

# Libros

**European Cinema. Face to Face with Hollywood**  
Thomas Elsaesser

**En torno al Nuevo Cine Italiano. Los años sesenta: realismo y poesía** José Enrique Monterde (ed.)

**Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)** Santos Zunzunegui

**Rafael Azcona: hablar el guión** Bernardo Sánchez Salas

**Spanish Cinema. A Student's Guide** Barry Jordan y Mark Allison

**De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad** Rafael R. Tranche (ed.)

**Mystère Marker. Paisajes en la obra de Chris Marker** Maria Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.)

**Todd Solondz. En los suburbios de la felicidad / Una monografía mostrenca** Jordi Costa

**Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio** Slavoj Žižek

**Luces de Siam: una introducción al cine tailandés** Alberto Elena (ed.)

## EUROPEAN CINEMA. FACE TO FACE WITH HOLLYWOOD

Thomas Elsaesser

Amsterdam

Amsterdam University Press, 2005

563 páginas

29,50 euros



*European Cinema* es, antes que cualquier otra cosa, un libro lleno de reflexiones, de datos, de pensamiento innovador. Más que ofrecer nuevos conceptos y solucionar dudas, sirve para que empecemos a ser más conscientes de la madeja de discursos contradictorios que se ponen en marcha cuando se habla de cine europeo. Siendo una síntesis del trabajo como crítico que Thomas Elsaesser ha desarrollado durante muchos años en *Sight and Sound*, *Monthly Film Bulletin* y *Framework*, y de sus investigaciones como estudioso de "Media and Culture" y de varias épocas de la historia del cine, el abultado volumen se sitúa en el cruce entre el análisis del tiempo presente y la pausada interpretación de los hechos del pasado (Elsaesser lo define como "la historicización del ahora", *historicizing the now*). Así, en el mismo libro, podemos ver cómo a la vez es posible exponer al desafío del ahora determinadas categorías que se han utilizado para analizar el cine de distintos países europeos del pasado (la definición de "cine nacional", el concepto de "autor" y la oposición a Hollywood), y contemporáneamente analizar históricamente fenómenos como el "world cinema" o la cambiante agenda de los festivales.

La misma estructura del libro está asentada sobre la idea del diálogo presente-pasado, ya que, dejando de lado la introducción y las conclusiones, el resto de los capítulos son ensayos autónomos, algunos de los cuales habían sido publicados con anterioridad, mientras otros ven la luz por primera vez en esta colección. Aparte de las muchas, interesantes pero puntuales, incursiones sobre determinados autores europeos o afincados en Europa, desde Edgardo Cozarinsky hasta Peter Greenaway y Ettore Scola (la lista no es ni completa, ni equitativamente repartida por naciones, ya que no lo pretende), aparecen ensayos más generales sobre la nueva topografía de los festivales europeos, por ejemplo, o una provisional propuesta de 1992 en la que Elsaesser describe las producciones europeas como un "tercer cine" que se situaría entre Hollywood y las películas de autor.

Pero a pesar de su fragmentariedad, el volumen posee un tema muy definido y concreto: se trata de intentar reconstruir de la forma más rigurosa posible lo que ha ocurrido en el cine europeo después de las nuevas olas. Y la única forma de hacerlo, según el autor, es renunciar a dibujar un panorama general descriptivo y homologado, y escribir en su lugar una historia de los discursos que se han construido sobre ese cine; una historia, entonces, con todo lo que eso conlleva, pero analítica y abierta, crítica y dispuesta a cuestionar cualquier presupuesto. La varita mágica que impide que nos perdamos en el camino es el presupuesto que Elsaesser pone en juego, su convicción de la todavía vigente centralidad del cine como fuerza social en el contexto contemporáneo. Uno de los aspectos más fascinantes del libro es la detallada solidez de la relación que establece entre lo específico del cine (composición y puesta en escena, arquitectura del punto de vista óptico, dentro y fuera de campo, enfoque en profundidad, rechazo de la perspectiva) y su funcionamiento como dispositivo social. Y aquí es donde vuelve a aparecer ese concepto de "imaginario histórico" como categoría analítica específicamente cinematográfica que ya fue central en su último trabajo sobre el cine alemán (*Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Londres, Routledge, 2000). Todos los ensayos incluidos en esta recopilación / revisión pueden leerse como aportaciones, más o menos

críticas, más o menos explícitas, a la posible definición operativa del cine como mecanismo capaz de “ver dentro de la propia mente a través de los ojos de otros” (p. 511).

De esta manera, en un último análisis, lo que hace “europeo” al cine europeo sería más su efectividad como proveedor de “competencia cultural”, como la define Elsaesser, que su capacidad real de ser depositario de algún tipo de identidad colectiva. Mantener, o re-inventar, la expresión “cine europeo” en el mundo globalizado y tardocapitalista implica pensar en el cine como un mecanismo social complejo y lleno de sabiduría, capaz de aceptar los grandes cambios sociales de las últimas décadas y a la vez de constituirse como “interferencia”. En el camino hacia esta propuesta de lectura, que Elsaesser hace explícita en las últimas páginas del libro, el lector de *European Cinema* ha tenido la oportunidad de reflexionar sobre un gran número de cuestiones centrales para la comprensión del cine contemporáneo, y no sólo el europeo. Comparta o no las sugerentes conclusiones del autor, no cabe duda de que habrá aprendido mucho acerca de lo que implica mirar el mundo y el cine del mundo desde este nuestro inevitable e indefinible continente.

VALERIA CAMPORESI

## EN TORNO AL NUEVO CINE ITALIANO. LOS AÑOS SESENTA: REALISMO Y POESÍA

José Enrique Monterde (ed.)

Valencia

Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay / Festival Internacional de Cine de Gijón / Centro Galego de Artes da Imaxe / Filmoteca Española, 2005

386 páginas

20 euros



Desde 2001, el Festival de Cine de Gijón, junto a otras instituciones, promueve cada año la edición de un libro dentro del “Proyecto Nuevos Cines”, que se complementa con la programación de un ciclo cinematográfico en torno al tema. Tras los precedentes dedicados al *Free Cinema*, *La Nouvelle Vague*, *Los Nuevos Cines en España* y la tradición independiente en el cine americano, la quinta edición de esta entrega se centra en el Nuevo Cine Italiano.

En esta ocasión, José Enrique Monterde se adentra en solitario en la edición del libro, sin Carlos F. Heredero, su colaborador habitual de la serie. Tras el paréntesis editorial que supuso *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, editado por Roberto Cueto y Antonio Weinrichter en 2004, en el que se renovaron la estructura del libro y sus colaboradores habituales, *En torno al Nuevo Cine Italiano* recupera los principales ejes temáticos que atraviesan las ediciones de Monterde y Heredero. Es decir, el estudio de los precedentes y

precursores de cada movimiento y su influencia en el cine actual, el análisis de los aspectos histórico-sociales e industriales donde se enmarcan los "nuevos cines", la naturaleza y características de los mismos, su relación con la modernidad y las reflexiones en torno a la crítica cinematográfica del período. A todo ello se adhiere, como viene siendo habitual, una serie de artículos monográficos en torno a los directores más destacados del movimiento, una sección dedicada a los textos y documentos más relevantes de la época, un diccionario, que en este libro se centra en la biografía de directores, guionistas y actores, y una bibliografía especializada sobre el tema.

Un libro dedicado al Nuevo Cine Italiano (NCI) partía con la dificultad que entraña el estudio de la efervescencia cinematográfica que surgió a principios de la década de los sesenta en Italia como un movimiento homogéneo, nacido de un núcleo generador claro y que no tuvo la necesidad de oponerse a un cine anquilosado en la tradición, como si ocurrió con otros "nuevos cines", ya que, en Italia, contaban con el neorrealismo como antecedente cinematográfico.

El encargado de analizar el paso del neorrealismo a la modernidad, de cuyo seno surgiría el llamado NCI, es Ángel Quintana, un especialista en la materia que ya había tratado el tema ampliamente en su libro *El cine italiano (1942-1961): del neorrealismo a la modernidad*, un cine que en palabras del autor "no necesitó asesinar al padre porque lo admiraba y había interiorizado perfectamente su legado" (p. 44). Los dos capítulos siguientes firmados por Jose María Latorre, pretenden ser una introducción al cine de género que precedió y convivió durante los años cincuenta y sesenta junto al cine de autor. El cine bélico, el *western* y el *peplum*, entre otros, son tratados junto a la comedia italiana por el autor de forma aislada, sin relación con el tema motor del libro, por lo que los dos ensayos se convierten en compartimentos estancos, sin relación con el resto de la obra. El esplendor de la industria italiana será analizado en el último y breve capítulo escrito por Latorre, "Tiempo de grandes productores", que bien pudiera haber sido absorbido por el siguiente ensayo de Monterde sobre "La dimensión industrial del Nuevo Cine Italiano", en el que sitúa el nacimiento, desarrollo y crisis del NCI en el contexto del esplendor de la industria cinematográfica, sin

que hasta el momento se hubiera explicado el fenómeno del NCI en profundidad. Domènec Font utiliza el título de una película colectiva, *Amore e Rabbia* (1968), para dar nombre a su ensayo sobre el cine moderno italiano, en el que sintetiza algunos de los aspectos que ya se habían tratado en los capítulos anteriores, además de proponer una cartografía donde, ante la falta de una estética en común, adscribe a los "nuevos directores" a tres itinerarios diversos dentro del cine moderno.

El ensayo de Monterde, "Naturaleza del Nuevo Cine Italiano", se configura como el eje central del libro, y es el único que analiza el fenómeno del NCI como tal, en detalle. Monterde presta especial atención al legado neorrealista junto a otros aspectos generacionales del movimiento, prestando especial atención a la crítica social que caracterizó a buena parte de las películas de este período de convulsiones sociales y desestructuración política. Por su parte, Santos Zunzunegui continúa el análisis de la crítica cinematográfica que había realizado en el volumen de la *Nouvelle Vague*, esta vez centrándose en los interesantes debates generados por la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, donde se puso de manifiesto la necesidad que tenía la crítica de abordar nuevas metodologías de análisis adecuadas a los retos que planteaban las nuevas obras cinematográficas, y que derivó en una mayor radicalidad política.

Antes de cerrar la sección con las reflexiones sobre el cine italiano contemporáneo, encontramos una serie de artículos monográficos dedicados a cineastas que cuentan ya con una cierta bibliografía como Pasolini, Bertolucci y Marco Ferreri, junto a otros que prácticamente no han sido objeto de estudio en nuestro país, como es el caso de Marco Bellocchio, los hermanos Taviani, Ermanno Olmi, Francesco Rosi, Valerio Zurlini y el desconocido Carmelo Bene. Finalmente, la segunda parte del libro, *Textos y documentos*, nos regala apreciados artículos de los propios directores entre los que destacan el de los hermanos Taviani, "Construcción de la razón e invitación a la ironía", en el que denunciaron la falta de un nuevo lenguaje que esté al servicio de las historias y de las ideas, y la carta de Pier Paolo Pasolini a Marco Bellocchio, con su correspondiente réplica, en la que exponía su teoría sobre el cine poético frente al cine prosa. Bertolucci, Marco Bellocchio y Tullio Kezich firman sus artículos para

*Cahiers du Cinéma*, mientras que Tonino Guerra cierra con broche de oro mediantecon suun magnífico poema dedicado a Francesco Rosi.

