

Notas

2005, el año de El Quijote

José Luis Martínez Montalbán

¿Hay cine en la LI Biennale de Venecia?

Marina Pellanda

Pasearse a cuerpo

Alicia Salvador Martín

Conversaciones en Córdoba

Yolanda Minerva Campos y Sonia Gómez

2005, EL AÑO DEL QUIJOTE

El año 2005 ha sido el año de *El Quijote*. Han sido numerosísimas las manifestaciones culturales a que ha dado lugar el cuarto centenario de su publicación, tales como exposiciones, congresos, conferencias, conciertos, óperas, etc., que se han desarrollado a lo largo de estos doce meses por toda la geografía hispana, y que han tenido como tema central de las mismas el personaje creado por Cervantes.

El cine no se ha quedado al margen de este centenario, como se puede comprobar al ver el número y la importancia de las manifestaciones que ha tenido este acontecimiento en nuestro país. Las celebraciones comenzaron con el año, con el tradicional calendario que edita la Filmoteca Española, que estaba dedicado, como es lógico, a la trayectoria cinematográfica de Don Quijote. Las ilustraciones del mismo eran fotografías de las películas y de los carteles de algunas de las más importantes adaptaciones que la novela ha tenido en el cine mundial.

Una de las manifestaciones en las que el año se ha mostrado más pródigo ha sido en los ciclos de proyecciones de los films más emblemáticos. Estos ciclos se han multiplicado a lo largo y ancho de toda España, en filmotecas, certámenes cinematográficos, centros culturales, universidades, etc., y en el extranjero gracias a la labor del Instituto Cervantes. De todos ellos destaca, por su importancia cualitativa y cuantitativa, el completísimo ciclo que la Filmoteca Española ha llevado a cabo a lo largo de cuatro meses, en su sede del cine Doré, de Madrid, en donde se proyectaron las adaptaciones más famosas y conocidas de la novela de Cervantes. También es digno de resaltar el ciclo realizado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, con proyecciones durante dos meses.

Numerosos han sido los ciclos de películas realizados por diversos organismos a lo largo del año. Se pueden destacar los proyectados por Documenta Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Semana Internacional de Cine Fantástico de Málaga, Taller de Cine de la Universidad de Albacete, Área de Actividades Culturales de la Universidad de

Zaragoza, Fundación Marcelino Botín de Santander, etc. Fuera de nuestras fronteras el Instituto Cervantes ha propiciado un ciclo con ocho de los títulos más representativos, debidos a Georg Wilhelm Pabst, Gregory Kozintsev, Rafael Gil, Roberto Gavaldón, Orson Welles, Peter Yates, Manuel Gutiérrez Aragón y Cruz Delgado. Estas películas se han proyectado en cerca de cuarenta ciudades en las que el Instituto tiene sede, desde Albuquerque hasta Manila, pasando por Belgrado, Damasco, Río de Janeiro o Nueva York.

Otro capítulo destacado ha sido el relativo a las exposiciones celebradas sobre Don Quijote y el cine, de las cuales tres de ellas han tenido gran importancia. La primera fue *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*, inaugurada el 27 de mayo en el Museo de Albacete. En ella se recoge parte de la obra que Alberto Sánchez, el conocido artista que se exilió en la Unión Soviética por la Guerra Civil Española, desarrolló su trabajo en aquel país y fue responsable de la dirección artística del film *Don Quijote*, dirigida por Gregory Kozintsev en 1957. De esta exposición, comisariada por Jaime Brihuega Sierra, se ha editado el correspondiente catálogo (*Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha 2005 y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí de Córdoba. Madrid, 2005; 236 páginas), en donde se recogen artículos de Jaime Brihuega, Concha Lomba, Gregori Kozintsev, Tatiana Pigairova, José Luis Sánchez Noriega y Javier Pérez Segura.

La segunda exposición ha sido *El Quijote y el cine*, inaugurada el 19 de julio en el Palacio de Perales, sede de la Filmoteca Española, en Madrid, en donde se presentaba diversa documentación, carteles, libros, guiones, bocetos de decorados, vestidos, etc., acerca de las distintas adaptaciones que la obra de Cervantes ha tenido en el cine. La exposición, cuya comisaria fue Elena Cervera, editó el correspondiente catálogo (*Don Quijote y el cine*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones y Filmoteca



Don Quijote (G. W. Pabst, 1932)

Española. Madrid, 2005; 304 páginas), en donde figura un interesante estudio de Carlos F. Heredero.

La tercera de las exposiciones ha sido *Don Quijote en la pantalla*, inaugurada en septiembre en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con fotografías, programas de mano, carteles, etc., de las películas realizadas sobre el personaje de Cervantes. La exposición fue comisariada por Carlos Alvar y Antonio García-Rayó y editó el correspondiente catálogo (*Don Quijote en la pantalla*. Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Madrid, 2005; 132 páginas), en donde se recogen dos artículos, de José María Paz Gago y de García-Rayó.

