

Libros

Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood

Jesús González Requena

Víctor Erice, el poeta pictórico

Rafael Cerrato

The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies

David Bordwell

Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español

Jose txo Cerdán y José Luis Castro de Paz (coord.)

Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film

Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.)

Cine de Historia, cine de memoria. La representación y sus límites

Vicente Sánchez-Biosca

El cine de los mil años. Una aproximación estética al cine documental japonés (1945-2005)

Carlos Muguero (coord.)

Popular Spanish Film Under Franco. Comedy and the Weakening

Steven Marsh

CLÁSICO, MANIERISTA, POSTCLÁSICO. LOS MODOS DEL RELATO EN EL CINE DE HOLLYWOOD

Jesús González Requena

Valladolid

Castilla Ediciones, 2006

584 páginas

30 euros



El llamado cine clásico, ese que todos identificamos de inmediato con una época concreta y un sistema de producción bien definido, no es precisamente un capítulo de la Historia del Cine ya del todo clarificado. Por el contrario, a cada día que pasa, se nos presenta más bien como una categoría altamente problematizada y de no pocas aristas teóricas. Suponemos de sobra conocidas las aportaciones que al respecto han llevado a cabo autores tales como Raymond Bellour, Noël Burch y, más recientemente, David Bordwell. Cada uno de ellos lo ha abordado para desvelar las razones no sólo de su prodigioso éxito y portentosa fecundidad sino también, sobre todo, para dar cuenta cabal de su impecable poder fascinador. La noción de lo clásico pasó así a ocupar un lugar preeminente de la escena teórica, en la que, no hace falta decirlo, palpita por una razón u otra desde hace ya una buena treintena de años. La mejor prueba de ello es el libro que ahora nos ocupa, y cuya importancia, vaya por delante, no recelo en lo más mínimo proclamar. A qué ocultarlo: cada vez más poblado de innumerables obras que hacen de la trivialidad informativa su única razón de ser, nuestro panorama editorial está

demasiado exento de trabajos de este tipo, en los que el cine no es sólo un fetiche de ocasión mercantil sino una práctica digna de ser pensada. Si además tenemos en cuenta que su autor es un conciudadano carente de los privilegios y los altavoces de, por ejemplo, un norteamericano o de un francés, pues la excepcionalidad es aún mayor.

La primera propuesta que se nos ofrece ya desde su título no es sino la pertinencia de pensar la Historia del Cine de Hollywood desde tres órdenes de representación, clásico, manierista y postclásico, en vez de la terna, más socorrida, compuesta por las nociones clásico, moderno y postmoderno. Tal desplazamiento no es, como cabe suponer, en absoluto caprichoso y, mucho menos, baladí. Se quiere así crear un régimen de conceptos lo más claros y distintos posibles que, cuando menos, eviten la imprecisión, si no confusión, que conllevan implícitas las denominaciones moderno y postmoderno, mucho más recurrentes. De esta manera se rehuye, además, cualquier posible jerarquización entre tales modos de representación, sea cual sea su índole, ya sea meramente cronológica o, menos aún, valorativa. Su posible aceptación diacrónica se sustituye *ipso facto* por una comprensión sincrónica. Y se eliminan por lo tanto las connotaciones más o menos positivistas.

En realidad, esta propuesta tiene ya diez años, habiendo visto la luz por primera vez bajo forma de artículo en la revista *Area Sinco*, nº 5 de noviembre de 1996, publicada por el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense. Sólo quedaba entonces pormenorizarla, desarrollarla y teorizarla desde su fundamentación hasta en sus más mínimos detalles y consecuencias. Esto es lo que ahora nos ofrece el libro.

Si los diferentes órdenes de representación se ilustraban en aquel momento a partir de algunas secuencias escogidas de las tres películas consideradas representativas, ahora, el análisis de estas mismas películas, que son *Stagecoach* (*La diligencia*, de John Ford, 1939), *Vértigo* (*Vértigo*, de Alfred Hitchcock, 1958) y *The Silence of the Lambs* (*El silencio de los corderos*, de Jonathan Demme, 1990), es minucioso, detallado, exhaustivo. Profusamente ilustrado con los fotogramas que sustentan la reflexión, ocupa la gran parte del grueso del volumen, 470 páginas de las casi 600 que lo con-

forman. Ni que decir tiene que esta tarea compositiva de la edición es bastante más que notable: un lujo.

Las reflexiones de tan pormenorizado análisis textual van complementadas por pertinentes y provechosas consideraciones teóricas. Sin restarle importancia ni menoscabar el rendimiento de las apreciaciones de los analistas e historiadores precedentes, Jesús González Requena las interroga, polemiza con ellas y señala sus contradicciones e insuficiencias.

Cuestiona en primer lugar el vehemente afán con el que, desde finales de los sesenta y a todo lo largo de los setenta, se denunció, en la teoría y en la práctica, al cine clásico norteamericano, considerándolo casi exclusivamente como “una factoría de relatos dedicados a la sistemática e interesada mistificación de la realidad al servicio de determinados intereses ideológicos” (p. 475), percibiendo su reconocida plenitud simbólica como un artificio tan maravilloso, *fascinante*, como sospechoso, es decir, encubridor e ilusorio. No habrían estado de más algunas matizaciones a este respecto, sobre todo teniendo en cuenta la aparición de los «nuevos cines», muy particularmente el llamado «tercer cine». Pero en todo caso, la relación ambivalente, de amor y odio, frente a su objeto, que afirma detectarse en los analistas, se explica como resistencia al reconocimiento y asunción de los propios procesos emocionales, lo cual absolutiza en exceso sólo una parte de la verdad.

Se sale al paso también de la fundamentación con la que Noël Burch estableció lo que denominó *Modo de Representación Institucional* (el conocido MRI, de tan amplia aceptación), cuyos principios básicos (raccords de posición, de dirección y de mirada, así como los sintagmas de sucesión, de simultaneidad y de contigüidad) consiguen generar eficientemente un nitido *efecto de transparencia* y una perfecta *ilusión de realidad*. A la sólida y convincente argumentación burchiana se la acusa, no obstante, de ser excesivamente genérica y omni-compreensiva, “una suerte de paraguas conceptual bajo el que pueden reunirse, de manera indiscriminada, sistemas de representación netamente diferenciables y, en muchos aspectos, incluso contradictorios entre sí” (p. 481).

Asimismo se acomete sin ambages la explicación con la que David Bordwell entiende la singularidad del film clásico, articulada, como es sabido, en base

a la primacía de “un tipo específico de causalidad, a la que denomina causalidad psicológica” (p. 485), pero cuya insuficiencia reconoce e intenta subsanar mediante otras distinciones, tales como: “causalidad natural, causalidad social y la causalidad del determinismo impersonal” (p. 486). El análisis de las contradicciones en el razonamiento de Bordwell pone de manifiesto no sólo la fragilidad del concepto de *causalidad* considerado como la clave de la singularidad del film clásico, sino también la precariedad con la que se distingue el cine clásico del llamado cine de arte y ensayo.

El análisis de las propuestas de estos relevantes y significativos autores no es, con todo, lo más decisivo en la reflexión de González Requena. Su crítica señala también los límites de la semiótica, en la medida en que tanto ésta como la narratología cognitiva “tienden a utilizar como sinónimos las expresiones de narración y de relato” (p. 499), y comparten mal que bien “el rechazo del pensamiento mítico” (p. 499), al tiempo que conciben “el lenguaje exclusivamente como un sistema de significación” (p. 499). El referente con el que básicamente se polemiza es Julian A. Greimas, ilustre figura de la semiótica moderna. Y pese a que, por obvias razones, no se detallan los pormenores de una sistemática revisión de la disciplina, quedan suficientemente señalados algunos de sus puntos ciegos. Unos pocos comentarios, acaso demasiado sucintos, sobre Vladimir Propp como figura fundadora y sobre Claude Lévi-Strauss como referencia básica, difícilmente superable, para la comprensión del pensamiento mítico, completan los razonamientos acerca de la cuestión de la narratividad.

Así pues, tanto el enfoque, por decirlo así, deconstruccionista de Bellour, como el genealógico-historiográfico de Noël Burch, y el cognitivo de Bordwell quedan si no recusados, rigurosamente señalados como insuficientes. La razón primordial de su rechazo se nos señala ya en la Introducción con que se abre el volumen, al precisarnos que si no se comparten los enfoques neoformalistas en boga es porque, a pesar de que sus prolijos estudios formales, estadísticos y sociológicos son muy útiles y provechosos, olvidan no obstante lo fundamental, es decir, que “inmersos en sus expedientes de objetivación, acaban por ignorar que la verdad que da sentido a un sistema de representación —y, por extensión, al cine y al arte en su conjunto— sólo

puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan" (p. 7). Tesis que se contrapone también, va de suyo, a los estudios, o análisis textuales, de orientación semiótica, "igualmente incapaces de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los films que analiza" (p. 7). La reivindicación del sujeto se expone, por consiguiente, sin titubeos. Añadimos que, con idéntica claridad se propone que, para caracterizar las manifestaciones artísticas de nuestra contemporaneidad, se deje de hablar de crisis de narratividad (manifiestamente desmentida en la práctica) y hacerlo, en cambio, de crisis de relato, entendiendo éste "como esa conformación específica de la narratividad caracterizada por una férrea determinación que permite al acontecer narrativo alcanzar la plétora del sentido" (p. 495).