Como se ha podido observar, *En torno al Nuevo Cine Italiano* es un trabajo riguroso, de corte enciclopédico, que cuenta con excelentes profesionales especializados en la materia. La sola presencia de este libro en el panorama editorial español es digna de alabanza ante las grandes carencias que presenta este período en nuestra historiografía cinematográfica. Al igual que toda obra colectiva, los ensayos son desiguales pero, en general, siempre interesantes, sobre todo si los consideramos de forma independiente. Lo que principalmente se puede criticar es el conjunto de la obra en su totalidad, ya que lo que debiera esperarse de una obra colectiva es algo más que una suma o resta de individualidades. En este sentido, el libro peca de la misma carencia estructural que ya se había señalado en anteriores reseñas sobre otros ejemplares de la serie: la falta de cohesión de los ensayos y una visión integradora que los articule. Se echa de menos una declaración de intenciones del editor ante su propuesta, que orientara y facilitara la lectura de los artículos. Por otro lado, quizás una organización temática distinta, adaptada a un fenómeno tan particular como el Nuevo Cine Italiano, hubiera ahorrado al lector repeticiones innecesarias. Sirva esta crítica como reflexión general en torno a los libros colectivos cuya fórmula debería comenzar a replantearse en muchas ocasiones.

NOEMÍ GARCÍA DÍAZ

## LOS FELICES SESENTA. AVENTURAS Y DESVENTURAS DEL CINE ESPAÑOL (1959-1971)

Santos Zunzunegui

Barcelona

Paidós, 2005

232 páginas

12,50 euros



La prolífica y multidisciplinar trayectoria investigadora de Santos Zunzunegui reabre una brecha especialmente interesante en su libro *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. En dicha obra el autor elabora un recorrido particular por una década en donde confluyen las corrientes y estilos que venían determinados por un período de cierto clasicismo y costumbrismo arraigado a unas pautas frenadas, en muchos casos, por imposiciones ideológicas sedentarias que disponía la política franquista del momento. Es en este punto desde donde se inicia una cartografía demarcada por los orígenes del denominado Nuevo Cine Español amparada en la consiguiente renovación del lenguaje fílmico. Para ello, el autor sitúa el punto de arranque de esta andadura en una serie de encuentros celebrados a mediados de los años cincuenta, cuando tienen lugar las Conversaciones de Salamanca de 1955, seguida de otras celebraciones como las Conversaciones Nacionales de Cine presentadas en Valladolid en 1958 o las Primeras Conversaciones de Escuelas de Cine del Festival de San Sebastián en 1960, todas ellas fruto de lo que supone el camino hacia un aperturismo innovador de experiencias fílmicas. Dicha introducción

exponencial de la situación social servirá como acicate para adentrarse en lo que se constituye como eje principal del discurso centrado en el análisis de una serie de películas particulares que comprende la década de los años sesenta.

El objetivo que persigue la presente obra viene trazado por una metodología analítica que permite expresar el modo de proceder de un determinado estilo filmico y sus peculiaridades; para ello expone una interpretación de fragmentos mínimos extraídos de obras concretas de determinadas películas que ejemplifican distintos modos de representación y articulación visual, tal como ya había planteado en su obra *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Barcelona, Paidós, 1996). Aunque, en este caso, el ejercicio analítico viene sustentado por las particularidades históricas que sirven de base documental a la interpretación, auspiciándose bajo lo que el autor denomina como interludios teóricos que sustentan el aire renovador que acontece en este período.

A través del recorrido del relato se presenta un panorama particular que se esboza a modo de bricolaje textual, en donde confluyen estilos, corrientes y marcas de autor personales y en donde se manifiestan los orígenes de la posmodernidad cinematográfica en España. La obra se adentra en la conjetura de diferentes tipos de disposición del realismo, desde el anclaje en las técnicas de la novela española con ciertos aires de espíritu neorrealista en películas como *Los golfos* de Carlos Saura (1961), hasta la variación esperpéntica que desenmascara *Viridiana* de Luis Buñuel (1961), la crónica moral que ofrece *Noche de verano* de Jorge Grau (1963) o el realismo poético que ofrece Basilio Martín Patino en *Nueve Cartas a Berta* (1965). Frente a las dimensiones del realismo enraizado en cierto populismo costumbrista, Zunzunegui expone la confluencia de diversas taxonomías que afrontan los modos de percepción de la realidad, como es el caso del denominado realismo metafórico-simbólico amparado en la estrategia retórica tal como se expresa en la película de Carlos Saura *La caza* (1966) y que continúa con las posteriores películas rodadas en los siguientes años por el autor hasta mediados de los setenta, o el caso de Antonio Eceiza en el filme *De cuerpo presente* (1967), ejercicio filmico que plantea la estilización intertextual del realismo.

La década de los sesenta es también un período en donde se explora un universo mítico basado en las adaptaciones. Con ese fin se escoge, entre otros, el filme *La busca* de Angelino Fons (1967) para expresar la filiación literaria que se acoge dentro del Nuevo Cine Español. Igualmente, se exploran toda una serie de subgéneros como el *spaghetti-western*, el cine policíaco, la serie B de terror, la corriente claramente popular representada, entre otras, por la filmografía de Pedro Masó y su rentabilidad económica en películas como *La ciudad no es para mí* (1966), o el costumbrismo esperpéntico de Marco Ferreri y Luis García Berlanga bajo la peculiar escritura de estilización deformante que expone Rafael Azcona en las representativas películas de *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1964). Pero también es un período en el que convive la combinación que presentan determinados estilos particulares de melodrama cosmopolita como el caso de *Donde tú estés* (1964) de Germán Lorente, las corrientes documentalistas de carácter local, tal como se percibe en *Ama Lur* de Néstor Basterrechea y Fernando Larruquert (1968), y las ficciones documentales que desarrolla el particular estilo transgresor de Manuel Summers, heredero de la ilustración carituesa ejercida por él mismo en *La codorniz*, y que expondrá en películas como *Del rosa al amarillo* (1963) y *Juguetes rotos* (1967) o en las prácticas intertextuales que desarrolla en la comedia *¿Por qué te engaña tu marido?* (1969), constituyéndose como un ejercicio posmoderno de adaptación de la novela de Wenceslao Fernández Flórez.

La articulación del relato ofrece aspectos de análisis particulares a películas que hoy en día son difíciles de visualizar, especialmente por problemas de distribución, como es el caso del conjunto de filmes constituyentes e incluso hereditarios de la denominada Escuela de Barcelona, marcada por una estilística particular de formalismo experimental, caracterizada por el uso de detención de imágenes, anacronismos temporales, saltos de eje, montaje fragmentado, intrusión de imágenes publicitarias, largos silencios, presencia de monólogos o diálogos superpuestos. Entre los directores que exponen estos procesos filmicos de corte vanguardista cabe citar a Carlos Durán, Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, Ricardo Bofill, Román Gubern o Pere Portabella, y algunas de las películas que mejor reflejan esta tendencia

son *Dante no es únicamente severo*, codirigido por Jacinto Esteva y Joaquín Jordá (1967), *Cada vez que me enamoro creo que es para siempre* realizada por Carlos Durán (1967), en donde se perciben claras influencias del lenguaje de la *Nouvelle Vague*, o el caso del filme *Nocturno 29* de Pere Portabella (1969), en el que se percibe cierta complejidad en el uso de las fórmulas narrativas. Dichas tendencias que propugna la Escuela de Barcelona serán evidenciadas en otros directores ajenos a la misma que desarrollan un enfrentamiento con la realidad de manera distante, periférica o experimental; así por ejemplo Javier Aguirre realiza una serie de trabajos de corte documental amparándose en lo que denomina como "anticine", Antonio Artero desarrolla una visión documentalista de corte sociológico y José Antonio Sistiaga afronta las posibilidades creativas de combinación pictórica en la raspadura del celuloide y asume la proyección filmica como una actitud estética acorde con las Bellas Artes.

La ejemplificación de estas y otras ideas que afronta el autor en el análisis de la década de los sesenta sirve para afirmar la constitución de este universo particular donde convive un eclecticismo de estilos distantes, de géneros que combinan actitudes clásicas con filosofías cosmopolitas y toda una serie de renovaciones formales que amplían una proyección basada en adaptaciones, citas, alusiones y procesos intertextuales propios de la lógica posmoderna. Dicho texto expone y explica, bajo la óptica particular de un cuidado análisis, un panorama que sienta las bases de las corrientes cinematográficas desarrolladas en años postreros, practicadas con mayor o menor fortuna, a la vez que supone un complemento a los estudios que ya habían sido objeto de investigación sobre este período, como es el caso del estudio dedicado a abordar *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos*, editado en el año 2003 por Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde, y en donde también participaba Zunzunegui con el análisis de *La caza* de Saura, o el que había emprendido dicho autor en algunos de los capítulos que configuran su obra *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* (Madrid, Cátedra, 1994).

Como nota culminante es necesario dejar constancia de que el presente texto no sólo ofrece la visión histórica y analítica de una época, sino que

expone un discurso —a modo de subtexto— sobre la emergencia a la que se enfrenta el nuevo espectador, implicando a lo largo de sus páginas los conceptos de mirada distante y mirada cercana, así como elaborando distinciones conceptuales entre la realidad y la ficción, el realismo y el simbolismo, el documental y la veracidad, y el clasicismo frente a la experimentalidad.

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

## RAFAEL AZCONA: HABLAR EL GUIÓN

Bernardo Sánchez

Madrid

Cátedra, 2006

484 páginas

18 euros



Es preciso comenzar señalando que el autor, al abordar su acercamiento a la figura y a la obra del más importante guionista de nuestro cine, no ha pretendido circunscribirse a los cánones de las monografías al uso ni mucho menos atenerse a las pautas convencionales del género biográfico. El texto, sin dejar de ser una biografía (apasionada, heterogénea y enormemente subjetiva) va mucho más allá en su intento de abarcar todas las posibles claves que permitan una comprensión totalizadora de la obra de Rafael Azcona, conectándola con su periplo vital y con los contextos en que se produce. El propio autor es consciente de lo heterodoxo de su empeño y así lo reconoce de modo expreso en las páginas inaugurales, subrayando de paso el radical subjetivismo que ha presidido su tarea: "He preferido

servirme de una variedad de estilos expositivos y de una lectura oblicua para ensayar flancos diversos de comprensión. No aspiro a explicar cómo es Rafael Azcona sino, más modestamente, a contar cómo lo veo y leo, y cómo —en determinados aspectos— comparto esta visión y esta lectura” (p. 12).

Esa aproximación al biografiado, que de entrada hay que calificar de concienzuda, sólo podía resultar exitosa por la concurrencia de diversos factores: una estrecha relación de amistad con él (incrementada, además, por la circunstancia del paisanaje), un conocimiento exhaustivo de su obra literaria y cinematográfica y otro no menos exhaustivo de los últimos cuarenta años de la historia del cine español, amén de un bagaje abrumador de testimonios en el que da la impresión de que no falta nada de cuanto se ha escrito o dicho sobre Rafael Azcona. Un dato significativo a este respecto es el abundante número de notas explicativas (un total de 644) que complementan el discurso principal.