La importancia que ha tenido la celebración de este cuarto centenario ha propiciado que se hayan editado en DVD varios de los principales films que se han hecho adaptando la novela de Cervantes, destacando, en primer lugar, los tres films considerados canónicos: *Don Quijote* (G. W. Pabst, 1932), *Don Quijote de la Mancha* (R. Gil, 1948) y *Don Quijote* (G. Kozintsev, 1957). También es digno de reseñar la edición completa de *Don Quijote de La Mancha* (C. Delgado, 1978-1981), serie de televisión, en 39 episodios, de dibujos animados. Otras películas que también se han editado, o reeditado,

este año han sido *Dulcinea* (Vicente Escrivá, 1968), *Don Quijote cabalga de nuevo* (R. Gavaldón, 1973), *Don Quijote* (O. Welles, 1992) y *Don Quijote* (P. Yates, 2000).

Asimismo reseñable es el trabajo realizado por la Universidad de Zaragoza, acerca de la utilización en la docencia de las películas sobre Don Quijote, formado por una guía didáctica y un DVD, en el que se presenta un montaje, de 90 minutos, de diversas escenas de dichas películas. Otro capítulo destacado del año ha sido la celebración del *Congreso Internacional "El Cine y El Quijote"*, celebrado en Valencia, del 15 al 7 de noviembre, organizado por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Generalitat Valenciana, y que ha sido coordinado por Carlos F. Heredero. En el mismo han participado José Luis Borau, Jean-Claude Seguin, Ángel Quintana, Mauricio Scaparro, Vicente Sánchez Biosca, Román Gubern, Vicente Molina Foix y Bernardo Atxaga, entre otros. Igualmente son de destacar los diversos cursos de verano, ciclos de conferencias, mesas redondas, coloquios, etc., que se han celebrado en toda España a lo largo del año. De todos ellos se puede destacar *El imaginario cinematográfico de El Quijote*, curso de verano celebrado en la

Universidad de Santiago de Compostela, del 11 al 15 de julio, con la participación de Molina Foix, Paz Gago, Sánchez Noriega, Ángel Luis Hueso, Carmen Becerra, Juan Hernández Les, José M^a Folgar de la Calle, Carmen Peña Ardid, José Antonio Pérez Bowie y Gonzalo Suárez. También son dignas de mención las dos mesas redondas celebradas en la Filmoteca Española, el 26 de abril y el 2 de noviembre, en las que participaron Arthur Penn, Jesús Franco, José Saramago, Alfonso Ungria, Manuel Gutiérrez Aragón, Manoel de Oliveira, y Fanny Rubio.

Un capítulo muy destacado ha sido el aumento de la bibliografía sobre Don Quijote y el cine, con tres nuevos libros, una reedición y un número monográfico de una revista, a los que habría que sumar los tres catálogos de las exposiciones comentadas anteriormente.

Los nuevos libros son:

- *El Quijote y el cine*, de Ferran Herranz Roset (Cátedra; Colección Signo e Imagen, n^o 88; Madrid, 2005; 400 páginas), en donde se analizan, en ocho capítulos, las principales películas que han adaptado la novela cervantina, con noticias de otras aproximaciones que han hecho el teatro, la música, el ballet, etc. El libro se completa con una filmografía y una bibliografía.

- *Don Quijote en el cine*, coordinado por Miguel Juan Payán (Jaguar; Madrid, 2005; 240 páginas), en donde se recogen, en nueve capítulos, trabajos de Daniel Felipe Arranz, Jesús Usero, Gloria Scola, Juan José Ocio Costales, Fernando Gil-Delgado, Juan Luis Sánchez, Gonzalo Sanz, Pedro Eugenio Delgado y Miguel Juan Payán, en los que se estudian las principales películas que se han realizado para cine y televisión, los actores que han encarnado a Don Quijote y Sancho Panza y las actrices que han interpretado a Dulcinea.

- *Don Quijote deja huellas*, coordinado por Miguel Losada (Fundación Autor; Madrid, 2005; 144 páginas), en donde se recogen las nueve conferen-



Don Quijote (O. Welles, 1955-1992)

cias celebradas en el Ateneo de Madrid, con motivo de la celebración de la 15 Semana de Cine Experimental de Madrid.

A estos libros hay que añadir *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*, coordinado por Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina (Festival de Cine de Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey-Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Instituto Cervantes, Junta de Comunidades Castilla La Mancha y Comunidad de Madrid; Madrid, 2005; 584 páginas), que es una edición notablemente ampliada y revisada de la obra publicada en 1998, y que constituye, hasta la fecha, el más importante acopio documental sobre la puesta en imágenes de la obra cervantina.