En síntesis, agostando mucho la envidia teórica del volumen, el cine clásico norteamericano queda definido como "relato simbólico estructurado sobre la doble articulación de la estructura de la donación y la carencia, y en la que la figura del héroe constituye la referencia determinante de su configuración" (p. 559). Asimismo, el cine clásico norteamericano se conforma en base a un segundo criterio configurador de la gestión de la mirada del espectador, que no es otro que la distancia justa respecto a los personajes: "la necesaria para hacer visible el sentido de la trama en la que estos se anudan y de los actos que, en ella, se desencadenan" (p. 561). A su vez, el modo de representación manierista se caracteriza por la construcción de una estructura narrativa que implica la construcción del relato como farsa imaginaria al tiempo que gestiona una mirada atrapada en los pliegues de la representación y en la que el sentido se torna dudoso. Por último, en el cine postclásico norteamericano, que se alimenta desde luego del relato simbólico, éste deja paso al espectáculo escópico, haciendo prevalecer la enunciación sobre el enunciado y abismando con facilidad la mirada en la contemplación del horror.

Innecesario es añadir que la teorización expuesta en el volumen constituye un verdadero acontecimiento en el panorama de los estudios cinematográficos. Lo que aquí hemos dicho no pretende ser más que un estímulo para su lectura, que ni mucho menos da cuenta cabal de su contenido, en cuyo haber puede encontrarse además una teoría del relato cuya productividad ya se deja sentir en innu-

merables análisis. Los vectores fundamentales de esta teoría podemos resumirlos del siguiente modo: estructura de la donación caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la Tarea al Sujeto, quien comparece ante ella como su Destinatario, articulada a la estructura de la carencia, en la que el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que carece.

Teorización, en definitiva, que así, al pronto, posibilita afirmar que el cine clásico norteamericano, *stricto sensu*, es bastante menos abundante de lo que dejaron entrever autores precedentes y, por lo general, se supone.

M. VIDAL ESTÉVEZ

VÍCTOR ERICE, EL POETA PICTÓRICO

Rafael Cerrato

Madrid

Ediciones JC, 2006

190 páginas

15 euros



Desde su fulgurante eclosión en el panorama cinematográfico español con *El espíritu de la colmena* (1973), la figura de Victor Erice ha sido objeto de numerosas aproximaciones ensayísticas realizadas tanto por significativos autores nacionales como por los más reputados hispanistas. De hecho, el notable corpus bibliográfico ya alcanzado contrasta poderosamente con la escasa filmografía de un cineasta que, al margen de la incuestionable valía e influencia de su obra, parece haber asumido su imposible continuidad en el seno de una industria profesional adocenada y, por ello mismo, se encuentra cada vez más empeñado en encauzar sus ocasionales esfuerzos creativos por derroteros no excesivamente tradicionales para la creación cinematográfica como el

museo o el centro de arte. Este giro en su trayectoria coincide, sin embargo, con el sesgo que han mantenido buena parte de dichas aproximaciones bibliográficas, uno de cuyos nexos en común más recurrentes ha sido el deseo de establecer relaciones visuales entre la amplia tradición general de las artes plásticas y el universo creativo particular de este cineasta, elevándose incluso dicha cuestión al terreno académico bajo la forma de tesis doctorales, como ocurre en el caso del propio autor de esta monografía, Rafael Cerrato, artífice previo de un valioso trabajo, germen del presente libro, titulado *La relación del cine de Víctor Erice con la pintura* (Tesis doctoral inédita de la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística; fecha de lectura: 17-09-2004).

¿Qué supone, pues, de novedad la publicación de un texto como el escrito por Rafael Cerrato, entre el enorme caudal de libros sobre Víctor Erice y la influencia de la pintura en su obra cinematográfica? Básicamente, digámoslo ya, la peculiaridad del prisma analítico de partida: lejos de quedarse en el terreno de las superficies, explicando hasta el regodeo las conexiones visuales evidentes entre determinadas creaciones plásticas del pasado y las películas de Erice (para detectar, por ejemplo, cómo ha emulado ciertas composiciones pictóricas, atmósferas de iluminación o planteamientos iconográficos), apuesta por explorar con decisión firme, sorteando importantes riesgos, las raíces estéticas más profundas de la poética del director vasco. Dicho en otras palabras: lejos de quedarse en la simple enunciación de la relación superficial existente entre obras pictóricas de Vermeer, Rembrandt, Rubens, Caravaggio, Balthus, Velázquez o Hopper con diversas imágenes insertas en películas como *El espíritu de la colmena* (1973) o *El Sur* (1982), decide avanzar algunos pasos en esta línea para adentrarse en un terreno ciertamente discutible y cenagoso, pero al mismo tiempo extraordinariamente atractivo.

A partir del cuestionamiento inicial efectuado por el autor mediante una triple pregunta lanzada al aire (por qué, cómo y qué consecuencias tiene la aproximación del cineasta al mundo de la pintura), el presente trabajo comienza desplegando unas primeras reflexiones bastante alentadoras en las que se le dejan claras al lector las intenciones de manejar herramientas metodológicas procedentes de cam-

pos tan diversos como la literatura, la filosofía o la historia del arte, aunque ello suponga correr riesgos evidentes de dispersión o de exageraciones interpretativas. Algo que todavía queda más enfatizado al abordar el contexto sociocultural del que surge Víctor Erice como un complejo entramado de aspectos cinematográficos (con especial énfasis en la influencia de creadores como Robert Bresson o Pier Paolo Pasolini), políticos, filosóficos o estéticos, que cristalizarían en el lenguaje visual del cineasta, definido por un lado como poético y, por otro, como pictórico. Un lenguaje despojado y directo, de enorme rigor, que nos llevaría a obtener "filmes que se leen como un cuadro" (p. 36), parafraseando a Rafael Cerrato, pero que al mismo tiempo nos remitiría a un universo poético ya esbozado también por pintores como los anteriormente aludidos.

En este sentido, a medida que avanza en su estudio, Rafael Cerrato comienza a sondear en qué consiste la esencia misma de las películas firmadas por el director vasco, "ese vacío característico de la poética ericana" (como lo designa desde la página 46) merced al que no sólo intenta comunicarse con el espectador sino también alcanzar un grado de pureza y ausencia aparente de intervención por parte del realizador. Imágenes primordiales, abiertas, vacías, llenas de silencios, que recrean instantes "a la vez nulos y absolutos" (p. 55), donde en ocasiones los objetos se humanizan, dejando al espectador total libertad de elección a la hora de escoger los elementos que mejor se adapten a sus propias experiencias personales filtradas por la memoria de los recuerdos y vivencias, llegando así a un cierto conocimiento de la vida misma. Lo cual entroncaría, a su vez, y siempre según Cerrato, con la estética del zen, la fenomenología o, incluso, aunque en cierta medida, con el *realismo mágico* pictórico, aspectos que se analizan con detalle en el texto y que sin duda suponen una de las partes más especulativas de la obra.

A partir de un determinado momento, sin embargo, el autor decide recurrir a una visión metodológica más convencional para ejemplificar o proyectar muchas de las reflexiones esbozadas hasta ese momento sobre cada una de las películas realizadas por Erice, a través de un recorrido cronológico desde sus primeros cortometrajes hasta *Alumbriamiento* (2002). Un itinerario aprovechado por Rafael Cerrato para enfatizar la idea, apuntada

por Erice, de que la pintura está llamada a ayudar al cine en su afán por liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, forzándolo a abandonar progresivamente las fórmulas narrativas o convenciones dramáticas habituales.

No cabe duda, por lo tanto, de que estamos ante una obra arriesgada y un punto novedosa, la cual, aunque abordando un tema que superficialmente parece en principio muy investigado, sigue evidenciando zonas de penumbra extraordinariamente fértiles como objeto de análisis. En este sentido, el camino emprendido por el autor induce a pensar, incluso, que realmente el trabajo cinematográfico de Víctor Erice debe seguir ofreciéndonos en el futuro muchas y variadas perspectivas de análisis, distintas a las exploradas en el presente trabajo. Cuando tal cosa ocurra, no obstante, el libro de Cerrato seguirá permaneciendo como una sólida interpretación del universo poético y pictórico del cineasta, un libro capaz de ampliar tanto el conocimiento sobre la obra de Víctor Erice como de enriquecer los estudios sobre las relaciones entre cine y pintura.