Pero la mencionada heterodoxia metodológica implica algunos riesgos; entre ellos, y especialmente, una cierta farragosidad en la exposición que dificulta el seguimiento del hilo narrativo seguido por el autor y hace añorar la existencia de un esquema dotado de un mayor grado de coherencia: se acumulan, así, de modo insistente datos de importancia muy dispar, referencias excesivas a fuentes que no añaden nada esencial al discurso, anécdotas intrascendentes y comentarios banales, todo ello presidido por un tono de rendida admiración que produce al lector en ocasiones la impresión de hallarse ante un texto del más puro género hagiográfico. No obstante, y de modo paradójico, ese tono no resulta incompatible con el tratamiento humorístico que impregna todo el discurso y que, aparte de mitigar la mencionada farragosidad expositiva, puede interpretarse como una aproximación cordial del biógrafo a su biografiado mediante la que renuncia a la aridez de la monografía académica para conectar con el desenfado de sus planteamientos vitales y la actitud irreverente y trasgresora que preside toda su obra. Un somero repaso a los enunciados titulares de los diversos capítulos y subcapítulos nos sirve para situarnos de lleno en esa clave desde la que Bernardo Sánchez parece haber concebido su biografía azconiana.

Detengámonos ahora en la descripción del contenido de tales capítulos para ofrecer una síntesis lo

más fiel posible del libro de Bernardo Sánchez, aunque la tarea no resulte excesivamente fácil por el método acumulativo (propiciador de frecuentes rupturas de las fronteras capitulares) que adopta su exposición.

Los dos primeros capítulos tienen un contenido esencialmente biográfico ciñéndose a la infancia y juventud logroñesa de Azcona, a sus amistades y al ambiente familiar, a su formación, a sus primeras colaboraciones en *La Codorniz*, etc. Pero una de las características que preside este trabajo es la demostración de la estrecha implicación existente entre la vida y la obra de Rafael Azcona, por lo que el autor se esfuerza en demostrar las reminiscencias que afloran en los guiones de personajes, circunstancias y anécdotas procedentes de su peripecia biográfica.

Un mayor interés tiene, a mi juicio, el capítulo III, que puede considerarse el núcleo del trabajo, en cuanto desarrolla en él un concienzudo y documentado análisis de los guiones azconianos. Entre los diversos aspectos que aborda llaman especialmente la atención las consideraciones sobre el método de trabajo del autor (resulta muy ilustrativa al respecto su definición de la imaginación como “memoria fermentada”) y la génesis del guión a partir de una idea inicial que va madurando paulatinamente. O las reflexiones sobre Azcona como adaptador de obras literarias ajenas, que aportan esclarecedoras ideas sobre el siempre complejo problema del trasvase de la literatura a la pantalla; su estrategia —según la define Bernardo Sánchez, comentando la adaptación de *En brazos de la mujer madura*, de Vicinçey— consiste en “operaciones de reescritura conducentes a un final no lesivo para los contenidos novelísticos y a la vez rentable para los intereses poéticos y políticos de la adaptación”. Asimismo, resulta de interés el seguimiento que se hace de los debates críticos suscitados en torno a la producción del guionista, de modo especial aquellos en que se abordan cuestiones como la de su vinculación con el neorrealismo italiano o la de la superación de éste a través de una estética desrealizadora heredera de la tradición esperpéntica. O, por citar, un último apartado imprescindible dentro de este capítulo nuclear, el minucioso rastreo de referencias intertextuales presentes en los guiones azconianos, entre las que destacan por su número y por su importancia las derivadas de su fascinación por la obra de Franz Kafka.

Menos extenso es el capítulo IV ("Hablar el guión"), dedicado al método de trabajo del autor y donde se trata de la importancia que tiene la "fase oral" en la génesis y modulación de la idea matriz: "Su método —se dice citando a J. L. García Sánchez— se basa en una resistencia a escribir por lo que tiene de cerrar, de parcelar, de comprometerse (...). Es un pretexto para la apertura continua". Se recogen en él varios testimonios de directores con los que ha colaborado Azcona (Ferrerí, Saura, García Sánchez, Berlanga, Pedro Olea, Fernando Trueba, etc.) y se insiste en la función que las tertulias han desempeñado en la gestación de sus guiones.

El capítulo V, que cierra el libro, tiene un interés especialísimo para todo estudioso de la obra de Azcona o de nuestro cine en general, pues consiste en una exhaustiva recopilación de su filmografía que abarca 141 páginas y en donde se recogen por orden cronológico datos sobre los filmes en los que ha colaborado, sobre las ediciones de sus guiones y de los textos narrativos propios que han servido de base a películas; se inserta, además, información sobre sus guiones televisivos (incluso sobre los no realizados) y sobre sus colaboraciones teatrales. Todo este cúmulo de datos va "sazonado" con la inserción de abundantes comentarios del propio Azcona, de sus estudiosos o de los directores con los que ha colaborado, referidos a la gestación de los guiones o a las circunstancias y vicisitudes de su filmación.

Una completa bibliografía cierra este trabajo, que está destinado a convertirse en una obra de referencia ineludible y cuya lectura no dudo en recomendar. Aunque uno —cuestión de gustos— hubiera pedido una mayor sistematización y una mayor claridad expositiva.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE

## SPANISH CINEMA. A STUDENT'S GUIDE

Barry Jordan y Mark Allison

Londres

Hodder Arnold, 2005

256 páginas

16,99 libras esterlinas



Desde hace unos veinte años, las publicaciones anglosajonas sobre cine español se han ido desarrollando regularmente a medida que se iba imponiendo en los cursos de las universidades la presencia de la cultura hispánica. Hoy en día, la investigación tanto norteamericana como británica tiene un nivel de madurez indudable (se compartan o no sus planteamientos), en particular gracias a los trabajos de Marvin D'Lugo, Marsha Kinder, Peter Besas, Peter Evans, Jo Labanyi, Paul Julian Smith y Kathleen Vernon, para atenerse a unos pocos representantes de una lista que, de quererla exhaustiva, sería interminable. El cine español como campo de investigación en Estados Unidos y Gran Bretaña ocupa un lugar destacado, sea dentro de las ramas de los estudios filmicos, del hispanismo, de los estudios culturales o de la historia. Este fenómeno no sólo se ha de relacionar con el auge de la lengua y la cultura hispánicas en los países anglófonos sino también con el desarrollo de los estudios sobre cine en general (y sobre cine europeo en particular) y, por fin, con la buena salud del cine español contemporáneo que lo convierte en un objeto de estudio más apetecible. La circulación de las películas, facilitada por la red internet, hace menos difícil la tarea de estudiar unos corpus cinematográficos extranjeros.

El libro *Spanish Cinema. A Student's Guide*, escrito por Barry Jordan y Mark Allison, y publicado en Londres en el año 2005, se puede considerar, en cierta manera, como el resultado de esta especie de

*boom*. Los dos autores, ambos profesores en la Universidad de Leicester (Modern Languages), ya han publicado varios textos sobre cine español (o cultura hispánica). En el caso de este libro, no se trata de una investigación en el sentido clásico de la palabra. Se dirige a un público estudiantil anglófono mediante una síntesis, presentada bajo la forma de una guía de 229 páginas, que pretende abarcar todos los aspectos del cine español desde sus orígenes hasta hoy en día.

Para llevar a cabo tan difícil tarea y cumplir con la dimensión evidentemente didáctica de este tipo de publicación, los autores han organizado su presentación en torno a varios ejes que se complementan. En una primera parte, desarrollan en unas treinta páginas la historia del cine español desde 1896 hasta el año 2003. A pesar de que un lector un poco enterado del tema no descubra nada que no esté en libros anteriores (pero obviamente no se destina el texto a dicho lector), se puede apreciar la capacidad de síntesis de los autores que ponen énfasis en los grandes momentos de la historia del cine español. Las múltiples referencias a autores anglosajones o españoles, que permiten al estudiante profundizar en ciertos aspectos, testimonian la honradez de los autores que precisan sus fuentes.

Después de esta visión diacrónica, el libro se estructura en torno a cinco capítulos sintéticos elaborados a partir de categorías fundamentales de la teoría del cine: "Film Studies Basics: Technique, Narrative and Style", "Autorship", "Genre", "Stars" y "Representation". El objetivo de esta parte del libro es doble: servir de iniciación al estudio fílmico presentando los avances de la teoría en los últimos diez años (marco teórico) y profundizar el estudio del cine español, completando la visión histórica del primer capítulo, muy alusiva. Notemos que la parte teórica se fundamenta esencialmente en un corpus anglosajón. Este marco teórico induce ciertas opciones que reflejan unas preocupaciones (y unos instrumentos) que a veces pueden parecer algo reductores, visto desde el otro lado del océano, pero cuya presencia se entiende perfectamente dentro de la cultura anglosajona (sobre la teoría del "género", por ejemplo). No obstante, se puede apreciar la voluntad didáctica de los autores y la claridad de su presentación. Por otra parte, a pesar de que, al fin y al cabo, el marco teórico pueda aplicarse a cualquier corpus fílmico, los autores desarrollan

unos ejemplos de los que a veces consiguen sacar conclusiones muy pertinentes sobre la especificidad del cine español. Al estar inmersos los autores en una cultura anglosajona pero a la vez muy enterados de la realidad de la cultura hispánica, proponen una visión *desde fuera*, atenta a lo que, en el cine español, es *diferente* (por ejemplo, acerca del cine musical). Es muy interesante el enfoque a menudo comparativo que adoptan. A pesar del tamaño modesto del libro (comparado con la inmensidad del corpus), los autores no ceden a una visión estereotipada y si, de hecho, están muy presentes los directores o filmes consagrados fuera de España (Buñuel, Saura, Almodóvar, Amenábar), tampoco se reduce únicamente a ellos el estudio y se enfocan aspectos menos conocidos del cine español. Y, sobre todo, en estas cinco partes como en la primera, el importante número de referencias críticas que se introduce testimonia el buen conocimiento de las fuentes y permite conferirle al libro un innegable papel introductorio, proporcionando a los estudiantes unos instrumentos de trabajo que les permitan seguir adelante.

El último capítulo, "Film Studies and Film Theory", en cambio, es algo ambiguo. Empieza con una buena síntesis de la historia de la crítica y de la teoría del cine a nivel internacional. Sin embargo, el acercamiento se limita esencialmente a hacer un repaso a las revistas de cine en España desde el periodo del mudo hasta hoy en día. Repaso, de hecho, excelente y muy nutrido. Pero falta una parte sobre el desarrollo en España de los estudios sobre el cine nacional, tanto a nivel de publicaciones como de su difusión en el marco de coloquios o su inclusión a nivel de la investigación universitaria (el último párrafo alude a ello pero sin mayor profundización). En cuanto a la teoría del cine, se enfoca con cierto desprecio, terminando el texto señalando la superioridad de los estudios anglosajones cuyas traducciones al castellano, según los autores, esperan ansiosamente los estudiantes españoles. No se alude a los esfuerzos de ciertos autores españoles en el campo de la teoría de la imagen (Santos Zunzunegui, Román Gubern, Vicente Sánchez Biosca, por mencionar algunos ejemplos).