El año se ha cerrado con la publicación del n^o 50 de la revista *Nosferatu*, de diciembre de 2005. Se trata de un monográfico titulado *Don Quijote en el cine*, en donde se publican once artículos de Imanol Zumalde Arregi, José Enrique Monterde, Javier Hernández, Carlos Losilla, Sergi Sánchez, Bernardo Sánchez Salas, Alberto Sánchez Millán, Jesús García de Dueñas, Emilio de la Rosa, Jorge Gorostiza y Roberto Cueto, con Filmografía y Bibliografía de Pedro Medina.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN

¿HAY CINE EN LA LI BIENNALE DE VENEZIA?

Las "Biennali" venecianas: cinco estaciones que se alternan entre arte, arquitectura, música, teatro y cine. Ni la edición de 1995, que celebró el doble centenario de la Biennale y del cinematógrafo Lumière, con la exposición encargada por Jean Clair para el Palazzo Grassi (*Identità e alterità*), pudo exhibir una presencia tan amplia y relevante de temas cinematográficos como la LI Biennale d'Arte de Venecia, dirigida por las españolas María del Corral y Rosa Martínez. Sin embargo, aunque los calcos, los préstamos, los "pasajes" de la pintura a la fotografía y al cine deslumbran, a la vez decepcionan, porque no se insertan en el tejido del discurso cinematográfico.

En la LI Biennale de Venecia, el Arte hace de sí mismo la anatomía de una imagen anamórfica felizmente sinuosa en sus curvas. Teje una suavidad que no plantea obstáculos o impedimentos al discurrir de la mirada y, favoreciendo la sinuosidad deslizante de la imagen, creando la sospecha de otras imágenes más atrás, impide que se haga de ellas una lectura frontal. La imagen parece perseguirse a sí misma en una intriga que, sin inicio ni fin, se muerde la cola felizmente.

Sobre un fondo completamente negro, que se alarga sobre una estructura semicircular integrada por seis pantallas de plasma, seis actrices de Hollywood interpretan apasionadamente los ritos de la maternidad (*Mother*). En una segunda instalación paralela, seis actores, igualmente reconocibles, representan los gestos de la paternidad (*Father*). En *Mother* (2005) y *Father* (2005), de la surafricana Candice Beritz, un reparto ya no al servicio de Hollywood, extraído digitalmente de las correspondientes películas, libre de los signos exteriores que usualmente lo caracterizan, interpreta dos nuevos dramas: los hilos de los actores están ahora firmemente en las manos de Candice Beritz, que los "rapta" y los fuerza en el interior de una composición sólidamente organizada. Haciendo que aparezcan en las respectivas pantallas de forma rítmica y obsesiva, la artista transforma a los actores y a los

fotogramas de las películas que ellos "habitan" en las notas de la partitura de su instalación. Igualmente, cuando se encuentran brevemente juntos en el transcurso de algunos momentos caracterizados por su coherencia narrativa, las secuencias cinematográficas utilizadas, lejos de representar, minimizando riesgos, una modalidad de reciclaje de historias de éxito, terminan tejiendo una forma de historia especulativa. La contemplación despojada de su habitual y estática frontalidad, es puesta a prueba por un aprendizaje dinámico; asimismo, si se trata de cine, quizá la composición de Candice Beritz sea el *remake* de un papel institucional: el de los padres. La obra de Beritz, sus fragmentos de cine puestos sobre la mesa con todas las artes de la representación juegan a favor de la no existencia de una posibilidad clasificatoria para el cuerpo del Arte. Este cuerpo, articulado de manera no divisible, sin partes muertas, sin rigidez, conjuga un sentido de compleja contigüidad, evidente y demostrada cuando —pensemos también en el homenaje a los orígenes de la cinematografía y a las mágicas experimentaciones de Georges Méliès en la obra de William Kentridge dentro del *Pabellón Italia*—, en la forma artística alcanzada, la obra parece presentar sólo una extraña forma de contagio del "Séptimo Arte".

Un ojo dispuesto a contagiarse y hacerse contagiarse por lo que ve, saliendo de la instalación de Kentridge, ve otra vez —con el poder de crear visiones que Calvino reconoce a la *Visibilidad* en sus *Lecciones americanas*— colores, formas, sonidos de la videoinstalación de Douglas Gordon *Through the Looking Glass*, que estaba en la XLVIII Biennale de Venecia y consiste en un monólogo de Robert De Niro tomado de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). La escena dura aproximadamente setenta segundos y Gordon, en su instalación, pensando en De Niro como si se encontrara delante de un espejo, hace arrancar la secuencia dos veces simultáneamente. Las dos proyecciones empiezan a la vez, perfectamente sincronizadas, y luego, poco a poco, se alejan la una de la otra para, al final, acabar

persiguiéndose. De esta manera, el espectador se encuentra justo en el centro del espejo en el que De Niro parece reflejarse y ese lugar suspendido entre la superficie del espejo y la del cristal es el juego artístico que un ojo atento reconoce también en la II Biennale de Venecia.