DIANA CALLEJAS PÉREZ

THE WAY HOLLYWOOD TELLS IT. STORY AND STYLE IN MODERN MOVIES

David Bordwell

California / Londres

University of California Press, 2006

298 páginas

13,95 dólares / 10,32 euros



El último libro de David Bordwell es, en realidad, la continuación del publicado junto a Janet Staiger y Kristin Thompson en 1985 *The Classical Hollywood Cinema*. En él se analizaban los principios narrati-

vos del periodo comprendido entre 1917 y la década de los sesenta, aunque el establecimiento de esta última fecha había sido fijado por pura conveniencia dado que sus autores estaban convencidos de que el sistema clásico de Hollywood seguía vigente y en buena forma en el momento en el que escribieron sus postulados. En *The Way Hollywood Tells It* Bordwell retoma en solitario el propósito de demostrar que, pese a los cambios producidos, las técnicas narrativas y el estilo hollywoodiense se han mantenido con pocas alteraciones en nuestros días. El autor sostiene que los críticos que defienden la existencia de un cine post-clásico han magnificado el papel de las innovaciones y advierte que las técnicas más novedosas no necesariamente constituyen un cine anti-clásico. El autor niega además que el advenimiento del *blockbuster* haya supuesto el fin del sistema de Hollywood y de sus fundamentos ya que el cine que se produce actualmente es más coherente a efectos narrativos de lo que se suele pensar; para corroborarlo, se propone descubrir los principios que definen la actual forma de rodar.

Con este fin divide el volumen en dos partes: una primera dedicada a las técnicas narrativas y otra reservada a los recursos estilísticos. En la que inicia el libro argumenta que se ha producido una actualización de la construcción narrativa basada en la flexibilidad del cine clásico para adoptar, por un lado, nuevos preceptos y, por el otro, para conservar cierta familiaridad que prevenga al espectador de perderse en la narración. Así, las tramas intrincadas o con esquemas en las que varias historias aparentemente inconexas encajan finalmente, se contrarrestarían con el uso de la redundancia para que la película conserve su legibilidad. La caracterización de los personajes también habría sufrido algunos cambios: el principio constitutivo de ofrecer personajes verosímiles habría sido sustituido por el de mostrar personajes vulnerables que aprendan algo a lo largo de las dos horas de duración del largometraje, que evolucionan para convertirse en «mejores personas»; pero, por regla general, las bases que sostienen la forma clásica de narrar una historia sobreviven con leves cambios.

En cuanto al estilo de filmación, motivo de estudio de la segunda parte del volumen, se caracteriza por un montaje trepidante, la preferencia por los planos cortos, el uso de ángulos extremos y de movimientos de cámara que imprimen una suerte

de energía, recursos todos ellos heredados del sistema decano de rodaje pero cuyo uso se ha propagado en nuestros días debido a la influencia de la televisión y al hecho de que los directores en activo se han formado mayoritariamente realizando anuncios y videoclips. Opina Bordwell que, al contrario de lo que parece, las opciones son más restringidas que en otras épocas y que lo que contemplamos no es la mutación del sistema clásico sino la aplicación distintiva de algunas técnicas de esa misma modalidad.

No obstante, aún aceptando la validez de sus conclusiones —el estudio de Bordwell resulta especialmente persuasivo cuando acompaña su exposición con el análisis de películas concretas—, el símil que elige para exponer sus conjeturas debilita la apreciación de conjunto de su teoría. Lo que resta vigor a su certeza acerca de la permanencia del sistema clásico en la presente manera de filmar es que para ilustrar su hipótesis establece una analogía proveniente de la Historia del Arte que no resulta demasiado afortunada. Aunque con gran intuición compara el cine clásico con la perspectiva (la técnica creada por los pintores del Renacimiento que permitió a los artistas del pasado representar el espacio y las figuras del mundo natural en dos dimensiones simulando la forma y la disposición con que aparecen a la vista), pretende realizar la misma equivalencia entre el cine de hoy y el estilo manierista (es decir, el periodo artístico subsiguiente, caracterizado por la estilización de las figuras y por la aplicación extrema de las normas establecidas durante el Renacimiento), lo que resulta poco apropiado. El autor considera que el cine de Hollywood habría creado un modo de proceder que, como los rudimentos de la perspectiva renacentista, es el punto de partida para todo cineasta, una suerte de «esperanto cinematográfico» del que es imprescindible conocer sus normas aunque no sea necesario respetarlas para ejercer la profesión. Según este razonamiento, desde los años sesenta el incremento de la cultura filmica (con la espectacular difusión historiográfica en la materia, la multiplicación de cursos universitarios sobre historia del cine y la irrupción del video, que permite revisar las obras de los directores de otros tiempos) habría hecho del cine un arte más consciente de su propio papel, lo que habría desembocado en una fase manierista.

Esto explicaría la obsesión por las citas así como los continuos homenajes a los cineastas del pasado (manierismo proviene del italiano *alla maniera*, es decir, «a la manera de» los grandes maestros), un reflejo de la admiración de los jóvenes directores hacia la herencia recibida. En segundo término, la comparación con el manierismo aclararía también por qué han resurgido determinados géneros (*thrillers*, películas de terror y de ciencia ficción) que habían sido denostados por el cine clásico de Hollywood. La justificación que halla Bordwell es que tras años de incursiones en los géneros tradicionales éstos habrían alcanzado el cenit de sus posibilidades expresivas, de lo que se colige el interés de los realizadores noveles por abrir otros caminos a partir de los géneros anteriormente catalogados dentro de la serie B.

Dejando a un lado los discutibles argumentos acerca del «agotamiento» de ciertas prácticas filmicas (que, por cierto, han sido rebatidos desde la propia Historia del Arte), lo más cuestionable de su metáfora es que el autor soslaya imprudentemente el elemento que constituye el pilar del estilo manierista: el elitismo declarado de sus manifestaciones. Las obras manieristas fueron pensadas para un público erudito capaz de dilucidar los, a menudo, crípticos significados de dichas propuestas artísticas. En consecuencia, la comparación del autor del cine reciente con el manierismo es incompatible con las reiteradas referencias hacia la claridad expositiva que toda película de Hollywood, independientemente de la fecha de producción, debe respetar. Por tanto, la empresa de asimilar el cine contemporáneo al estilo manierista, más que esclarecer, contradice sus palabras al quebrantar la regla de oro que el propio autor ha distinguido como aquella que rige a todas las demás.

En cambio, resulta más convincente cuando identifica la intensificación de la continuidad como el rasgo sintomático de la tendencia del cine en curso. Pese a que, como él mismo reconoce, no se trata de una técnica vanguardista, el autor repara en cómo un recurso que desde los años cuarenta se reservaba para momentos de dramatismo extremo hoy se aplica a cualquier escena. La utilización sistemática de esta técnica responde a la mayor demanda de impacto que requiere una audiencia desensibilizada, un signo del grado de sobrecarga visual en

el que estamos envueltos, que podríamos describir como representativo de las postrimerías de la era cinematográfica clasicista pero que en ningún caso respondería (nunca al menos si nos referimos a Hollywood) a un cine manierista.

LIDIA MERÁS

SUEVIA FILMS-CESÁREO GONZÁLEZ. TREINTA AÑOS DE CINE ESPAÑOL

Jose txo Cerdán y José Luis Castro de Paz
(coords.)

Santiago de Compostela

Xunta de Galicia y Filmoteca Española, 2005

331 páginas

14 euros



Resulta bastante incomprensible que una figura tan esencial como la de Cesáreo González haya tenido que esperar el presente siglo para que los historiadores e investigadores de cine se decidieran a estudiar a este productor realmente *necesario*. Con *Suevia Films-Cesáreo González* se recorre si no toda, por lo menos una parte esencial de la filmografía española realizada durante el franquismo. Fue Paco Ignacio Taibo quien primero le dedicó al productor una biografía bastante impresionista en *Un cine para un imperio* (Oberón, 2002). Al año siguiente otro libro analizaría el recorrido de Cesáreo González, escrito por José Antonio Durán y con título *Cesáreo González, el empresario-espectáculo* (Durán, 2003). Se trata de un trabajo cuyo interés principal reside en la cantidad muy importante de elementos biográficos que recoge. En cierto modo el libro coordinado por José Luis Castro de

Paz y Jose txo Cerdán viene a constituir la tercera aportación al mejor conocimiento del productor gallego.

Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español, publicado hace poco más de un año, es indudablemente una obra importante en el panorama de los estudios historiográficos que se han ido dedicando estos últimos años al cine español. Con este libro se pretende revisar la figura del productor desde varios ángulos de estudio y no sólo se atiende al recorrido personal de Cesáreo González (José Luis Castro de Paz y Jose txo Cerdán, "Cesáreo González: hasta que llegó su hora") o a su biografía (Xosé Nogueira, "Persona y personaje de Cesáreo González. Una visión desde Galicia"), sino que se proponen reflexiones sobre los géneros privilegiados por *don Necesario*: "Duende y misterio de Cesáreo González" (Santos Zunzunegui), "Lola Flores, la estrella de bata de cola" (Marina Díaz López). Además, dos artículos estudian la obra desde el punto de vista "geográfico": "Cesáreo González y el mercado filmico mexicano" (Eduardo de la Vega Alfaro) y "Los films «gallegos» de Cesáreo González o cómo limpiar Galicia de miseria, oscuridades y zozobras" (José Luis Castro de Paz).

La aproximación que constituye el primer artículo del libro ocupa la parte esencial de *Suevia Films-Cesáreo González* (prácticamente la mitad) y ofrece un recorrido riguroso y extremadamente documentado de un productor a la vez esencial y en muchos aspectos atípico. La valoración emprendida por José Luis Castro de Paz y Jose txo Cerdán de la figura de Cesáreo González pretende escapar de cualquier maniqueísmo —lo cual podía sentirse en los dos libros ya dedicados al productor— al cual podía conducir las opciones políticas e ideológicas del director de Suevia Films que, en 1934, ingresó en Falange Española. Eso no quita que más tarde fuera el productor de varias películas de Juan Antonio Bardem como *Muerte de un ciclista* (1955), que el mismo Cesáreo resumía diciendo que se trataba de "la muerte de un tío que va en bicicleta". Que por otra parte fuera el productor de españoladas, gallegadas o de películas con niños cantando no se tiene que percibir, dicen los autores, como una contradicción sino más bien como una complementariedad: "Cesáreo González es, a la vez, el máximo representante del cine franquista y un caso aislado y único en la industria cinematográfica espa-

ñola de ese periodo. Entender esta posición de su figura en la historia del cine español nos ayudará a hilar más fino a la hora de entender sus formas de actuar" (p. 27). Los autores proponen una periodización en cuatro tiempos de la obra del Cesáreo González: los inicios (1941-1947), el cambio (1947-1952), la consolidación (1952-1963) y el crepúsculo (1963-1968). Eso permite apreciar de manera clara las dificultades iniciales cuando la empresa está a punto de quebrar con el fracaso de *El abanderado* (E. Fernández Ardavín, 1943) y ver de qué manera Cesáreo González consigue, en esos años difíciles, constituir un grupo de colaboradores (Florián Rey, Ramón Torrado, etc.) y, gracias a la determinación del productor, hacer que Suevia Films se convierta, en sólo cuatro años, en la segunda productora española detrás de Cifesa. Por razones laborales, Cesáreo González vivió algunos años en México, lo cual dejó una impronta que tendría su lógica en la manera de conducir la empresa Suevia Films. "La gran obsesión de González —señalan los autores—, el en su opinión *destino natural* de la cinematografía española por obvias cuestiones culturales e idiomáticas, continúa siendo sin duda el latino-americano" (p. 63). Y de hecho va a conseguir que la gran estrella del cine azteca, María Félix, firme para Suevia Films. José Luis Castro de Paz y Josexto Cerdán ponen en tela de juicio de manera muy convincente la idea de que Suevia Films se dedicaba en exclusiva a una política comercial a ultranza. De hecho, al lado de producciones como *La pródiga* (R. Gil, 1946) o *Reina Santa* (H. Campos, A. Contreiras, R. Gil, 1947), se van realizando obras más ambiciosas como *La calle sin sol* (R. Gil, 1948), *Si te hubieses casado conmigo* (V. Tourjansky, 1948) o *La corona negra* (L. Saslavsky, 1951). Se puede considerar que después de la etapa 1947-1951, durante la cual se van a operar profundos cambios estructurales, el periodo que va de 1952 a 1963 es el de mayor esplendor de Suevia Films. Durante estos años, los estrenos se van a situar entre cinco y diez películas al año, lo cual muestra una actividad constante y sostenida; "dicha regularidad se apoya y fundamenta en la estabilidad de la empresa misma; son años en los que apenas se realizan cambios en Suevia Films, ni en la forma de afrontar las producciones, ni en el contenido de las mismas (líneas temáticas y modelos filmicos)" (p. 85). El empresario va a desarrollar durante esos años la fórmula de la co-producción,

en un primer tiempo con Benito Perojo y Manuel J. Goyanes. Entre los tres hombres, además de relaciones personales, había una ambición común, la de la conquista del mercado latino-americano. El periodo de esplendor de Suevia Films hace que se vayan incorporando figuras como la de Lola Flores, Sarita Montiel y por supuesto Marisol, pero también el niño de la voz de oro, Joselito, y la figura, claramente atípica en este contexto, de Juan Antonio Bardem. Otro factor esencial en la indudable expansión de la empresa está en el mismo productor, "quien va a cumplir un papel más destacado en todo ese proceso de desplazamiento en la fuente de financiación [...] a través de su empresa de distribución Suevia Films [que] abre un amplio abanico de posibilidades de colaboración para la producción de films que, con el paso de los años —y cada vez con más facilidad— acabarán, parcial o completamente, en sus manos" (p. 114). De hecho, las coproducciones —en las cuales también intervendrán directores latinoamericanos— son una posibilidad para conquistar nuevos mercados, de penetrar el mercado español en América. El contexto de los años 1963-1969 empieza a poner en tela de juicio el «sistema» de Cesáreo González y su dificultad por adaptarse a los nuevos tiempos y a los que se llamaron los sub-géneros del cine español. La muerte de Cesáreo González hizo que, en cierto modo, no se apreciaran en su totalidad las diferentes manifestaciones de la decadencia, aunque los cambios en los apoyos institucionales, la reorganización empresarial y la separación de los fieles colaboradores anunciaban ya el final. Este largo artículo emprende una indispensable reevaluación de la figura de Cesáreo González que, lejos de cualquier maniqueísmo, ofrece una sutil imagen de un productor ambiguo, complejo y cuya personalidad y política no deja de constituir, en cierta forma, un enigma.

La segunda parte del libro está constituida de una serie de artículos entre los cuales destaca el de Santos Zunzunegui, "Duende y misterio de Cesáreo González", que ofrece una lectura estimulante de las producciones de Suevia Films. Partiendo de cuatro figuras de estilo —la metáfora, la metonimia, la hipérbole y la litote— el autor ofrece un brillante recorrido de lo que podían ser las fuertes tendencias de la producción de Cesáreo González. A la metáfora pertenecen obras tan diferentes como

pueden serlo *El abanderado* de Ardavín (1943) y *La venganza* de Bardem (1957/1959) que, "a ambos lados del espectro ideológico, [...] ponían en juego similares estrategias de organización de sentido para servir a orientaciones políticas bien distintas". *Morena clara*, la versión de Luis Lucía (1954), y *Duende y misterio del flamenco* de Neville (1952) ofrecen modalidades de metonimias, un cine de reducción que tiende a ofrecerse como la parte de un todo mucho más amplio. La veta hiperbólica abarca un número importante de películas, entre las cuales están las de María Félix o las de Mur Oti (*Fedra*, 1956), un cine "que se ubica en un territorio retórico en el que casi todo lo que sucede es «más grande que la vida»". La cuarta categoría, a la que pertenecen las películas con niño, es la que "extrae su fuerza tanto de un *silencio* como de una *omisión*. Cine de la *atenuación*, de la litote, donde prima lo menos (lo *menor*)". Con "Lola Flores, la estrella de bata de cola", Marina Díaz López se interesa por la figura de la célebre artista y pone de manifiesto, en particular, la doble línea de recepción y creación, española y americana, que "habla de la vigencia de una tarea ideológica y transnacional que transmitió el estereotipo que representaba la actriz española". Eduardo de la Vega Alfaro dedica su artículo al mercado mexicano y a la distribución de las películas de Suevia Films situándolos en el marco de la difusión de las cintas españolas en el territorio azteca. "Persona y personaje de Cesáreo González" es un repaso biográfico del famoso productor que ofrece aspectos interesantes, en particular, sobre aspectos de la vida de *don Necesario* antes de que se dedicara al cine. El último y breve artículo de José Luis Castro de Paz "Los films «gallegos» de Cesáreo González" es una reflexión sobre dos cintas gallegas que ofrecen una visión depurada de Galicia.