El texto se complementa con un glosario bilingüe (español/inglés) de los principales términos utilizados en los estudios de cine, muy útil, así como con una importante bibliografía, dividida en

dos secciones, libros en inglés (doce páginas) y libros en español (cinco páginas). Esta bibliografía es muy nutrida y actualizada respecto con lo que se ha escrito sobre cine español, en particular en Estados Unidos y Gran Bretaña, lo cual de por sí es interesante, ya que permite comprobar el *boom* del que hablábamos. Sin embargo, la clasificación por idiomas conlleva unas desventajas: primero, al mezclarse los libros y artículos sobre cine español y sobre teoría del cine, presentados por orden alfabético, no aparece claramente el corpus crítico sobre cine español ni se ordena en función de periodos o problemáticas. Por otra parte, en la bibliografía en castellano, menos desarrollada, faltan varias obras de referencia (por ejemplo, el libro de Román Gubern sobre el cine de la Segunda República o estudios sobre cine y guerra civil) y en cambio se incluyen libros de mera divulgación que no se apoyan en una verdadera investigación. Por fin, la presentación bilingüe de las referencias excluye todo lo que se haya escrito sobre el cine español en otros idiomas, excepto algún que otro libro traducido al castellano, revelando el carácter parcial de las fuentes. Claro está que esto también se explica por el contexto de publicación del libro y el género al que pertenece. A pesar de estos reparos, es sumamente apreciable que exista esta guía, que se convertirá tal vez en la fuente de la que beban futuros especialistas de cine español en Estados Unidos y Gran Bretaña.

NANCY BERTHIER

## DE LA FOTO AL FOTOGRAMA. FOTOGRAFÍA Y CINE DOCUMENTAL: DOS MIRADAS SOBRE LA REALIDAD

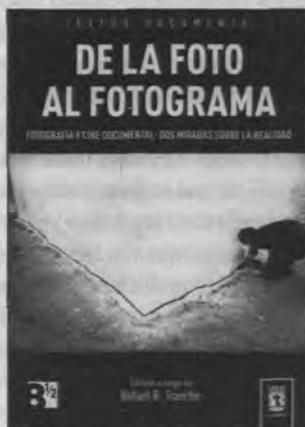
Rafael R. Tranche (ed.)

Madrid

Ocho y Medio. Libros de Cine /Ayuntamiento de Madrid, 2006

299 páginas

20 euros



Este libro, editado conjuntamente por Ocho y Medio. Libros de Cine y el Ayuntamiento de Madrid, forma parte de la reciente edición de Documenta Madrid 2006. En ese sentido, tiene que ver con un acontecimiento puntual, y quienes tuvieran la fortuna de asistir al festival entenderán como complementarios el libro y el ciclo de películas dedicado a los autores de los que aquí se habla. Los que, por las razones que fuera, no pudimos estar allí, vemos estas páginas impresas sobre todo como un punto de referencia, pionero en la bibliografía española sobre el tema de las relaciones entre fotografía y cine en su vertiente documentalista o de no ficción.

Estas relaciones son complejas. La relativa sinonimia documental/no ficción es fácilmente aplicable, en la actualidad, al audiovisual, pero si hablamos de no ficción para la fotografía el término rechina, quizás porque se sigue manejando para este medio otro tipo de categorías, que oponen la fotografía *documental* a la de *creación*, a la *publicitaria*, etc. Sólo por eso, el libro tendría ya, *a priori*, un interés teórico importante. Pero su organización interna, debida a su editor Rafael R. Tranche, intenta conjugar los problemas teóricos con la explicación

histórica. Y la labor del historiador es pensar el pasado no en sí mismo, sino en sus relaciones con la actualidad. El volumen aparece enmarcado, tras la esclarecedora introducción del editor, que sitúa sus intenciones y ofrece un sucinto estado de la cuestión, por la reflexión de Ángel Quintana, quien se encarga ya de poner sobre la mesa una perspectiva teórica aparentemente simple, pero importante: lo que une a la fotografía con el cine no es su capacidad para *imitar* la realidad (mimesis), sino para *reproducir* los aspectos visibles de la realidad. Esta capacidad hermana ambos medios más allá de sus diferencias (duración frente a instante). Para Quintana, en el horizonte actual —para Tranche, el señalado por las nuevas cámaras digitales híbridas que permiten al usuario medio decidir si hace una instantánea o un vídeo—, lo que está realmente en cuestión es el valor de huella de lo reproducido, por la facilidad para manipularlo sin que cambie su apariencia, por la posibilidad de reproducir en exceso a coste reducido, por el traslado del momento central del proceso de trabajo de la captación de imágenes a la postproducción.

Una vez establecido el horizonte actual del problema, comienza un libro compuesto por artículos dedicados, cada uno de ellos, a un autor, con una única excepción, en la que se habla de dos. En todos se hace gala de una honradez metodológica que se suma al potencial explicativo de cada método. Métodos y perspectivas diferentes: desde el histórico que relativiza la autoría, hasta la narración biográfica en busca de las constantes estilísticas o la explicación de las rupturas en la obra de un autor. En vez de entrar en conflicto, cada aportación contribuye a formar un todo sugerente, pregnante.

En parte, esto se debe a la decisión de realizar un libro que conjuga al mismo tiempo dos problemas: uno, el de lo que une y separa dos medios distintos, pensándolos desde la perspectiva que da ese horizonte actual, que obliga a reflexionar desde la diacronía; otro, el de la integración del ser humano individual, encarnado en este caso en los autores, en la corriente de la Historia. El primer problema es el que aparece enfocado en primer término, aquel sobre el que se piensa; el segundo se manifiesta al lector del conjunto precisamente a causa de las diferencias de método y perspectiva entre cada artículo.

Efectivamente, decidir hacer un libro que examina las relaciones entre dos medios distintos

desde la década de 1920 hasta la actualidad a partir de nombres propios (desde Paul Strand hasta Agnès Varda, Van der Keuken o Chris Marker) es plantear una hipótesis: si un autor va explorando los límites y las permeabilidades entre dos medios distintos, que ofrecen resultados *a priori* distintos, podemos pensar que esa obra puede ofrecer pautas para entender, en comparación con otras, las relaciones entre cine y fotografía.

Esas obras individuales se despliegan, sin embargo, en un mundo que cambia —el traumático siglo XX, o los inicios del XXI—, dependen de tecnologías que no dejan de desarrollarse y que ofrecen distintos modos de acceso a la parte de la realidad que se puede ver. En la actualidad se acumulan las innovaciones técnicas y los cambios de todo tipo en tal cantidad que nos inducen a replantearnos qué ha sucedido durante el último siglo, quizás para empezar a explicarnos dónde nos encontramos.

Es interesante que, en la introducción, Rafael R. Tranche describa la perspectiva diacrónica de este libro como determinada por la cesura que se produce con el final de la Segunda Guerra Mundial, que da fin, al mismo tiempo que a un mundo, a un concepto de acción documentalística. Efectivamente, puede notarse en las contribuciones una mayor distancia histórica en aquellas cuyo autor estudiado desarrolla lo más importante de sus contactos con ambos medios antes de 1945. A partir de ese momento, el lector del libro nota que la distancia del relato histórico, aunque centrado en autores, se ve sustituido por la mayor cercanía de los relatos biográfico-profesionales, aunque se siga manteniendo la imprescindible distancia crítica.

Así, para Sánchez Biosca la obra de Paul Strand entre 1920 y 1942 ejemplifica las paradojas de la modernidad norteamericana, que admite como no contradictorias y sintetiza los contrastes entre “el cielo y la tierra, la técnica y la naturaleza, el hombre y la máquina” a partir de Whitman y del mito de los orígenes de la nación. La crisis económica, el auge internacional de los totalitarismos y la entrada en la guerra ponen en entredicho la actualidad de ese mito y *Native Land* (P. Strand, L. Hurwitz, 1942) representa el esfuerzo por salvarlo. El Weegee retratado por Vicente J. Benet proyecta luz a su vez sobre esa Norteamérica que está empezando a sustituir a Europa como sede del arte moderno: sin formación artística, este fotógrafo de sucesos criminales y

crónicas urbanas, cineasta de las multitudes, retratista de famosos, rastreador de lo insólito y lo grotesco, hábil promotor de su firma y cándido expositor de inquietudes íntimas, artesano al tiempo que investigador concienzudo de las innovaciones técnicas, encuentra su lugar entre la aceptación y el rechazo de las instituciones del Arte. Sonia García López muestra en su artículo sobre Cartier-Bresson y Robert Capa cómo la fotografía de un acontecimiento puntual —el famoso miliciano que cae abatido de Capa, por ejemplo— no puede ser explicada históricamente fuera de su función como parte de un fotorreportaje —donde funcionaba casi como un fotograma— en las revistas ilustradas donde se publicaba. Las semejanzas en la estructura de esos fotorreportajes con la de las películas en las que participaron, o pudieron hacerlo, Capa y Cartier-Bresson, vendría a demostrar esta hipótesis.

La guerra supone, como decíamos, una cesura. El artículo de Xavier Antich sobre Robert Frank abre la puerta a las interrogaciones sobre la naturaleza de los medios, que cada autor intenta resolver a su modo. Robert Frank, fotógrafo que comienza hacia 1946, parte ya de la búsqueda de lo banal y lo inestable en la fotografía frente al *instante decisivo*; es decir, la fotografía es ya cuestionada en su función de ventana abierta al mundo y presentada como algo cuyo significado es siempre inestable; el trabajo cinematográfico de Frank parte de la misma duda, y en él las fotografías de seres queridos o de momentos cargados de intimidad aparecen como protagonistas más que ocasionales de otra inestabilidad fundamental, la de la memoria, de la que la fotografía aparecía tradicionalmente como garante o testigo. Antich no duda en denominar las películas de Frank como auténticos ensayos sobre la mirada.

También William Klein, según Josep M. Català, se separa del instante decisivo, intentando inscribir el propio cuerpo en la imagen captada: cine y fotografía se encuentran en el gesto autorial que queda marcado en la imagen tomada de lo real en forma de *distancia*; a su vez, lo que cada medio puede extraer de ese referente exterior es distinto, sobre todo porque la combinación del referente con ese gesto, con esa acción, se hace más visible en la imagen en movimiento.

Josetxo Cerdán investiga en la trayectoria del único autor español que ha encontrado espacio en

este libro: Ramón Masats. Fotógrafo encuadrable en la segunda mitad de los años cincuenta como realista o documentalista, abandona la fotografía por el cine y encuentra trabajo en la televisión: sus documentales muestran el tránsito del realismo al *pop* y a la postmodernidad, de manera que su vuelta a la fotografía, sin abandonar el referente externo, ha virado hacia la parodia y el pastiche, o incluso el mundo del surrealismo.

Raymond Depardon, visto por Carlos Muguiro, cuyo artículo tiene la factura más narrativa del conjunto —a la vez que la más fragmentaria—, representa una trayectoria que parece anular las diferencias entre fotografía y cine como artes de lo estático o del movimiento. Si Depardon al comienzo rodaba cámara en mano, siguiendo a su objeto, y se anclaba para fotografiar, el último Depardon se ancla para hacer cine y hace fotos mientras camina sin rumbo. El momento de cambio se da cuando, por causa de un acontecimiento —la Primavera de Praga—, se toma conciencia de que lo visible es sólo un fragmento de lo real, como decía en la introducción Ángel Quintana. Desde ese momento, fotografía y cine son registros del desierto en el que se vive y las imágenes, como en el caso de Frank, inestable objeto de reflexión sobre la memoria.