Esta Biennale, en efecto, parece operar en el punto de encuentro de distintos lenguajes, proponiendo un uso que, según la manera en que cada individuo utiliza su fantasía, sortea los obstáculos ligados a un desarrollo lineal del arte. Así hace la cubana Tania Bruguera en *Poetic Justice* (2001-2003), que propone un recorrido obligado, un pasillo en el que hay que entrar con intención deliberada. Sus paredes son bolsitas de té entre las cuales los ojos, si buscan, encuentran encajados unos vídeos. Estos extraños cuadros (los vídeos), estas extrañas paredes (las bolsitas de té), abrazan actitudes creativas que a primera vista parecen antitéticas. Las bolsitas de té, producto y tradición de la India —llevado a Inglaterra por los conquistadores y reinterpretado como si fuera suyo, reimportado después a la India como costumbre propia— son una metáfora perfecta de la deculturización. La obra “está construida” con materiales orgánicos (las bolsitas del té) emparejados con el conceptualismo y la economía de elementos formales, los cuales, en las imágenes documentales de lugares y épocas distintos (devueltas por los vídeos), re-visitan la inmediatez de lo terrestre y del intelecto, utilizando los materiales en razón de su valor histórico, espiritual y cultural. De ese modo, conjugan lo que es esencialmente orgánico con lo que es fríamente refinado. La estrategia semántica de Tania Bruguera enseña por lo tanto cómo el arte tiene que desplazarse sobre un abanico de lenguajes, todos volcados hacia la afirmación de un “proyecto dulce”, capaz, en otras palabras, de hacerse forma y, con su propia aparición, invertir materia y espacio para darles vida. *Poetic Justice* invoca espacios capaces de suscitar, a través del recuerdo de la atmósfera de ceremonia en el que nos coloca, casi una magdalena proustiana, el perfume del té, la dimensión compleja y ambigua del estar entre el sueño y la vigilia, en el que se entrecruzan control y abandono. De tal manera, el rito contemplativo supera la atención especializada del rito mundano, adquiriendo la serenidad de un comportamiento que, en el cruce entre muchos estímulos, no sólo visuales sino también multisensoriales, confronta y



Poetic Justice (Tania Bruguera)

yuxtapone el producir y el descansar. En el espacio constituido por el túnel de bolsitas de té, no hay desafío entre arte y vida: las bolsitas de té no son la fragilidad de un momento que se contrapone al valor de las imágenes en vídeo, más bien son una invitación a la creación de una contra-sociedad que sea capaz de consumir formas, imágenes, palabras.

En el vídeo *Gustave Courbet* (2000), el español Perejaume filma (como un *ready made*) una tela producida por el pintor francés alrededor de 1860. En ella, Courbet ha pintado un ciervo, y Perejaume, desplazando la imagen pintada del ciervo, la sustituye por una manada de ciervos reales que, comiendo la hierba alrededor de la firma de Courbet en el lado derecho del cuadro, son la clave para repensar el realismo del artista a través de un doble movimiento: el inicial de la adopción del objeto reconocible, y por eso susceptible de un encuentro cordial con la mirada del espectador, y el de la formalización. A través de la separación de un elemento (las telas de Courbet) de un preexistente sistema de conjunto y una reconversión de ese elemento en una ligazón distinta (el vídeo de Perejaume) en el que se encuentra con otros elementos (los ciervos) extraídos de otros lugares, el procedimiento sigue el método constitutivo de la naturaleza muerta. El contexto del que Perejaume recupera los datos es indudablemente

distinto del de Courbet, sin embargo, la elaboración formal del vídeo, lejos de construir una atención distinta del espectador, reestructura su falta de atención: Courbet, colocándose a la cabeza de la “escuela realista”, como planteamiento de la modalidad de narrar, escoge lo real, y envía al Salón 1850-51 *Funeral en Ornans*, en el que cincuenta personajes a tamaño natural son para el artista la realidad que se adueña del cuadro, o, como él mismo dice, “el arte viviente”. La exigencia de medirse con la realidad que anima a Courbet es un nudo alrededor del cual se ha deshilvanado también el realismo cinematográfico; ésta es la razón que explica por qué la operación de Perejaume, lejos de ser la vulgarización del realismo, brinda un fuerte estímulo y un valioso terreno de confrontación. Si el intento de Courbet es el de subrayar la riqueza de lo real de manera que el espacio entre la vida y el cuadro se haga nada, *Gustave Courbet* cuenta la realidad de lo que filma como si fuera una historia en la que buscar una lógica y evidenciar —en cierta medida, disolviendo el realismo en el melodrama— lo real utilizando los instrumentos que el cine ofrece para el gran relato.