Suevia Films-Cesáreo González es una obra importante de recuperación de una figura imprescindible para el conocimiento de lo que fue el cine franquista. La calidad general del estudio es innegable, aunque se echa en falta un índice. Curiosamente —o no tanto al fin y al cabo—, del libro se va desprendiendo a lo largo de las páginas un curioso sentimiento que van dejando los autores: cuanto más pretende uno acercarse a la figura de Cesáreo González, más parece esquivarse. Como si el productor gallego fuera un ser inapren-

sible cuya filmografía constituirá durante mucho tiempo un enigma, como señalan los autores del libro al final asumiendo la «tentativa» de proponer una producción cinematográfica imprecisa.

JEAN-CLAUDE SEGUIN

REMAPPING WORLD CINEMA: IDENTITY, CULTURE AND POLITICS IN FILM

Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.)

Londres / Nueva York

Wallflower Press, 2006

203 páginas

15,99 libras esterlinas / 23,38 euros



Uno de los aciertos de este libro es la claridad con la que sus editores se sitúan y lo sitúan dentro de su disciplina. Desde la introducción hasta el último capítulo, *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* no oculta a los lectores que los editores y los contribuyentes, ni hablan desde un lugar del que se puedan lanzar generalizaciones ni lo que se analiza se puede transferir, sin más, a otros contextos: esta es una de las consignas de partida de esta disciplina dentro de los estudios del cine angloparlantes. Para ser consecuentes con esta estrategia de los editores, Stephanie Dennison y Song Hwee Lim, conviene explicar el punto de origen del que surge el libro, porque sin este contexto no se puede entender exactamente tanto lo que *Remapping World Cinema* consigue como lo que no logra.

Este punto en concreto es el departamento de estudios de cines del mundo de la Universidad de

Leeds y en particular un congreso que se celebró en junio de 2002 con el tema "World Cinemas: Identity Politics and Culture". También hay que añadir que la misma institución provee gran parte de los que elaboran la excelente revista académica *New Cinemas* y un programa de M.A con gran poder de reclutamiento. Finalmente, y como parte de esta estrategia, en mayo del 2005 se creó en la Universidad de Leeds el primer centro de Gran Bretaña para el estudio de *world cinema* —un concepto de la crítica y el mundo académico anglosajón que se puede traducir por «cine mundial» o «cine/s del mundo». Como toda etiqueta, esta no es inocente y viene ya cargada de significados en inglés no necesariamente positivos. Cuando en una tienda de DVDs, virtual o de ladrillo, nos acercamos a la sección *world cinema* sabemos que entre el batiburrillo resultante puede haber desaparecido el concepto de género, encontraremos cine de arte iraní pero también la colección de Jess Franco y alguna película de *soft-porn* francesa de los años setenta. Precisamente debido a la frustración que les produce esa manera de entender el cine mundial o los cine/s del mundo como simplemente «todo lo que no sea Hollywood» o con frecuencia «todo lo que no sea en inglés», el equipo de investigadores de Leeds, con la catedrática Lúcia Nagib y directora de la sección de *world cinema* a la cabeza se plantearon entre otras, la tarea de redefinir y problematizar el significado de «world cinema».

Este libro se ha convertido en una especie de carta de presentación para el proyecto y para el centro. La línea del equipo de Leeds está bien definida en la introducción al volumen y reiterada en la pieza que Lúcia Nagib contribuye al mismo, un «manifiesto» que muestra las intenciones de manera inequívoca: "Towards a Positive Definition of World Cinema" / "Hacia una definición positiva de cine mundial / los cines del mundo". La misma línea se propone en la introducción de los editores y confirma el propósito común del equipo de Leeds como veremos más adelante.

La introducción explica el viaje que ha llevado a los autores a este punto en el que se plantean la necesidad de volver a trazar el mapa ("remapping"). Hay que tener en cuenta que en el mundo anglófono (que como declaran en la página 9 es al que se dirigen principalmente) el efecto del post-estructuralismo ha llevado a considerar menos productiva la

tarea de intentar definir y responder preguntas como ¿qué quiere decir «cine/s del mundo»?; — en su lugar, se trata de hacer un esfuerzo por trazar los procesos que han llevado a que se planteen ese tipo de preguntas y a que se les intente encontrar respuesta (p. 1). Como indican en esta introducción, es más fructífero indagar sobre quién hace estas preguntas, a qué grupos favorecen y qué esperan obtener los que delimitan una sección de la producción de cine que se filma como «cine mundial» o «cine/s del mundo».

La introducción resulta igualmente sugerente cuando aborda los lugares comunes al estudio de este tema: el problema de la parcelación en cines nacionales que no afecta al cine de Hollywood, ver el cine del mundo en términos de tercer cine, de cine de resistencia, la negación de los placeres de la cultura popular, la dicotomía implícita entre popular e integridad y valor social, por citar algunos.

En todas estas áreas los editores se preocupan en ir más allá de simplemente atestiguar su existencia. Se plantean que un momento nuevo (globalizador) necesita nuevos acercamientos y estrategias de análisis: estudiar estos cines desde la perspectiva de su interconectividad, de lo que la globalización conlleva y dejar de teorizar el cine mundial en términos de «cine occidental y cine del resto» (en inglés esta frase rima, y esto ha hecho que sea un dicho popular en el lenguaje académico).

Tras esta introducción que a su vez intenta crear una carpa en la que quepa todo lo que viene después, el libro cuenta con cinco secciones que son sobre todo agrupaciones de las ponencias que se presentaron en el congreso celebrado en Leeds en 2002 al que se aludió anteriormente. La primera sección presenta tres artículos que se centran en un estudio teórico y metadisciplinario. Dudley Andrews se ocupa de enfrentarse a «las grandes cuestiones» que se tienen que abordar desde la perspectiva de los estudios del cine en Estados Unidos. A esta contribución se suma la ya mencionada de Nagib y un artículo de Michael Chanan que apunta aspectos de relevancia que tradicionalmente han dictado la estrategia del estudio de los cines en Latinoamérica, un cine que él considera dirigido por fuerzas y prioridades más políticas que económicas y que estudia en términos de cine de resistencia.

Las secciones que siguen agrupan el resto de las ponencias de manera relativamente coherente. Las

contribuciones de Richards, Stone y Maule comparan las obras de cineastas y culturas nacionales «separadas» y abogan por una manera de entender estas manifestaciones teniendo en cuenta el viaje transnacional que suponen, pero también alertándonos en lo que no se puede dar por obvio en este viaje. La sección "Carnival and Transgression" intenta corregir una de las mayores paradojas que se le presenta a la disciplina de cines del mundo: los cines populares viajan con más dificultad, pero la tendencia es ahora (como expresan los editores en su introducción) a ocuparse del cine popular en igual medida. En este volumen (y en el congreso que le precedió) la paradoja se intenta conciliar con un artículo de Robb sobre dos actores cómicos (el alemán Kart Valentine y el británico en Hollywood, Charles Chaplin). Preuss contribuye con un estudio de sabor literario sobre el cine de Alemania del este en los años sesenta y setenta. En este análisis, que se centra en los temas abordados por estas películas, se arguye que el cine alemán de esta época tradujo el concepto de lo carnavalesco de Rabelais a la sociedad moderna, a la manera que propuso Bakhtin. El tercer estudio en esta sección es de género. Goodall nos acerca a las películas italianas del ciclo *Mondo* (*Mondo cane* y las que le siguieron) en lo que es una interesante revisión de un grupo de películas y una estrategia filmica que para muchos estudiosos carece de interés. Las secciones más predecibles son las tituladas "Performing Stardom and Race" e "Interrogating Gender", que nos presentan dos de los temas más recurrentes en los análisis de textos visuales de esta disciplina o campo de «cines del mundo» en el contexto angloparlante. En este volumen, las estrellas elegidas son una francesa, Adjani (en el capítulo de Austin) y una brasileña, Braga (que estudia Dennison). Ambos estudios se esfuerzan en identificar y problematizar tanto las contradicciones como las continuidades que crea la presencia de éstas, las estrellas, en textos, sobre todo cuando la biografía de la estrella se entremezcla con los tipos de papeles para los que se la selecciona. Dentro de la sección de género, Fujiki nos recuerda el papel central que puede adquirir Hollywood en cómo se perfilan los cines nacionales. Fue en parte el atractivo de las estrellas de Hollywood y sus estilos de representación lo que hizo que el cine japonés abandonara la práctica teatral de los *onmagata* (actores haciendo papeles

femeninos). A partir de los años veinte, las actrices entran en el cine japonés y su uso se establece como norma. Es en artículos como éste donde se pone en tela de juicio ese deseo que con tan buenas intenciones expresan los editores en la introducción al volumen. Es difícil no recurrir a Hollywood como «el otro» contra el que se definen los cines nacionales. Por esta razón puede parecer intrigante que la sección final se llame "Hollywood's Others" cuando esta etiqueta bien puede aplicarse al libro entero. Sin embargo, la etiqueta recobra sentido cuando vemos que estos dos capítulos finales nos acercan a un autor al que siempre se le ha visto en la encrucijada entre las industrias de cine del este y del oeste (en este caso Hollywood y cine de arte europeo y el resto) como es Kurosawa.