La subjetivización consciente de las imágenes, la relativización de su origen (fotográfico o cinematográfico) en función de las inquietudes vitales de los autores son subrayadas en el artículo de Alain Bergala sobre Van der Keuken, el único que no está escrito para esta ocasión. Para este autor, la fotografía, aparte de lo que pueda llegar a ser por sí misma —véanse sus exposiciones—, es fundamentalmente herramienta de estudio. Estudio sobre sus propias relaciones con el mundo, que se verán expresadas a través de algo que el cine, que se despliega en el tiempo, ofrece: la voz.

Pero aquí encontramos otra cesura oculta: si los anteriores autores eran principalmente fotógrafos que a veces hicieron cine, a partir del mismo Van der Keuken se hablará principalmente de cineastas interesados por la fotografía. María Luisa Ortega plantea que la obra fotográfica y cinematográfica de Chris Marker se vale de la hibridación, del borrado de fronteras entre medios de expresión —cine, literatura, fotografía—, entre géneros —ficción, documental—, entre soportes (papel, vídeo, celuloide, digitales), en busca de una reflexión siempre

incompleta sobre el mundo que, a medida que pasan los años, se hace menos transparente, se densifica y se impregna de historia y memoria.

El último artículo, de Noemí García Díaz sobre Agnès Varda, "la fotógrafa que se convirtió en cineasta" y que en la actualidad combina ambos medios con las instalaciones y la libre "escritura" audiovisual de "boni" o regalos que complementan sus obras editadas en dvd, es un pequeño ensayo, oculto en la biografía profesional de Varda, sobre el deseo que impregna el contacto con la realidad visible: "en una imagen vemos lo que queremos". Quizás no podía ser de otro modo: la obra de Varda es una continua y consciente reinención de sí misma a través de la recolección y reelaboración de imágenes que la realidad ofrece, con la particularidad de que estas imágenes no quieren aparecer como exteriores a la relación de quien las recoge con los demás, que está en su origen, es su finalidad y forma parte de su mismo proceso.

Serios y muy bien documentados, cada uno de los estudios merecería un comentario más detallado que el sucinto resumen hecho aquí. El interés de este libro es, pues, doble: el de cada estudio en sí, y el que proviene de las sugerencias que despierta el conjunto, a través de su organización y de su diversidad. A pesar de que, como reconoce Rafael R. Tranche en la introducción, se ha hecho una selección de autores que no puede pretender de ningún modo ser representativa de la totalidad de las propuestas, tendencias y reflexiones que sobre las relaciones entre el cine y la fotografía se ha generado durante más de un siglo, el libro muestra el camino para un abordaje múltiple y ambicioso, aunque humilde y respetuoso, del problema, a través de la combinación entre Historia y Teoría.

FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

## MYSTÈRE MARKER. PASAJES EN LA OBRA DE CHRIS MARKER

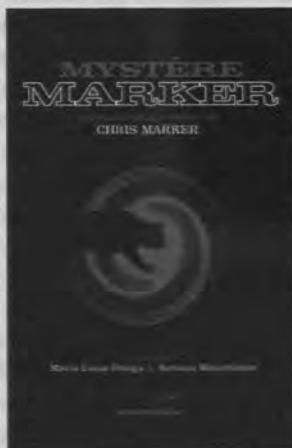
María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (eds.)

Madrid

Festival Internacional de Cine de Las Palmas / T&B Editores, 2006

321 páginas

18 euros



Es relativamente frecuente encontrar a vídeoartistas que realizan cortometrajes, publicidad o incluso largometrajes de ficción; sin embargo, no son tantos los directores de cine que recorren el camino inverso y se adentran en el ambiguo terreno de la instalación museística o la creación multimedia. Y si buscamos a estos directores audaces a partir de una cierta edad, los nombres se reducen a unos pocos. Por eso, entre otras razones, resulta fascinante la figura de Chris Marker, auténtico *bricoleur* no sólo de las imágenes sino también de sí mismo. A pesar de esta singularidad y del reconocido interés de su obra, hay pocos estudios publicados en España sobre la obra de este polifacético autor ¿francés? El libro editado por María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter impulsa el estudio de la obra markeriana contemplando todas sus facetas, desde sus primeros cortometrajes realizados en el seno de la *gauche divine* hasta sus últimas creaciones informáticas. Una trayectoria profesional llena de ricas bifurcaciones conectadas entre sí a modo de pasajes, relacionadas por vasos comunicantes que permiten ver en la obra audiovisual de Marker un vaticinio casi profético de la estructura arborescente

propia del hipertexto de nuestros días. Sobre estas premisas se despliega una serie de artículos de diferentes autores europeos y estadounidenses que exploran tales pasajes, profundizando en ellos pero sin llegar a minuciosos análisis textuales y abordando diferentes aspectos de la poco conocida obra (y vida) del director. De esta forma, el libro expone los principales estilemas que se han ido entrecruzando y enriqueciendo mutuamente a lo largo de las décadas sin desaparecer nunca del horizonte creador de Marker. La compilación se divide en cinco partes: una introducción a cargo de los editores, un bloque central de textos destinados a analizar aspectos concretos de la obra de Marker (su personalidad, la política y la Historia, el tiempo y la memoria, la reflexión visual a través del cine-ensayo y la actividad postcineamatográfica componen este corpus central), una serie de perfiles trazados por amigos, fragmentos de entrevistas y, por último, una útil y exhaustiva bibliografía y filmografía.

El primer artículo, pues, es una clara y completa exposición cronológica del trabajo del director —su “itinerario”— a cargo de los editores, señalando aquellos puntos de inflexión que suponen una nueva vuelta de tuerca en la creación cinematográfica, tales como *Le fond de l'air est rouge* (1977) o *La Jetée* (1962), hasta llegar a *Sans Soleil* (1982), punto en el que comienzan las “bifurcaciones” que llevan a un Marker ya septuagenario a explorar las nuevas herramientas informáticas. A pesar de la mencionada secuenciación cronológica, los autores relacionan cada obra de Marker con sus antecesoras y con sus posteriores trabajos, manteniendo así cierta fidelidad al espíritu intertextual de la obra de Marker y a la vez contextualizando los análisis más concretos que vienen a continuación. Con la afirmación de que “el viejo Marker que piensa sobre imágenes y el nuevo Marker que utiliza los nuevos soportes para tal ejercicio forman una sola figura”, los editores nos deslizan a los textos centrales, que tratan la obra propiamente dicha del director. Estos textos se encuentran a su vez subdivididos en bloques temáticos, lo que permite sistematizar la lectura y establecer fácilmente puntos de conexión entre ellos.

El primer corpus está compuesto por cuatro artículos que intentan descubrir la personalidad del misterioso sujeto que se oculta tras la foto de un gato a través de sus películas. Thomas Töde se

centra en el interés de Marker por la educación popular en la Francia que se recuperaba de la ocupación alemana, mientras que Josetxo Cerdán los Arcos busca reconstruir el autorretrato de Marker a partir de los retratos cinematográficos de amigos y colegas como Yves Montand o Andrei Tarkovski. De su fijación infantil por los libros ilustrados de viajes da cuenta Guy Gauthier, obsesión que dice mucho de su carácter y que se plasma en películas como la que da título al libro, *Le mystère Koumiko* (1965). Esta parte se completa con un texto más abstracto, cercano a la fenomenología, de Olivier Kohn, quien reflexiona a propósito de la concepción de Marker sobre el tiempo, la memoria, la conciencia y la imagen como catalizador de todos ellos.

La constante indagación del cineasta sobre estos temas se explicita en las películas que tratan abiertamente sobre política e historia, categoría que se examina en el siguiente bloque, compuesto por tres textos a cargo de Manuel Vidal Estévez, Paul Arthur y Howard Hampton. Mientras que el primero analiza la evolución del Marker militante a través de algunos de sus trabajos más comprometidos políticamente (*Le fond de l'air est rouge*, las películas colectivas realizadas con el grupo SLON), Arthur se centra en la influencia que los maestros soviéticos como Medvedkin, tan admirado por Marker, tuvieron en su concepción del montaje y en su conciencia del cine como herramienta para el conocimiento de la historia. Por su parte, el texto de Hampton habla de la intensa imbricación de lo político, lo estético y lo personal en las películas de Marker, quien durante décadas defendió su idealismo político con pasión. No obstante, el paso del tiempo le hizo deconstruir la utopía socialista y analizar una y otra vez algunas imágenes emblemáticas de la izquierda; sobre este punto gira el tercer bloque de textos, compuesto esta vez por un único artículo que firma Carlos Losilla y que se centra en el uso de las imágenes como vínculo con el pasado, el presente y el futuro.

Gran parte de la filmografía de Marker pivota en torno al triple eje temporal, siendo el ensayo cinematográfico el género en que el director pudo explorar el devenir del tiempo con efectividad. José María Catalá, Santos Zunzunegui y Antonio Weinrichter firman los tres artículos que de manera compacta y homogénea tratan del ejercicio del cine-ensayo en la filmografía markeriana, formando así la

cuarta clasificación temática de la parte central del libro. Los tres autores indagan sobre las aportaciones de Marker a la configuración de este género cinematográfico, cuyos hallazgos llevaron la noción de autor al extremo. En este punto, Catalá pone el dedo en la llaga al señalar que, a pesar de todo lo que Marker hizo por dignificar la figura del autor, éste es prácticamente ignorado por la crítica en este sentido, que se ha centrado durante décadas en los cineastas franceses de los años sesenta que dieron a la noción de autor una dimensión monolítica y hasta egocéntrica (la generación de los *Cabiers*, en definitiva). Zunzunegui, por su parte, analiza cómo Marker ha utilizado los nuevos soportes informáticos para llevar al extremo su concepción del cine-ensayo; de esta manera, el CD-R *Immemory* (1997) desarrolla lo que en las anteriores obras del autor se encuentra de forma embrionaria: la estructura hipertextual que permite ir saltando entre imágenes y conceptos, creando así nuevas asociaciones y sentidos, e incitando al receptor a crear su propio recuerdo del mundo. *Immemory* es, a la vez, el autorretrato definitivo de Marker. Cerrando este bloque está el texto de Weinrichter, centrado en uno de los atributos más geniales de Marker: el montaje, cuyo uso metafórico y asociativo permite la crítica de las imágenes, a menudo recuperadas de anteriores trabajos, que a lo largo de los años van cambiando su sentido a la vez que cambian los contextos. La última reflexión de Weinrichter sobre el montaje de Marker en su última fase, la de la aleatoriedad de las instalaciones, da paso al texto que cierra la parte central del libro, dedicada al análisis de la obra markeriana en su época postcinematográfica. De esta manera, Catherin Lupton nos acerca al Marker más desconocido, el dedicado a la informática ("informática naif", en palabras del propio creador) y a las instalaciones multimedia; la autora aprovecha para hacer balance de los rasgos predominantes del trabajo del cineasta que, en un formato u otro, siempre se muestra alerta sobre los usos y abusos de las imágenes mediáticas de nuestro tiempo. Se cierra así la parte central del libro que, si bien presenta una visión de conjunto útil sobre la obra de Marker, acusa cierto desequilibrio en la selección de textos. La coherencia global del libro se ve levemente quebrada por la inclusión de textos no escritos *ex profeso* sino recuperados de revistas especializadas o de catálogos. La inclusión de los artículos de Oliver

Kohn, Paul Arthur y Howard Hampton, por su carácter más general, su lenguaje menos científico, y en el caso del texto de Arthur (que adopta la fórmula epistolar, en un pretendido homenaje a una de las formas de escritura predilectas de Marker), decididamente forzado, restan homogeneidad y fluidez a los bloques temáticos en los que están insertos. Esto y una cierta reiteración de las pocas anécdotas que se conocen sobre Marker, así como la tendencia a analizar las mismas películas (*Sans Soleil*, *Le tombeau d'Alexandre* [1993], *Level Five* [1996]) son los únicos reproches que podría hacerse a esta compilación por lo demás esclarecedora.