En este sentido opera también *Under Discussion*, el vídeo de Jennifer Allora y Guglielmo Calzadilla: a una mesa de conferencia boca arriba se les ha aplicado un motor y un timón trasplantados de un barco de pesca. Esta mesa motor guía a los observadores en una especie de visita ecológica situacionista en una reserva protegida. Lo inerte cotidiano (la mesa) insertado y desplazado en el marco del arte, es la manera del artista de establecer un estilo de ligazón entre él y el universo que le rodea, entre las propias instancias expresivas y las dinámicas cuantitativas de la realidad a su alrededor. El resultado es la creación de una super-objetividad del sujeto (el artista) que pasa a ser capaz de dialogar, en sintonía con los otros sujetos del sistema del arte y del contexto social.

Superando una ojiva que recuerda una bóveda gótica, se accede al pabellón belga. Se presenta a la mirada un cuento que, a la manera de frescos con historias sagradas, novela la aventura de la ciencia a través de la visión desplazante, caótica pero, en realidad, extremadamente equilibrada y meticulosamente coreografiada, de una gran cantidad de vídeos que celebran la tormenta y lo efímero, cuestionando así el culto a la duración y a la longevidad que sigue condicionando a una gran parte de la producción artística.

Apropiadamente titulada *The Quest (La búsqueda)*, la obra del belga Honoré d'O —narración de la realización de la lucha odiseica con los distintos aspectos del arte contemporáneo— nos recuerda, a través de un itinerario serpenteante de obras en vídeo amasadas de manera aparentemente casual, los dilemas existentes en el camino hacia el Arte. Ese camino lleva a una habitación en *chroma key* que, núcleo central de la instalación de d'O, parece ser el lugar ideal para proponernos las últimas preguntas que cuentan en la que ha sido nuestra “investigación” para encontrar una respuesta al Enigma del Arte en la LI Biennale de Venecia. La obra de Honoré d'O, precisamente porque se interesa por los persistentes interrogantes que mueven, y se espera que seguirán moviendo, el mundo del arte, precisamente porque parece preguntarse de forma levemente belicosa “¿qué estoy haciendo en este sitio que se llama arte?”, abre un juego entre la entropía y la intensificación. Desplazando el estatismo de la obra hacia la movilidad de la operación, el trabajo alojado en el pabellón belga de los Jardines se abre a una experiencia que concede al arte —piénsese en las obras de Runa Islam, Pipilotti Rist y Francesco Vezzoli— entrar en una pacificación



Comizi di non amore (Francesco Vezzoli)



Homo sapiens sapiens (Pipilotti Rist)

en la que, si no existe armisticio, hay, sin embargo, una afirmación de coexistencia de diferencias que, si son tales, no están armadas las unas contra las otras, sino instigadas hacia una condición de sincronía conflictiva. En arte es imposible hablar de cambio, más bien se puede adoptar el concepto de metamorfosis, de transformación de un cuerpo que es capaz de moverse dentro de la historia aceptando sus propias necesidades relacionales para evitar la soledad. A partir de este presupuesto se resuelve el viejo complejo del arte contemporáneo acerca de su función y su modernidad posible. Esto es así precisamente porque, como ocurre en la obra de Runa Islam *Be the First To See What You See* (2004) —una chica capturada por la belleza de un servicio de mesa expuesto en un museo, imagina su utilidad / futilidad acariciándolo inicialmente con la mirada que le regala la cámara y luego, sistemáticamente, rompiendo las piezas una por una—, el artista encuentra su deber social mediante la ejemplaridad del lenguaje elegido. Las reglas del juego se evidencian precisamente en los pasajes dentro del sistema del arte que, como demuestran también las obras de Pipilotti Rist y Vezzoli, es capaz de enfatizar su valor inicial mediante la construcción de un método selectivo que instituye también su plusvalía.