Finalmente, Bhaumik se centra en las percepciones erróneas sobre una industria del cine con un perfil tan marcado y reconocible como el del gigante americano: Bollywood. En este capítulo, uno de los más interesantes del volumen, Bhaumilk cierra, como mencioné al principio de esta reseña, con una gran claridad de visión recordándonos que una de las prioridades del estudio de los cines del mundo en el entorno angloparlante es enfrentarse a una tradición académica con miras estrechas que ha considerado interesante sólo de lo que occidente puede apropiarse y el cine mundial con el que el cine de arte puede entrar en diálogo (de ahí el gusto que la crítica tiene por cierto cine japonés) e ignorar el cine popular que no va con las prioridades de la alta cultura.

Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film es un libro que se presenta como clarificador, valiente y sincero en un contexto donde abunda la incertidumbre, la generalización, el escudarse en las opiniones de otros y la falta de posicionamiento claro. Pero no todas las secciones siguen el camino que ilumina tan brillantemente la introducción y algunas secciones producen desencanto. Sin embargo, hay estudios que destacan y que inspirarán a futuros lectores a perseverar en la lectura del volumen. Por todas estas razones se ha convertido en un punto de referencia indispensable no sólo para los que se ocupan específicamente del área de cine/s del mundo sino para quienquiera que esté interesado en ver hacia dónde se encaminan los estudios del cine.

NÚRIA TRIANA TORIBIO

CINE DE HISTORIA, CINE DE MEMORIA. LA REPRESENTACIÓN Y SUS LÍMITES

Vicente Sánchez-Biosca

Madrid
Cátedra, 2006
184 páginas
10 euros



Estamos ante un libro que trata sobre el cine como agente y fuente de la historia, del cine como discurso específico rebosante, en palabras del autor, "de información complementaria a la ofrecida por los textos escritos o los monumentos" (p. 13). La obra, que reúne versiones revisadas de textos previamente publicados, sigue la siguiente metodología: lo visual, en particular la fotografía, el cine o el documental, asienta aspectos de la memoria colectiva, convirtiendo algunas imágenes en valores e ideas. Este método se aplica al encuentro desde el presente con hechos del pasado y al análisis de la forma en que "otros presentes intermedios entre los acontecimientos y nosotros se han enfrentado con ellos y han influido en nuestra visión" (p. 14). Sus páginas se dividen en dos partes, que a su vez se subdividen en tres capítulos cada una. La primera parte está dedicada a la representación y gestión memorística del franquismo, es decir, a la relación que se establece entre historia, memoria e imagen cuando trabajamos sobre las diferentes etapas del régimen de Franco. La segunda analiza las imágenes disponibles para la comprensión de la barbarie en occidente, atendiendo en concreto a la representación de la Shoah y a los elementos irrepresentables de este fenómeno; se centra por tanto en los problemas de representación que se plantean al poner en imágenes el acontecimiento crucial del exterminio de los

judíos en los campos de exterminio construidos por el Tercer Reich, así como en la memoria que tenemos del mismo.

La parte dedicada a la representación de la Shoah se abre con un capítulo que trata sobre los límites en la representación de lo extremo, de lo que es irrepresentable o indecible. Límites que tienen que ver con tres factores: la escasez de imágenes sobre los momentos previos al asesinato en masa (es mayor el número sobre los resultados, a partir de los reportajes rodados por las tropas norteamericanas, británicas y soviéticas que liberan a los prisioneros); la incapacidad de las imágenes de época conservadas y de las cinematográficas para comunicar lo que significó en términos cualitativos aquel horror, a lo que se añade la certeza de la inutilidad de un exceso de retórica y de apasionamiento para tratar el tema; y el respeto al dolor de las víctimas y sus familias que debe imponerse quien trate de reconstruir los hechos. Sánchez-Biosca nos deja una reflexión interesante sobre la abundancia de imágenes reconstruidas, a partir de la acumulación de testimonios de supervivientes, y la moda de la memoria, muy potenciada en los últimos años respecto a la historia: la conveniencia de no abusar cuando se representa en imágenes la barbarie de la que es capaz el ser humano, para no producir una saturación de *memoria* y para que el espectador no acabe minusvalorando acontecimientos históricos de especial importancia en nuestro pasado reciente; si esto ocurriese, más que informar y formar a las nuevas generaciones, el efecto conseguido sería el contrario. El siguiente artículo, sobre la violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis, parte de la premisa, demostrada por los historiadores, de que el aparato de deportación y destrucción nazi se asentó en la burocratización de la violencia, en el eufemismo y la frialdad, elementos que fueron una exigencia para banalizar el mal y ocultar lo que estaba sucediendo y para el funcionamiento perfecto del complejo entramado de exterminio. En consecuencia, las obras cinematográficas que ponen el acento en los bajos instintos nazis y en el sadismo y fanatismo de los verdugos no permiten percibir elementos importantes del programa de exterminio, entre ellos la racionalidad del proceso, y pueden incluso distorsionar la mecánica de la *solución final*; a menudo el sadismo no está presente pues la víctima no inspira sentimientos humanos. Esta parte

del libro se cierra con un trabajo sobre la memoria de los campos de exterminio (Auschwitz como símbolo del mal absoluto) a partir de su representación cinematográfica, incidiendo en las presuposiciones y lagunas de las imágenes; aporta una dura crítica a la creencia de que toda realidad puede ser enteramente puesta en escena y de que puede hacerse respetando la dignidad y el dolor de las víctimas. De nuevo el autor nos aporta una reflexión más que interesante, con la atención puesta en las distintas coyunturas posteriores a los hechos y los valores sociales, políticos y religiosos desde los cuales se recupera en cada momento la memoria.

La parte del libro dedicada a la propaganda y memoria del franquismo ofrece en primer lugar un acercamiento a la construcción de la imagen carismática y mítica de José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española, la cual es comparada con la de dirigentes que llegaron a ser, a diferencia de lo que sucede en el caso del líder fascista español, conductores en tanto que Führer, Duce o Caudillo de su respectiva nación. Al no llegar a ejercer ese papel, supuestamente porque fue ejecutado el 20 de noviembre de 1936, en el cuarto mes de la guerra civil, fue mártir y profeta, más que agitador e ideólogo, de la causa, la *Cruzada*, pieza principal del santoral falangista y adoptado como tal por la dictadura franquista. Textos e imágenes rindieron culto a un muerto, y únicamente por esta razón el verdadero dictador, que se había apoderado ya del partido político fundado por el fallecido, no puso impedimento al cultivo de ese carisma; sin olvidar que, en nuestra opinión, esa capacidad de liderazgo estaba por demostrar y que es improbable que el dirigente de Falange, partido muy minoritario, pudiera haber llegado a desempeñar un papel relevante en el *Nuevo Estado*. Tema bien conocido y tratado por distintos investigadores en cuanto se refiere a la propaganda escrita y que aquí se completa de forma acertada.

Si todas las aportaciones del libro son brillantes, para quien esto escribe las partes más sugerentes son las referidas a la imagen civil de Franco y al consumo reciente de imágenes del franquismo. Por su sutileza y por situarnos ante una cuestión de mucha actualidad para la opinión pública y para el debate entre historiadores. En "¡Qué descansada vida! La imagen civil de Franco, entre el ocio y la intimidad" el autor nos adentra en el tratamiento dado por los

aparatos cinematográficos franquistas a la figura del Franco civil, el de los años de desarrollo económico tras el fin del cerco internacional, un crecimiento que le dota de estabilidad política. Como es sabido, la *desfascistización* dio paso a una dictadura ultraconservadora y paulatinamente a la apertura cultural y al aumento del consumo generalizado de las familias, todo ello mientras crecía la base social del régimen, algo difícil de medir, pero incuestionable. La imagen de Franco en los últimos años de la década de los cincuenta y a lo largo de los sesenta, casi siempre vestido de civil, de hombre corriente, familiar, abuelo entrañable, y ya no curtido militar africanista sino pescador y cazador de mucho éxito, y que conserva el gusto por los pinceles, de un hombre que, en definitiva, puede disfrutar de sus aficiones porque en España hay, ¡por fin!, una paz duradera de la que él es garante porque no ha abandonado sus responsabilidades públicas... todo ello forma parte, y es pieza principal, de la propaganda del régimen. La misma que muestra el desarrollo económico del país y oculta los costes políticos y sociales, y las hipotecas de cara al futuro del modelo de crecimiento: ausencia de libertades políticas y sindicales, bajos salarios, emigración al exterior, excesivo peso del sector terciario sobre el industrial, escasa inversión en investigación y desarrollo. Dado que a Franco no le satisfizo el resultado de *Franco ese hombre* (José Luis Sáenz de Heredia, 1964), NO-DO se empleó a fondo para mostrar a los españoles la humanidad del Caudillo, muy especialmente a partir del momento en que, desde mediados de los sesenta, su estado físico se deterioró, hasta la decrepitud, y era más necesario que nunca intentar mostrar a un Franco plétórico de energías, es decir, responsable de la estabilidad y (¿continuidad?) del régimen del 18 de Julio.