Los tres últimos artículos tienen una naturaleza diferente, ya que no estudian la obra del cineasta sino que recuperan viejas semblanzas trazadas por amigos de Marker años atrás, en las que presentan de manera amable y cómplice algunas de las parcelas más íntimas de este hombre sin rostro. Las historias del primer y del tercer perfil no pasan de lo anecdótico, mientras que el segundo sitúa a Marker entre dos de sus viejos amigos y compañeros de viaje, Alain Resnais y Agnès Varda, quienes formaron parte de la *gauche divine* diferenciándose, por edad y por cierta inclinación humanista, del grupo aglutinado en torno a los *Cabiers*. Tal contextualización nos recuerda que Marker es hijo de su época, aunque luego la aventajara y anticipara la siguiente con sus obras visionarias. Por lo demás, el libro se completa con extractos de tres entrevistas concedidas por Marker en los últimos años (de las que beben muchos de los autores, tal vez de ahí la reiteración de anécdotas señaladas), y se cierra con una exhaustiva y útil filmografía del director, que incluye todos sus títulos con su correspondiente ficha técnica, sinopsis y comentarios, a menudo a cargo del propio Marker. La obra multimedia está recogida en un apéndice independiente, así como las numerosas colaboraciones que hizo a lo largo de los años. Una bibliografía perfectamente clasificada (tal vez un pequeño homenaje a las "listas de cosas" que tanto le gustan al director) que recoge las publicaciones en francés, inglés y castellano cierra el libro, ofreciendo al lector, si no las respuestas sobre el misterio Marker, sí las claves para adentrarse en su jardín de los senderos que se bifurcan.

MARINA PERALES MARHUENDA

## TODD SOLONDZ. EN LOS SUBURBIOS DE LA FELICIDAD / UNA MONOGRAFÍA MOSTRENCA

Jordi Costa

Gijón / Madrid

Festival Internacional de Cine de Gijón / Ocho y Medio. Libros de Cine / Ediuno, 2005

232 páginas

28 euros



“Mis películas no son para todo el mundo. En especial, no son para la gente a la que le gustan mis películas”.

Todd Solondz

El prolífico escritor y periodista Jordi Costa (Barcelona, 1966) centrado, directa o indirectamente, en el cine a través de publicaciones o del comisariado de exposiciones —*Cultura Basura. Una espeleología del gusto*, producida por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), 2002; o la reciente *Plagiarismo*, junto a Àlex Mendíbil para Caja Madrid (Madrid 2005-2006; Barcelona, 2006)— nos deleita esta vez con un apasionante estudio sobre la breve filmografía y vida del cineasta norteamericano Todd Solondz. El autor se mueve por un terreno conocido, para el que adopta un estilo informal, que logra transmitir la pasión por/para el que está escribiendo, yendo más allá de la propia escritura del libro comisionado por un festival de cine, en este caso el de Gijón. Un libro con unos contenidos ejecutados con ingenio, aportando mucha más información complementa-

ria de la que conllevan las propias películas de la filmografía del realizador —en el caso de que el lector las haya visto previamente. La publicación pone en órbita muchos de los satélites que gravitan las muchas aristas de las películas y cortometrajes del cineasta, haciendo de esta manera un libro poliédrico y ameno, no como la mayoría de los ejemplares que ocupan espacio en las estanterías de muchas librerías especializadas, asfixiados por el propio CINE sin que contengan un fresco respiro del que está hecho, en la mayoría de las ocasiones, el multidisciplinar arte cinematográfico.

Jordi Costa se pone a la altura de Todd Solondz, y para ello el autor invita a doce de sus colegas para que escriban —o dibujen— abiertamente sobre el cineasta o alguna de sus obras, o sólo vomiten-confiesen experiencias personales. Estos textos están introducidos en el libro como *interferencias*, bien de “ficción” o “no ficción”, que intercalan y aportan nuevos contenidos o puntos de vista a los del propio Costa. Entran —como *interferencias* que son— de manera abrupta, y están editados con un tipo de fuente distinta.

Una vez avanzado esto, abrimos fuego. La obra que nos ocupa no tiene un índice de contenidos ni onomástico al cual el lector pueda dirigirse para acceder directamente a cualquiera de sus partes —que las tiene—, sino que este mecanismo obliga a hacer una lectura lineal, atenta y sin saltos —a no ser que el propio Costa los sugiera para algunos de los momentos puntuales, en coherencia con el contenido—, de tal manera que el autor consigue crear un libro compacto donde los contenidos están perfectamente entretreídos y donde el avance está estructurado por orden cronológico, tomando como eje y punto de referencia la persona y obra del cineasta.

En el inicio de la publicación, en el apartado “Ingredientes”, el autor nos deja muy claro cuáles van a ser las coordenadas y por dónde van a oscilar los contenidos: anuncia o pretende que éste no sea el libro definitivo sobre Solondz, contagiándonos el miedo que viven los seguidores y el propio realizador de que no pueda volver a poner en marcha ningún nuevo proyecto en su corta carrera, debido a que ni la industria ni las productoras cinematográficas están actualmente interesadas en su trayectoria profesional. Sólo para hacernos una idea, decir que

*Palindromes* (*Palindromos*, 2004), su último largometraje hasta la fecha, está financiado casi en su totalidad por el propio Solondz. Entramos en el umbral de la publicación con esta noticia, alertando al lector del estado actual del protagonista del libro.

El capítulo continúa desvelando que la materia prima de la que proviene el texto en primera persona de Solondz está recogida de un encuentro durante una única jornada —con entrevista y visionados de los primeros trabajos de estudiante—, que tuvo lugar el 13 de agosto de 2005 en Nueva York. A partir de ahí, Costa acompaña al lector a introducirse en la lectura con estas palabras: “Este libro, en suma, no pretende diseccionar a Solondz, sino mantener un diálogo con el discurso, todavía abierto y en incesante progreso, de un creador tan sutil como provocador, tan controvertido como malinterpretado. Un diálogo, en suma, con una obra que estimula la reflexión sobre muchos temas de amplio alcance, como los límites de la libertad creativa en un mundo que ha sustituido unos tabúes por otros, las mutaciones de la censura en tiempos de fatua permisividad, las jerarquías de la provocación o las perversiones del lenguaje como estrategias de autoengaño. Todo esto y mucho más a la vuelta de esta página” (p. 9). Desde este punto, el autor prosigue con una bienvenida-introducción, salpicada de anécdotas; anotaciones para la elección adecuada del título de la publicación; curiosidades sobre Todd Solondz escritas para sus más devotos seguidores, hasta el punto de informarnos de que Solondz es vegetariano y qué es lo que comió en el restaurante durante la indicada entrevista, la cual funciona como columna vertebral del libro a partir de la página 55. Esa página marca un giro en el libro que se mantendrá hasta el final: Jordi Costa pasa la palabra a Solondz. Con una muy buena selección del material y una precisa ordenación, Costa introduce fragmentos muy acertados en primera persona del cineasta, para después ampliar esos contenidos por él mismo o por alguno de sus invitados. Todo el libro avanza, como he comentado antes, de manera cronológica, empezando por los cortometrajes, poco mostrados y distribuidos —recientemente, desde hace pocos meses, se puede acceder al primer cortometraje de Solondz realizado en la Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York, *Feelings* (1984), editado dentro del dvd *Cinema 16, American Short Films* ([www.cinema16.org](http://www.cinema16.org)), en

donde el propio Jordi Costa colabora con una pequeña aportación realizando los comentarios en *off* de la pieza de Solondz; pasando por el primer largometraje, del que reniega su autor, *Fear, Anxiety and Depression* (1989), y con el que Jordi Costa traiciona al cineasta escribiendo sobre él; hasta su quinto —si incluimos *Fear, Anxiety and Depression*— y último filme, *Palindromes*. El libro también contiene un análisis del estilo del cine del realizador (p. 130), la financiación, el *marketing*, la recepción y la crítica de las diferentes obras que integran su filmografía. Entre las ampliaciones-satélite de Costa que se prolongan de los fragmentos aportados por el propio Solondz, a destacar: las referencias y visiones muy bien empleadas del escritor J. G. Ballard para comentar el complejo universo Solondz (pp. 39-42); las definiciones de los términos *nerd* y *geek* (pp. 87-89); la referencia a la trilogía de *Regreso al Futuro* (*Back to the Future*, 1985-89-90, Robert Zemeckis) (pp. 101-103); diferencias entre el cine de Solondz y el de Wes Anderson (p. 135); diferencias con el realizador Sam Mendes (pp. 185-186); conceptos del término “palíndromo” (pp.196- 201). Así como algunas de las críticas a M. Night Shyamalan; referencia al autor de cómics Daniel Clowes y padre del cartel de la película *Happiness* (1998) (pp.59-66); al cineasta Terry Zwigoff —en el apartado “Contemporáneos” (pp.193-194)—; o el contexto e historia de la mascota virtual *tamagotchi* (pp. 152-153).

Destacar también, satisfactoriamente, las ilustraciones de Dario Adanti que sirven para iluminar-sintetizar muchos de los contenidos en palabras de los invitados o de Jordi Costa, dando un toque corrosivo con un estilo de *fanzine* a la publicación —claro está, a todo blanco y negro—; y resaltar las interferencias de Rodrigo Fresán, Javier Pérez Andújar, Kiko Amat y Guillermo Fadanelli por su estilo e interesantes o punzantes puntos de vista.

Lo único a criticar negativamente es una parte del libro que desentona del conjunto por su poca agilidad (pp. 112-116), en donde el autor hace un análisis de la película *Bienvenido a la casa de muñecas* (*Welcome to the Dollhouse*, 1995), a partir de una primera versión del guión, o mejor dicho de una copia de trabajo del guión cinematográfico que encontró por casualidad en un tenderete de una calle de Nueva York el día siguiente del encuentro con Solondz. Este análisis, que avanza casi de esce-

na en escena, siguiendo la escaleta que propone "la copia de trabajo" y comparándolo con lo que queda finalmente en la película que podemos ver, es interesante pero decae a partir de la segunda página, resultando un poco pesada la lectura.

Para concluir, dar la enhorabuena a Jordi Costa por el conjunto del trabajo, destacando su lado más humano en cuanto a sensibilidades, inquietudes, dudas, empatía con el lector y sobre todo por la rabiosa actualidad de los términos que emplea en su redacción, que conviven e integran una parte de la compleja sociedad contemporánea.

El libro se cierra textualmente con estas palabras. "DESPEDIDA. Todd Solondz: *Yo hago películas. Son sólo películas. Durante los 90 minutos o dos horas que duran, si un espectador se emociona o se entretiene, ¿qué más puedo pedir?*".