El infinito universo de referencias, citas y deseos mediáticos es el mundo de Vezzoli. En *Comizi di non amore*, el Icono Femenino del papel patinado, de la pantalla, pasa directamente a escena y “se muestra” al público del “mundo del arte”. Con *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* es, siendo cine, la negación más fuerte del mismo. Vezzoli, en su pequeña película, utiliza la Historia como el espacio que ennoblece su relato de perso-

nas transformadas en Personajes. Personajes (Benicio del Toro, Milla Jovovich, Adriana Asti), de los que el público quiere alimentarse como si estuviese en una gran fiesta para los ojos, y que, de ser *fan*, debe re-conocerlos. Si el mundo del artista italiano está poblado de iconos con los cuales el autor hace un guiño a su público, en el mundo de Pipilotti Rist, en cambio, la fantasía se convierte en una posibilidad de continuidad que no tiene nada que ver con las posibilidades de transformación. *Homo sapiens sapiens*, proyectado sobre la bóveda de la nave central de la iglesia tardo-barroca de San Stae, un video que es cuento, reminiscencia sagrada o mitológica y viaje psíquico ancestral, representa, entre las figuras de santos, mártires y amorcillos que habitan normalmente la iglesia, un salto violento hacia atrás, al universo anterior al pecado original, al jardín de las delicias incontaminado, al placer pánico generado por el contacto con la naturaleza. La sucesión de imágenes líquidas —sin historia, sin palabras— describe un erotismo ingenuo, susurrado, mezclado con el paisaje y, rompiendo el cobertizo de la iglesia, abre la visión de par en par. El ojo asume nuevamente el papel de conciencia crítica del mundo y del sistema mediático y, fatalmente, la idea de dejar al espectador la posibilidad de finalizar, da miedo. Interviene la censura: la fuerza de las Imágenes fijas (las de la iglesia de San Stae) y en movimiento (la película de Pipilotti Rist) es acallada, cegada, atravesada. La flecha de la censura, sin embargo, no ha cerrado todos los ojos; algunos, abiertos de par en par, han podido ver, asegurarse de que, mientras el peso se levanta despacio de la tierra en favor de una disolución onírica, el cine en la LI Biennale de Venecia no está: Pipilotti Rist acerca la fisicidad a la sensualidad y a la fantasía más que al *voyeurismo* o a la distancia clínica. Nada está quieto, ni los movimientos de la videocámara, ni los movimientos de la materia o las fuentes de inspiración. La experimentación con las imágenes, con los sonidos, con el espacio, de Pipilotti Rist, fuerte de las referencias históricas y las interpretaciones, se califica precisamente a través de las relaciones que consigue establecer en el interior de la disciplina de reglas progresivas funcionales y funcionantes, dentro del sistema del arte.

MARINA PELLANDA

Traducción de VALERIA CAMPORESI

PASEARSE A CUERPO

En la 47 edición del Festival Internacional de Cine documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI) celebrado entre el 21 y el 26 de noviembre de 2005, paralelamente a la sección oficial, han tenido lugar otros actos y retrospectivas, entre ellas una dedicada a Elías Querejeta.

La que aquí nos ocupa, "Pasearse a cuerpo. El documental español en la transición democrática (1977-1983)", se trata, en realidad, de una sección de recuperación histórica, que, bajo coordinación de Julio Pérez Perucha, ya lleva tres ediciones en el seno del ZINEBI, lo que nos hace concebir la esperanza de una consolidación.

Pérez Perucha, en su presentación del ciclo en el Catálogo del Festival, señala la importancia del documental en la denominada "Transición", con una producción espectacularmente nutrida en esa etapa si la comparamos con otras, que en cifras se aproxima a cincuenta largometrajes y, naturalmente, un número mucho mayor de cortos y medimetrajes. Es obvio que la época, de una efervescencia social y política extraordinaria, y en la que se experimentaron unos cambios profundos de comportamiento colectivo, ofrecía especial atractivo para el documental en todos sus aspectos, tratamientos, dimensiones y subgéneros. Siguiendo a Pérez Perucha se hacen tanto películas de montaje sobre acontecimientos de la guerra civil, como investigaciones sobre personajes anteriores de cualquier ámbito, sobre personajes o acontecimientos contraculturales, reportajes sobre colectivos sociales, reivindicaciones, estudios sobre cuestiones de carácter nacionalista, regionalista y autonomista, psicodramas, testimonios, y un largo etcétera bajo diversas formas, tratamientos y puntos de vista.

En esta edición se han pasado *Andalucía 28/F* (Nonio Parejo, 1980), *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez/Manuel Coronado, 1981), *Atado y bien atado* (Cecilia y José J. Bartolomé, 1981), *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981), *Continuum 1* (Javier Aguirre, 1975), *El Barri del Besós* (Carlos Durán, 1982), *Gordillo* (Tino Calabuig, 1979), *Ikuska 3* (Antxon Merikaetxeberria,

1979), *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), *Manca i especulació de la sang* (Llorenç Soler, 1978), *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982), *La burguesía del XIX* (Villa, 1980), *La edad del silencio* (Gabriel Blanco, 1978), *El mitin* (Eduardo Ducau, 1978), *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), *Plata, plata, plata* (Alejo Lorén, 1980), *Por la gracia de Dios* (Taillefer, 1980), *Requiem andaluz* (Miguel Alcobendas, 1977), *Saski Naski* (Iñaki Núñez, 1979), *Rocio* (Fernando Ruiz, 1980), *Vivir en Sevilla* (G. García Pelayo, 1978), y *Sevilla, Viernes Santo madrugada* (Pilar Távora, 1981): ocho largometrajes y catorce cortos o medimetrajes en total, entre los que se ha procurado estuviesen representadas las diversas corrientes, retóricas y temáticas.