Con esta temática enlaza "La memoria impuesta: el consumo reciente de imágenes del franquismo", páginas que se agradecen en un momento en que algunos políticos y comentaristas de pesebre cometen tantos excesos a costa de nuestra memoria histórica. Al tratar la visión retrospectiva de los años sesenta en el cine de consumo y programas televisivos de los noventa apunta dos tesis centrales. En primer lugar, que "un cine estéticamente anodino puede ser una fuente nada desdeñable para una reflexión histórica". En segundo lugar, que a fecha de hoy estamos asistiendo a la producción, reciclaje

y consumo de imágenes del franquismo que desembocan, mediante el consumo nostálgico y acrítico de imágenes (en libros de consumo salidos de la pluma de no historiadores profesionales, películas y series de televisión), en pseudo historización, en “una forma de provocación e imposición de la memoria colectiva” que sustituye e ignora los avances de la investigación histórica. Este es uno de los males de nuestros días, apuntado por otros investigadores, entre ellos Francisco Espinosa, en *Contra el olvido. Historia y memoria de la guerra civil* (Barcelona, Crítica, 2006), y Alberto Reig Tapia, en *La cruzada de 1936. Mito y memoria* (Madrid, Alianza Editorial, 2006).

Finalmente no cabe más que apuntar que a lo largo del libro los ejemplos están siempre bien escogidos, algo que demuestra el conocimiento del autor. Desde las reflexiones sobre el trabajo de Claude Lanzmann, *Sboab* (1985), obra monumental que es resultado de once años de rodaje con supervivientes judíos, oficiales de las SS, funcionarios de la administración de los campos o de la empresa ferroviaria del Reich encargada de la deportación y testigos civiles ucranianos y polacos, y la crítica ácida de *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), coincidiendo en buena parte con la opinión de Lanzmann sobre esta obra (“las imágenes matan la imaginación”, rechazo a documentos fotográficos y cinematográficos), hasta *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1994), *El amor perjudica seriamente la salud* (Manuel Gómez Pereira, 1997) y, por supuesto, *Cuéntame como pasó* (Antonio Cano, Tito Fernández, Agustín Crespi, 2001-), todavía en la programación de la primera cadena de la televisión pública. En definitiva, Sánchez-Biosca vuelve a atraparnos, como ya hiciera en obras anteriores y otra de reciente aparición centrada en la guerra civil (*Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza editorial, 2006), con una reflexión lúcida sobre el cine que se encuentra a caballo entre la ficción, la historia y la memoria. Y muy necesaria en los tiempos que corren.

JOSÉ L. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ

EL CINE DE LOS MIL AÑOS. UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y ESTÉTICA AL CINE DOCUMENTAL JAPONÉS (1945-2005)

Carlos Muguero (coord.)

Navarra. Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra / Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura y Turismo, 2006
232 páginas
18 euros



En los últimos años estamos asistiendo a un renovado, o más bien, recién nacido interés por el cine que llega de oriente. Tanto las salas comerciales como festivales, filmotecas y pequeños cines-estudio, hacen hueco a aquellas producciones que han cosechado un aparente éxito en los circuitos internacionales. Prueba de ello es el aumento de ediciones en DVD de los grandes clásicos del cine japonés y sus exponentes más contemporáneos, así como de publicaciones en castellano sobre cinematografías asiáticas.

Punto de Vista, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, dedicó su segunda edición, en febrero de 2006, al cine documental japonés. La mayor parte de las películas exhibidas en el ciclo titulado “El cine de los mil años”, en referencia a una efímera sala nipona de proyección de documentales, no se habían estrenado nunca en nuestro país por lo que fue una espléndida oportunidad para conocer esa parte de la filmografía menos conocida de Japón.

Para suplir la falta de los que no pudimos acudir a tan interesante retrospectiva, la organización del Festival, ha editado una completa guía que muestra, a través de un recorrido histórico, los máximos representantes del documental japonés de ayer y de hoy. Pero este libro no es sólo una larga lista de nombres y títulos, sino que refleja en sus distintas secciones cuáles han sido las bases ideológicas de los primeros y más interesantes documentalistas, sus trabajos y la herencia que han dejado a realizadores contemporáneos más conocidos en el panorama internacional como Naomi Kawase o Hirokazu Kore-Eda.

A través de entrevistas y análisis de textos procedentes de otras publicaciones —pocos son los artículos expresamente realizados en exclusiva para esta edición—, se desgana la obra de los primeros cineastas como Fumio Kamei, Shinsuke Ogawa o Noriaki Tsuchimoto. Las tres secciones del libro se dividen en una cronología histórica del país, que va desde 1945 hasta el 2005, y de su cinematografía, tanto de ficción como documental, un estudio introductorio de carácter histórico-teórico sobre los realizadores y sus obras, y un compendio de ensayos procedentes de otros estudios de referencia.

Esta tercera parte, titulada “Análisis, documentos y testimonios”, como su nombre indica, es una sección plagada de diálogos entre autores, entrevistas y testimonios personales, más algún que otro análisis pormenorizado de un autor, película o concepto. A simple vista no parece que tengan un objetivo común más allá que el de ilustrar de forma general el panorama sobre cine documental en Japón. Y posiblemente sea así, pero a pesar de ello, resulta una más que interesante sección miscelánea que nos permite conocer, aunque sea de forma breve, los planteamientos estéticos y teóricos de autores como Toshio Matsumoto, pionero del documental de vanguardia de los años sesenta, interesado en crear un nuevo escenario experimental para el cine que surgiese de la colisión entre el documental y el cine de ficción más experimental. También hay otros más conocidos como Shohei Imamura, con un estilo más convencional, o las últimas aportaciones al género realizadas por Makoto Satô, que se aleja de las corrientes del llamado cine privado de los ochenta y noventa, para retomar el camino del documental de compromiso político y social de los años sesenta de Ogawa y Tsuchimoto.

Esta sección, a pesar de ser la que mayor espacio ocupa, carece de un hilo conductor que nos lleve, sin dar saltos, por cada uno de los artículos que la componen, al contrario de lo que ocurre en la segunda parte, “Panorama histórico y teórico”, donde la discusión establecida al amparo del Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata, en su edición de 1998, conforma el eje de este artículo de Abé Mark Nornes. El autor está interesado en mostrarnos cuál fue el diálogo que mantuvieron los distintos ponentes, divididos entre representantes de los sesenta y de los ochenta y noventa, como Toshio Iizuka, antiguo ayudante de dirección de Shinsuke Ogawa, o Naomi Kawase. De esta mesa redonda y de los planteamientos que en ella surgen, es de donde extrae el autor la materia para mostrarnos cuáles han sido los principios básicos del documental japonés a través de su historia y de sus autores. Resulta muy interesante observar el compromiso político y social de algunos cineastas como Ogawa, capaces de permanecer más de diez años en la misma aldea, y convertirse en un campesino más, en busca de esa asimilación con el objeto filmado, ese mimetismo, que le permitirá filmar, sin ningún tipo de ambigüedad ni distancia o falsedad todo un conjunto de películas dedicadas a la vida de los campesinos.

Para los documentalistas de esta época, el cine era un instrumento de oposición contra el poder establecido y una herramienta social al servicio de los más débiles y de las injusticias, como la película de Tsuchimoto dedicada a la tragedia ecologista de medidas desproporcionadas acaecida en la localidad de Minamata.

Pero conforme los movimientos activamente sociales de los años sesenta fueron desapareciendo, el documental devino en una nueva forma de realización centrada en las obsesiones y preocupaciones personales. Esta nueva cinematografía denominada *cine privado*, que tuvo sus orígenes a finales de los setenta de la mano de Kazuo Hara y Shiroyasu Suzuki, y que continúa vigente hoy en día, será la que más discuta el grupo que se formó en el Festival de Yamagata.

A pesar de que contenga alguna que otra errata en la terminología japonesa, este libro supone una excelente aproximación al cine documental japonés a través de sus más ilustres protagonistas. En cada una de sus secciones nos muestra los principios

básicos de una cinematografía prácticamente desconocida en nuestro país y que, gracias a iniciativas como la del Festival de Navarra, está cada día un poco más cerca.