GORKA ETXEA

## LACRIMAE RERUM. ENSAYOS SOBRE CINE MODERNO Y CIBERESPACIO

Slavoj Žizek

Madrid

Debate, 2006

312 páginas

19 euros



Algo chirría en la edición de este sin duda interesante, sugestivo y denso libro. Me explico. En principio, según se nos informa, es la traducción de su homónimo publicado originariamente por Editions Amsterdam, de París, en el año 2005. Pero esta edición que, debido a mi curiosidad desde hace ya

algún tiempo por Slavoj Žizek, tengo sobre la mesa, no se corresponde en absoluto con la que se nos ofrece en castellano. En primer lugar, la edición francesa se titula en efecto *Lacrimae rerum*, pero lleva el subtítulo que dice así: *Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch* (que por cierto, luego, en la primera página, habla de cinco ensayos, cuando en realidad son cuatro). Nada que ver, por lo tanto, con la edición española, en la que se ha sustituido este subtítulo por otro que sin duda puede parecer más novedoso y comercial, y que dice: *Ensayos sobre el cine moderno y ciberespacio*. La razón de este cambio salta pronto a la vista; se debe a la inclusión de tres textos que no aparecen en la edición francesa. Estos textos son: "Matrix, o las dos caras de la perversión", "El ciberespacio o la suspensión de la autoridad" y "¿Es posible atravesar la fantasía en el ciberespacio?". No se nos informa acerca de su origen, aunque muy probablemente sean accesibles en alguna página de Internet. Lo cierto es que no proceden de la que a todas luces debiera ser su edición original. No creemos, por otro lado, que pertenezcan a una previa edición en inglés, de la que la edición en francés se confiesa traducida por Christine Vivier, y en la que, por supuesto, no se nos dice nada respecto a los artículos antes citados de la edición castellana.

Hasta aquí nada parece atentar contra el lector hispano. Más bien podría conjeturarse que éste se ve, por el contrario, premiado con unos textos que se le han añadido respecto a la edición francesa. Sin embargo, la sorpresa mayor surge al constatar que el ensayo dedicado a Krzysztof Kieslowski, y que constituye el grueso tanto del volumen francés como del español, no es exactamente el mismo y ofrece alguna diferencia. Diferencia en absoluto baladí, más bien todo lo contrario, una diferencia más que notable. Tanto es así que cuando uno comienza a leer la versión publicada entre nosotros por Debate, lo primero que suscita es un cierto estupor. Se queda uno tan sorprendido que no tiene más remedio que cotejar ambas ediciones, para, cuando menos, salir de la duda y averiguar si se trata o no del mismo texto. Cualquiera que conozca, por poco que sea, a Slavoj Žizek, sabe de su portentosa productividad y admite la posibilidad de que un mismo texto haya sido reescrito y pueda existir en más de una versión. De ahí que sea preciso comprobarlo. Pero, en este

caso, el cotejo nos lleva a una única conclusión: a la edición en nuestro idioma le faltan exactamente las cincuenta y cinco primeras páginas de la edición francesa, que, insistimos, pasa por ser el original de partida. En concreto, le faltan los tres primeros apartados de ésta, cuyos títulos o encabezamientos son: "Maintenant, j'ai de la glycérine", "Cours, Witek, tours" y "Les enfants d'un Dieu déchu". Es el cuarto apartado, titulado "Les commandements décalés", con el que comienza la traducción en castellano, de título "Mandamientos desplazados". En el resto no se aprecian disparidades semejantes. Tampoco en los ensayos dedicados a Hitchcock, Tarkovski y David Lynch. No hace falta decir que el déficit señalado sustrae de la edición en castellano los prolegómenos del ensayo sobre Kieslowski, privando al lector de algunas de las reflexiones en las que se fundamenta. Y, por supuesto, no le hace ningún favor al conocimiento de Slavoj Zizek entre nosotros, sobre todo entre quienes, por su interés en el cine, pueden adquirir este volumen.

Porque Slavoj Zizek es, desde luego, un cinéfilo, cabría decir incluso que un gran cinéfilo, pero sobre todo es un pensador en cuyas reflexiones sobre nuestro presente combina con singular destreza la filosofía, la política, el psicoanálisis, la literatura y, por supuesto, el cine. Nada parece hurtarse a su curiosidad y atención. Nacido en Ljubljana en 1949, estudió filosofía en su ciudad natal y se doctoró en psicoanálisis en París. De joven se interesó por el cine, no sólo por la teoría sino por la dirección, llegando incluso a rodar un cortometraje en súper 8 de unos veinte minutos de duración, y del que hoy en día no quiere acordarse. Luego optó por la filosofía, especializándose en Hegel y el pensamiento estructuralista francés, eligiendo preferentemente a Jacques Lacan como base para sus reflexiones. En 1990, además, con el único objetivo —según sus palabras— de evitar una deriva nacionalista, fue candidato a la presidencia de Eslovenia en las primeras elecciones libres de este país. Y en la actualidad es uno de los representantes más destacados del pensamiento contemporáneo, director del Instituto de Sociología de Ljubljana, profesor visitante en innumerables universidades de todo el mundo y prolífico conferenciante por doquier. Entre su abundante producción merecen destacarse títulos como *El espinoso sujeto* (Paidós, Barcelona, 2001), *¿Quién dijo totalitarismo?* (Pretextos, Valencia, 2002), *El*

*frágil Absoluto* (Pretextos, Valencia, 2002), *Ideología, un mapa de la cuestión* (FCE, Buenos Aires, 2003), *Amor sin piedad* (Síntesis, Madrid, 2005), o *Arriesgar lo imposible* (Trotta, Madrid, 2005). Este último lo compone una detallada y amplia entrevista en la que desgrana sus posiciones sobre las más variadas y candentes cuestiones de nuestro presente político y cultural.

En todos ellos abundan las referencias al cine. Las películas le sirven tanto como medio para entender una sociedad como para ejemplificar nociones y teorías. Pero sólo excepcionalmente se componen de artículos sobre cineastas o conjuntos de películas. El más conocido de ellos es el dedicado a Hitchcock, su cineasta fetiche, cuyo título es suficientemente significativo: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (Manantial, Buenos Aires, 1994). La edición francesa de Navarin Editeur con este título difiere, sin embargo, notablemente de la edición homónima que publicó en Argentina la editora Manantial. Si aquí es un conjunto de breves artículos sobre algunas de las más destacadas películas del autor de *Vértigo* (1958), este último está compuesto por ensayos de diferentes colaboradores —Miran Bozovic, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Renata Salecl, Alenka Zupancic— coordinados por Slavoj Zizek, y resulta mucho más completo e interesante. Asimismo, en *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood* (Nueva Visión, Buenos Aires, 1994), se sirve de las más distintas películas, no sólo norteamericanas, para mostrar la productividad teórica de la teoría lacaniana. En *Mirando al sesgo* (Paidós, Barcelona, 2000), a su vez, lleva a cabo una valiosa divulgación del pensamiento de Lacan a partir de los temas más recurrentes en la cultura popular, viviéndose de las más diferentes películas y de las novelas más variadas, ya sean de Hitchcock, Lang y Spielberg, o Patricia Higsmit, Stephen King, Ruth Rendell y Arthur Conan Doyle.

El libro que aquí reseñamos se diferencia de éstos, sin embargo, en que es el primero —sí no el único, por ahora— en el que se nos ofrecen reunidos varios ensayos sobre diferentes cineastas, pero a los que se le han añadido otros que, además de un amplio artículo sobre la conocida trilogía de los hermanos Wachowski, introducen el tema del ciberespacio. Jacques Lacan, innecesario es subrayarlo,

sigue siendo el teórico-fuerza (digámoslo así) a partir del que construye sus reflexiones, pero también Hegel, Heidegger, Habermas o Judith Butler, de los que echa mano ya sea para una sugestiva asociación o para una descalificación sin tapujos. La escritura de Slavoj Žižek no es precisamente lineal y monocorde, sino asociativa y plural. Sirviéndonos de un término de Deleuze, autor al que a veces suscribe y en ocasiones discute, podríamos calificarla de rizomática. Hecha de digresiones continuas, de asociaciones entre ideas de las más diversas fuentes y referencias plurales, nos ofrece una heterogeneidad sustancial en la que aún brillantes destellos teóricos junto a una implacable crítica de lo políticamente correcto. Sus textos no son a veces fáciles, requieren de cierto *background* filosófico y psicoanalítico, pero siempre resultan extraordinariamente vivificantes y amenos.

Pese al menoscabo ya señalado, el texto sobre Kieslowski no deja de tener interés. No se espere de él un tratamiento al uso, desplegando un análisis más o menos textual, ni por supuesto historiográfico, continuista o estético. Lo que Žižek ofrece es, además de una sucinta cartografía del *Decálogo*, un estudio de las relaciones que la filmografía del autor de *La doble vida de Verónica* (1991) mantiene, ya sea con los derechos humanos, ya con la triada hegeliana compuesta por la familia, la sociedad civil y el Estado. Según Žižek, la tensión que atraviesa la filmografía de Kieslowski es la de una elección ética entre lo que él llama la "vida tranquila" y "la misión". Y en este sentido, el despliegue artístico que expone en todas sus películas no consiste tanto en una mirada política sobre el mundo cuanto en una visión metafísico-existencial en la que el azar juega un papel determinante.

Los artículos sobre Hitchcock, Andrei Tarkovski, David Lynch y la trilogía de los hermanos Wachowski ofrece mayores satisfacciones al interesado exclusivamente en el cine. Lo cual no quiere decir que puedan seguirse a carta cabal sin recordar minuciosamente las películas que cita. Tampoco significa que prescindan del aliento interdisciplinar con que se abordan. Pero, qué duda cabe que, al analizar las razones que hacen prácticamente imposible que los *remakes* que se han hecho de las películas de Hitchcock transmitan el "aroma" de sus respectivos originales, pueden suscitar una mayor empatía. Lo mismo cabría decir de los otros textos,

muy particularmente el dedicado a David Lynch, del que se desprenden muy enjundiosas observaciones teóricas, referidas tanto a la evolución del mito de la *femme fatale* en el cine negro y al papel que juega en las películas de Lynch, muy concretamente en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997), como al análisis de los representantes "lyncheanos" del Mal, figuras importantes de un universo artístico calificado de "sublime-ridículo". El referido a Tarkovski resulta, a su vez, bastante descriptivo, pese a servirse, en principio, del concepto "la Cosa", a partir de Heidegger y Lacan. Aunque requieren atención, y no sólo cinefilia, el lector, a poco que se lo proponga, dará por bueno su empeño.

Más aún si es un degustador de *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999). A diferencia de otros analistas, que han visto en esta película una fuente inagotable para reflexiones filosóficas, Slavoj Žižek se recrea en mostrarnos sus numerosas inconsistencias y cuánto hay de falso en algunos de sus aspectos. "¿Qué es Matrix?", se pregunta. Simplemente "el gran Otro lacaniano, el orden simbólico virtual, la red que estructura nuestra realidad" (p. 179). Desde esta perspectiva concluye afirmando que "el impacto único de la película no se debe tanto a su tesis central (lo que experimentamos como realidad virtual es una realidad virtual generada por "Matrix", un superordenador al que nuestras mentes están directamente conectadas), sino a la imagen central de millones de seres humanos llevando vidas claustrofóbicas en cunas llenas de agua, mantenidos con vida para suministrar energía (electricidad) a Matrix" (p. 198-199). Entiende asimismo que el fracaso de *Matrix Reloaded* (L. y A. Wachowski, 2003) y *Matrix Revolutions* (L. y A. Wachowski, 2003) se debe a que si la una nos confronta a un confuso proceso de liberación para "el que no hay más que dos salidas: el gnosticismo postmoderno o bien el cristianismo" (p. 205), la otra nos sugiere que "no hay solución final en el horizonte de hoy, el Capital está aquí para quedarse, y lo único que podemos esperar es una tregua temporal" (p. 206). Este texto, por lo demás, incluye alguna de esas afirmaciones tan personales como polémicas que singularizan a Žižek. En este caso, no le duelen prendas en afirmar, por ejemplo: "La verdadera grandeza y el legado histórico del cine italiano, su contribución histórica a la cultura europea y global del siglo XX, no reside en el neorealismo ni en

ninguna otra rareza apta solo para intelectuales degenerados, sino en tres géneros únicos: los *spaghetti-westerns*, las comedias eróticas de los años setenta y (el más grande de todos) los espectáculos históricos *peplum*" (p. 200). Una enmienda a la Historia del cine que no deja de tener su aquél, y corrobora fehacientemente el interés, diríase que a todas luces dogmático, por el cine más popular en vez de por el llamado "cine de autor".