Pero estas retrospectivas van más allá. Una mesa redonda con algunos de los responsables de los films proyectados nos llevó a la época en la que fueron realizados, tan compleja, sin censura... pero con restricciones y limitaciones.

En efecto, los participantes de la mesa, Juan José Bartolomé, Manuel Coronado, Eduardo Ducau, Gonzalo García Pelayo, Alejo Lorén, Fernando Ruiz y Nonio Parejo contaron los avatares de sus respectivos documentales exhibidos en la retrospectiva, y todos tenían un denominador común: sin existen-



Andalucía 28/F (Nonio Parejo, 1980)

cia oficial de la censura, todos ellos tuvieron problemas de exhibición —algunos nunca pudieron hacerlo— por cuestiones *ensoriales*, diversas en cada caso, y que van desde el secuestro —*Rocío*— a intencionadas trabas administrativas —*El mitin*—. Cada historia tenía interés en sí misma, pero lo realmente notable era ese denominador común y la visión conjunta, que habla bastante del momento tan complejo, tan efervescente y tan de “libertad bajo control”. Un último denominador casi común: en buena parte de los casos fue mencionada Pilar Miró y su gestión en la Dirección General de Cinematografía: es entonces cuando las películas de las que se hablaba dejaron de tener impedimentos “administrativos” para su exhibición —otra cosa es que hubiese pasado ya el momento de actualidad para ello— alcanzándose por fin una normalización cinematográfica en esta materia.

La mesa redonda, moderada por Pérez Perucha, coordinador de la sección, fue de enorme interés

pero nulo eco. Careció de la información adecuada en los medios de comunicación locales y en el programa del Festival, y en consecuencia el público fue escaso. Es de desear que en un futuro, si esta sección, como esperamos, tiene continuidad, el ZINE-BI le dé mayor publicidad para que tenga el público y la repercusión que merece. Asimismo esperamos con especial interés la prometida publicación de la transcripción de todo lo dicho en ese acto, que ofrecería a aficionados y estudiosos del documental, de la historia de nuestro cine y de nuestra historia a secas información inédita, así como nuevos puntos de investigación y reflexión. Aquellos documentales malditos habían perdido su momento de actualidad cuando por fin pudieron ser exhibidos. Pero los cerca de treinta años transcurridos les dan otra dimensión y otro interés, histórico, que merece ser rescatado y estudiado.

ALICIA SALVADOR MARTÍN

CONVERSACIONES EN CÓRDOBA

Año par del nuevo siglo, y por tanto, la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) convocó un nuevo Congreso Internacional, ya el undécimo, bajo el epígrafe *¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español*. Del 23 al 25 de febrero, la Filmoteca de Andalucía, ubicada en Córdoba, acogió tan esperado evento. A la sombra de su mezquita, que guarda sello de diferentes épocas, estilos y culturas, el Congreso dio una muestra de la diversidad de intereses, enfoques y perspectivas de los investigadores allí presentes. De esta forma, pudimos asistir, a lo que, desde nuestro punto de vista, se puede considerar un termómetro del estado de la investigación cinematográfica en España.

¿Savia nutricia?, ¿exclamamos o preguntamos? Lo que podría ser un simple error tipográfico —del

programa y recopilación de ponencias editadas de manera facsimilar por la Junta de Andalucía— también lleva implícito una cierta intencionalidad a la hora de describir cómo la historiografía española aborda el tema del realismo. Exclamaciones hubo, y muchas, en el coloquio en torno a “Las Conversaciones de Salamanca. Un balance”, donde intervinieron Eduardo Ducay, Manuel Rabanal, Luis G. Berlanga y Miguel Rubio. Y las preguntas que derivaron en reflexiones también tuvieron su momento. Buena prueba de ello se dio en la cuarta sesión monográfica, en torno a la ponencia de Javier Muñoz Felipe “El neorrealismo liberal español de *Domingo de Carnaval* (1945) de Edgar Neville”, donde se detectaron unas posturas muy diferenciadas a la hora de etiquetar o definir algunas de las



El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004)

producciones, lo que puso en evidencia el riesgo que se corre cuando se hace un manejo polarizado del concepto.