NIEVES MORENO

POPULAR SPANISH FILM UNDER FRANCO. COMEDY AND THE WEAKENING OF THE STATE

Steven Marsh

Nueva York

Palgrave MacMillan, 2006

222 páginas

70 dólares



Procedente de la tesis doctoral del autor, y de los trabajos que la antecedieron y que se citan convenientemente en la presentación del libro, *Popular Spanish Film Under Franco* edita varios estudios de caso de películas categorizadas como comedias, donde se busca su evidente sabor español en un afán teóricamente disimulado de pergeñar los considerandos de la identidad nacional de nuestro cine. Se trata de siete ejemplos que van de la intrépida década de los años cuarenta (casi nunca vista de este modo por las historias al uso sobre el cine español) a la transición hacia otras narrativas de nuestro cine clásico durante los años cincuenta, para llegar a los inicios de los años sesenta donde se atisba, en el cine seleccionado, el aire de las películas de los *nuevos cines*. Y se apunta «aires» porque, más bien al contrario, el libro de Marsh se sitúa sin ambages en el espacio cultural creado por el cine popular y aco-

mete la empresa de dar una vuelta de tuerca a sus elementos característicos. La trayectoria elegida comienza con la obra de Jerónimo Mihura y de Edgar Neville de los cuarenta para terminar el ciclo con *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán-Gómez. La comedia, más o menos negra, realizada en este largo periodo de dos decenios opera una interesante escaramuza para manifestar su necesidad de debilitar los contenidos ideológicos del franquismo; tesis que se explica en el subtítulo de la obra y que acota lo palmario del título, además de propiciar el contenido del primer capítulo que sirve de paraguas teórico.

El libro busca puntuar la dialéctica realizada entre algunas de las visiones dadas al periodo desde su propia perspectiva analítica, que se sitúa en la capacidad con que se puede transitar por el análisis del cine, en este caso español, utilizando el concepto de «lo popular». Del marco teórico de este análisis, se usa primordialmente el sentido dado a este concepto que se vincula con las representaciones y manifestaciones de una cultura popular, que vive en pleno proceso de relocalización de sus contenidos en una sociedad incipientemente urbana y en vías de modernización. El énfasis dado a la reconsideración de los elementos de subversión, hallados en esta muy peculiar comedia española, atiende a la tradición de procedencia estructuralista de algunos de los estudios culturalistas aplicados al cine en los últimos años. Y esto se entiende mejor si se explica que el recurso teórico y explicativo recae sobre Antonio Gramsci y Mijail Bakhtin, con los que se propone un foro de provisión categorial casi no utilizado en el estudio de cine español, que obvia elementos que han ayudado habitualmente a evaluar la conformación «popular» del cine de este periodo. Así, se dejan de lado consideraciones relativas al funcionamiento productivo o publicitario de la industria del cine popular, o a la recepción del público (en lo que Marsh no es investigador ajeno) por poner sólo dos ejemplos que hubieran ayudado en esta tarea. Mas el foco de análisis que pretende el libro no es éste; su proyecto de sobreponer a los casos estudiados la teoría de la cultura popular de estos dos autores sirve para conectar nuestro acervo literario y cinematográfico con los elementos que lograron pervivir en estas comedias desde los ámbitos de cultura popular urbana de los años veinte y

treinta, un momento histórico de euforia modernizadora. Se trata de un legado que sufriría un serio revés en la década con la que aquí se inicia el estudio, muy especialmente con sus guerras, sin llegar a ser completamente aniquilado, ni ser percibida su calidad renovadora, crítica, hasta escéptica por las nuevas mentalidades que controlaron el espacio público.

El libro establece una trayectoria que abre, de principio a fin, la calidad de este cine que apuesta por una síntesis respecto al legado de la cultura ansiada por la Segunda República, donde se logra configurar un excelente mapa de hitos fundacionales. Estos reconocibles elementos sintomáticos de nuestra cinematografía revelan la capacidad crítica de la cultura popular de este cine, provista de una insurgencia temperada y difuminada en ciertos parámetros genéricos que parecen minimizar su sentido. La explicación que acude al sainete implica una más que justa revalorización de este género, aunque el estudio estructural de la aportación de las narrativas sainetescas y zarzueleras que realiza Marsh son un poco decepcionantes por escuetas. La recuperación formal de estos elementos, tanto en el cine de Neville como en el de Luis G. Berlanga, hace pensar en la capacidad irreverente de la comedia, visible concretamente en la corralidad, en la referencia explícita a los lugares de celebración y de expresión popular, como las fiestas, la comida, la bebida, en la construcción a través de la vestimenta, y en todos los elementos del comportamiento que sirven de espacio no controlado por el discurso dominante del franquismo. Así, en estos puntos de fuga, que se recalifican en cada estudio de caso, se apunta una nueva reelaboración del concepto de «pueblo» como principio fundador de una identidad nacional que se resiste a «con-formarse» en una estricta tradición nacional-catolicista, y que viene construida y conformada desde otro lugar que también reivindica su espacio y su sentido. Descubrir en la obra de estos cineastas citados (a los que habría que añadir el caso transnacional de Marco Ferreri, que no se había citado aquí), un sinfín de espoletas que crucifican la ideología dominante, es una confirmación gozosa del libro, que no por sabida resulta menos interesante pues resulta ampliamente ilustrada. El esquema de análisis de casos adolece, sin embargo, de una flaqueza constructiva a través del relato que se asume más que se evidencia. Sería

deseable un hilo de mayor consistencia en el devenir de la tesis, que había de ser enhebrada a través de los capítulos con mayor pasión afirmativa y dando más vuelo a la cohesión de las ideas que se pretenden ir demostrando.

Además, en el estudio de cada película concreta se echa en falta una mayor profundidad del análisis de la imagen, por el que se pasa muchas veces de puntillas. Es evidente que el libro no se inscribe en una tradición de análisis formalista, pero la descomposición sobre cómo se construyen en el discurso filmico los elementos antropológicos, que sirven para analizar la construcción de los conceptos que se derivan de la cultura popular, merecerían una mayor atención. Y esto, especialmente, en lo referente a la puesta en escena y al montaje, que aparecen como elementos de análisis de manera muy discreta y que explican la autoría de los directores en reformular los elementos críticos de la tradición popular. Algo que no sucede con la explicación culturalista y crítica de muchos de los referentes que son abiertos para un lector/lectora de inglés, que no tiene por qué conocer muchos de los guiños y componentes de la cultura española, y que Marsh comenta de manera soberbia. Es un valor añadido comprobar que su análisis parece desprovisto de la rémora que se percibe en otras tradiciones hermenéuticas que no pueden desasirse de su lugar respecto a estas mismas; un lugar que en vez de apelar a la complicidad, esboza con crudeza la «otredad». Y en esta medida, hay que agradecer la continua referencia a la pervivencia de la comedia como facilitadora de identidad nacional, desde una tradición que el autor establece hasta nuestros días, pues apunta a la perdurabilidad cultural de estos mismos elementos, aun hoy en día.

Finalmente, otra pregunta a formular tras la lectura del libro es por qué no ofrecer una mayor explicación sobre el sentido de la elección concreta de una serie de directores, que han sido ya conceptualizados como «autores» sobradamente en todas las tradiciones historiográficas. Su presencia en el cine español alude a la reinterpretación desde sus marcas de una lectura que evidenciaba una originalidad, imposible de dejar de lado cuando se analiza su trabajo dentro de la industria. La falta de ubicación de estos directores desde la teoría del autor o, al menos, desde su singularidad como creadores, oculta a un lector poco entendido la anormalidad

de sus creaciones en el grueso de la producción contemporánea. Aunque la explicación de los lugares desde donde realizaron sus obras se busca, particularmente interesante en el caso de Neville al que bien se ubica en la tradición de «la otra generación del 27», resulta un poco ingenuo pensar que su trabajo no está tildado, de antemano, de la peculiaridad con la que dialogaron con su cine contemporáneo. Sería bueno acudir a los autores de referencia más conservadores, que serían quizás más merecedores de un estudio donde aplicar la reivindicación

de la potencialidad crítica de lo popular en sus comedias. Pero éste sería otro libro, claro.

En resumen, *Popular Film Under Franco* establece un itinerario fascinante sobre un terreno del cine clásico español que arroja una perspectiva interesante sobre la constitución de la tradición popular del mismo, al menos respecto a las lecturas de las obras escogidas de los directores reseñados, cuya prolija reflexión sobre su tiempo, maravillosa, nunca estará de más retomar y recuperar.

MARINA DÍAZ LÓPEZ