El cine como fuente inagotable para el estudio de la sociedad y el análisis de la subjetividad contemporánea está prácticamente ausente, sin embargo, de los otros dos ensayos que completan el libro. Menos digresivos de lo habitual, su objeto no es otro que la realidad virtual, el ciberespacio y el impacto que tiene sobre nuestros cuerpos y sobre la vida comunitaria. Su índole es por entero filosófica. Por esta razón, pese a su indudable enjundia e interés, quizá dejen un poco perplejos a quienes, haciendo caso del ambiguo subtítulo con el que se vende el libro (*Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*), crean que se trata de trabajos acerca de películas más o menos de ciencia-ficción, más o menos en la línea de *Matrix*, y no de otra cosa. La copulativa que une las dos proposiciones del enunciado no puede resultar más engañosa, al menos para quienes crean que han comprado un libro sobre cine y sólo sobre cine. Con todo, hay que decir que en estos textos, Slavoj Žižek se distancia de los análisis efectuados por autores como Baudrillard, Paul Virilio o Gianni Vattimo, para concebir desde su perspectiva lacaniana al ciberespacio como el lugar de la simulación por excelencia, que nos afectará no tanto según sus propiedades tecnológicas sino más bien en función "de la red de relaciones sociosimbólicas que ya determinan la forma en que nos afecta" (p. 283).

A quienes no estén familiarizados con el discurso psicoanalítico y con la terminología lacaniana, la lectura podrá resultarle en ocasiones algo espesa. Sin embargo, es probable que también queden atrapados en las ideas, las citas, las críticas y, en una palabra, el pensar el cine, y desde el cine, de este filósofo tan estimulante como radical.

Por último, sólo cabe aclarar que *lacrimae rerum* era el nombre que daban los antiguos a las lágrimas vertidas en público, ya fuese en la escena o en otros ritos sociales.

MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

## LUCES DE SIAM: UNA INTRODUCCIÓN AL CINE TAILANDÉS

Alberto Elena (ed.)

Madrid

T&B editores / Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2006

395 páginas

19 euros



Decía Alfonso Crespo, en un artículo sobre el director Apichatpong Weerasethakul publicado en *Letras de cine* (nº 9, 2005), que nuestro conocimiento sobre el cine tailandés tenía que esperar a "que Alberto Elena tenga a bien, algún día, explicarnos qué es esto de Tailandia y de tanto tigre". Un deseo hecho realidad gracias a un volumen auspiciado y coeditado por el Festival de Cine de Las Palmas. Si en la década de los 80 fue el cine chino, a mediados de los 90 el redescubrimiento del japonés y en los 2000 ha sido el surcoreano, puede que Tailandia se convierta en la nueva tierra virgen a descubrir por críticos, programadores de festivales y públicos inquietos. Por ello, este primer volumen publicado en castellano sobre el tema no sólo se convierte en texto pionero, sino también visionario.

Una de las decisiones más radicales y sabias de Elena a la hora de coordinar este volumen es la de no haber recurrido al tradicional catálogo de especialistas nacionales que, independientemente de su erudición y talento, podían haberse encontrado aquí con una barrera cultural y con una cinematografía

totalmente ignota. Y si las visiones del “observador distante” pueden ser interesantes y creativas, conviene contrastarlas con las miradas autóctonas. Así, el libro tan sólo incluye dos aportaciones nacionales, por otra parte perfectamente justificadas: un espléndido estudio de Luis Miranda sobre la obra de Apichatpong Weerasethakul, explicable porque es, posiblemente, el único “autor” (en el sentido tradicional de la palabra) tailandés consolidado en Europa; y una aportación del propio Elena acerca de la imagen de Tailandia en el cine occidental que, lógicamente, puede hacerse desde “nuestro lado”. El resto de trabajos son obra de historiadores y analistas tailandeses o de especialistas extranjeros en cine y cultura *thai*, lo que convierte al libro en una cómoda compilación de textos clave sobre el tema.

El libro se divide en dos grandes bloques perfectamente diferenciados que proponen sendas perspectivas para iniciarnos en el cine tailandés. La primera parte (“Trayectorias”) propone un punto de vista historicista. Los trabajos de Chalida Uabumrungit, Anchalee Chaiworaporn y Boonrak Boonyaketmala trazan los pintorescos caminos que ha seguido esta cinematografía desde 1897 hasta la actualidad. Historia que es interesante conocer para comprender algunas de las especificidades de ese cine *thai* con que nos enfrentamos hoy. Hechos como que la propia familia real fuera la introductora del cine en el país; que la primera película auténticamente tailandesa no se produjera hasta 1927; que se impusiera la práctica del doblaje en directo, simultáneo a la proyección, por parte de actores (incluso en la época del sonoro); que hasta los 70 no se institucionaliza el cine en 35 mm y que hasta entonces la producción era en 16 mm; que prácticamente toda la producción nacional dependiera del éxito de dos estrellas, Mittr Chaibancha y Petchara Chaowarat... Todo ello no son meras anécdotas, sino condicionantes decisivos para la evolución estética y la recepción espectral del cine *thai*. En el último de los ensayos de este bloque, Boonrak Boonyaketmala revisa esa historia desde los aspectos socioeconómicos, mostrando las curiosas relaciones de la producción cinematográfica con una clase intelectual que despreciaba la producción autóctona como cosa “de ancianas de Bangkok y criados en su día libre” (p. 101) o con una política de fomento del gobierno que ha pendulado entre la indiferencia y las solu-

ciones drásticas, como el gravamen de impuestos al cine extranjero (y el consiguiente boicot de la Motion Pictures Association of America que dejó a Tailandia sin cine americano durante cuatro años), hasta llegar a los nuevos hábitos de producción, distribución y exhibición marcados por la era de la globalización.

Frente a la perspectiva diacrónica de esta primera parte, el segundo bloque (“Coordenadas”) reúne, en cambio, una serie de textos que contemplan el objeto de estudio desde la metodología propia de los estudios culturales. En un artículo ya clásico, Juree Vichit-Vadakan estudia el siempre denostado cine popular tailandés como escenario de representaciones simbólicas a través de una serie de especificidades formales (los argumentos no lineales o la variedad de registros), partiendo de la base de que “el cine tailandés es un espejo que refleja distintos fragmentos y facetas de la vida humana” (p. 133); también considera aspectos generalmente olvidados por las historiografías o los análisis textuales, como las formas en que el público *thai* ve las películas o la manera en que éstas son síntoma de cierta percepción de la existencia, especialmente en lo que se refiere a su escaso cuestionamiento de “las raíces fundamentales y las causas de los males económicos y sociales” (p. 141). Gérard Fouquet introduce en su ensayo un concepto muy útil y novedoso para entender un cine que no se preocupa por ser realista, lógico o coherente: la noción de *sabor*, que alude, más que a un género construido desde la enunciación, a la “emoción estética causada por la evocación de un sentimiento” (p. 152). Fouquet propone una taxonomía de estos *sabores*, los demuestra empíricamente a través de un sagaz análisis de los afiches publicitarios del cine *thai* y concibe el género como “una forma que implica un sabor predominante y un grupo de sabores secundarios que están vinculados a él de forma casi sistemática” (p. 157). Anette Hamilton, en cambio, se centra en los problemas con que se encuentra el cine tailandés a la hora de representar su propia cultura y nación, teniendo en cuenta que la intervención gubernamental y la censura siguen estando vigentes a la hora de “imponer y mantener un extraño control represivo-modernista sobre la conciencia social de una sociedad sumida de forma precipitada en una economía global posmodernista” (p. 167). Kanjana Kaewthep se

ocupa de la representación de la mujer en el cine y la televisión tailandesas, teniendo en cuenta que está siempre mediatizada por aspectos tan ajenos a la cultura occidental como son la poligamia, la decisiva importancia de la familia y la maternidad o la obsesión por la virginidad. Su análisis de la evolución de la “mujer de carácter fuerte” en el cine *thai* como influencia occidental demuestra el conflicto social y representacional que aún hoy suponen las mujeres que cuestionan los roles femeninos tradicionales.

Continuando en esa línea, Pattana Kitiarsa propone que “el cine es un lugar alternativo para poner en circulación prácticas discursivas donde poder debatir sobre lo que más preocupa a la gente corriente en la Tailandia contemporánea”, lo que le lleva a estudiar tres películas recientes —*Fun Bar Karaoke* (Pen-Ek Ratanarung, 1997), *Ong Bak* (Prachya Pinkaew, 2003) y *Mekong Full Moon Party* (Jira Maligool, 2001)— como ejemplos de una manifestación popular que niega los tradicionales discursos oficiales acerca de la crisis de la religión budista en la sociedad moderna, haciéndose eco de una actitud dialéctica que se abre hacia “discursos multidimensionales” donde tradición y modernidad coexisten y se interpenetran. Glen Lewis también parte del análisis de los géneros populares, pero en este caso para explicar cómo muestran unas tensiones culturales que niegan la imagen oficial de un país idílico y perfecto para el turista. Rachel Harrison se ocupa del cine *thai* de los últimos años para poner sobre el tapete el dilema al que se enfrenta Tailandia a la hora de representarse en la pantalla, oscilando entre una visión tradicionalista y una apertura a influjos extranjeros que le son necesarios para abrirse al mercado asiático. Este segundo bloque se cierra con el antes citado ensayo de Miranda sobre Apichatpong, la única aportación que se aparta de los estudios culturales para desarrollar una perspectiva puramente autorial. El texto es, sin duda, el acercamiento más esclarecedor y riguroso que se ha hecho en castellano a este director y parte de su difícil “domesticación” por parte de los discursos críticos al uso (p. 288), ya que Apichatpong construye “artefactos que incitan a una lectura dialéctica, alternando registros y estrategias en apariencia contradictorias” (p. 292).

Un último bloque-epílogo (“Reflejos”) incluye el artículo de Elena sobre la visión que el cine occidental ha dado de Tailandia como espacio exótico, paraíso del turismo sexual o escenario de corrupción y violencia. Estereotipos a los que se une la tradición del país como proveedor de “servicios” para otras cinematografías o como gran plató donde rodar historias ambientadas en países vecinos (especialmente Vietnam). Una serie de anexos —una cronología, un diccionario de directores y una relación del cine extranjero rodado en Tailandia— completan esta didáctica y oportuna introducción a una cinematografía que puede dar bastante que hablar en el futuro.

ROBERTO CUETO