Pero el debate que más expectativas levantó fue la última sesión monográfica que abordaba el hilo conductor del Congreso, en el que Josep M. Catalá en “Una habitación con vistas” planteó que “se está formando un nuevo realismo... que es esencial y necesariamente melodramático”, dentro de una ponencia que redefinía los conceptos con los que habitualmente se ha abordado el término. Al tiempo, José Enrique Monterde, en “El realismo como modelo regeneracionista en el cine español de los años cincuenta”, se mostró partidario de analizar las virtudes regeneracionistas de un neorealismo, el español, que no pudo ser. Y Joaquín Romaguera i Ramió lanzó en “El realisme en el cinema no professional espanyol (1951-1968)” un pequeño, pero a nuestro entender, imprescindible recordatorio sobre la imperiosa necesidad de enfocar la mirada histórica hacia la producción amateur y el mundo del cortometraje en general. Una ponencia, la del catalán, que como castellano-parlantes que somos, sentimos no poder analizar en profundidad (habrá que esperar a la edición de las actas), pero que nos generó una de esas preguntas que esperan su momento de reflexión: ¿Por qué a la hora de hablar de realismo, el *Punto de Ignición* —siguiendo la definición de Jesús González Requena, utilizada por Lorenzo Torres en su ponencia “El hombre y el páramo en el cine español de los años 50-60”— en la historiografía cinematográfica española parece anclado en el pentagrama de Bardem?

Quizá por ello estamos abocados a buscar “lo real” en el cine de no ficción —como dan buena fe de ello las numerosas ponencias sobre documental— o en el realismo poético de Erice, cuya influencia es innegable en el documental *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez, que contó tanto con ponencia —“Realismo y subjetividad en el documental español reciente: *El cielo gira* y *Retrato*”, de Efrén Cuevas— como con una comunicación, o, en definitiva, con un realismo marcado por las férreas estrategias narrativas de sus guiones, como bien apuntaban Pablo Echart en su aproximación a la obra de Fernando León, “Un realismo en suspenso. Estrategias de guión en el cine de Fernando León de Arana”, y Javier López Izquierdo en su ensayo “La familia real e ideal. Recepción crítica y realismo en



Cartel de *Michael Collins* (Neil Jordan, 1996)

los hermanos Mihura”. Quizá debamos mirar hacia otro lado, buscar el realismo en la metáfora, conclusión de la interesante ponencia de Lola Vega, “Cine de ficción y ciencia”. O intercambiar incertidumbres con otras disciplinas, una posibilidad que fue gratamente acogida por los asistentes a la última charla-coloquio moderada por Julio Pérez Perucha, “El realismo: Problemas e incertidumbres (Teatro, Literatura, Plástica, Cine)”. En esta ocasión las intersecciones eran fruto de una emoción viva e incluso de una pequeña decepción: causó tan buena impresión entre los asistentes que desmitificó el refrán de lo bueno si breve, dos veces bueno.

Como también debemos utilizar signos de admiración a la hora de hablar de las ponencias en la modalidad de miscelánea que, como es habitual, dieron buena cuenta de la variedad temática de los trabajos que realizan los investigadores. En primer lugar, hay que destacar que se abarcó prácticamente todos los periodos de la historia del cine: desde las primeras exhibiciones de imágenes en movimiento ocurridas entre 1896-1897 en Latinoamérica —“Primeras proyecciones cinematográficas en Iberoamérica”, de Manuel González Casanova—, hasta las

visiones contemporáneas del cine oriental, representado en autores como el director chino Wong-Kar-Wai —“Una aproximación a la textualidad en 2046”, de Fernando Canet— o el japonés Hayao Miyazaki, uno de los grandes popes del *animé* actual, pasando por el contexto de la participación del órgano de propaganda fascista italiano (LUCE) instalado en Salamanca durante la Guerra Civil.

De lo que se deduce, en segundo lugar, la amplia panorámica geográfica abarcada en las ponencias presentadas. Prueba de ello son los trabajos: “Nociones de forma y estilo narrativo en el estudio de cine argentino de ficción de los noventa” de Pedro Sorrentino, y “*Yo soy otra*: testimonio y ficción en *Los rubios* de Albertina Carri” de Laia Quílez; “*Azul*: el sonido interior” de Héctor J. Pérez y “Pasado histórico para un presente incierto: El activismo nacionalista en el cine de Neil Jordan” de John Sanderson, una ponencia que motivó la discusión en torno a la carencia del cine español de temáticas homologables a las irlandesas, concretamente en relación al terrorismo. El debate derivó en una pregunta inevitable: ¿las ayudas a la producción condicionan las temáticas? Y fue Carmen Ciller, en su faceta de productora, quien expresó lo que “generalmente” duele oír: para bien o para mal las temáticas determinan. ¿Y quién determina las temáticas? ¿Tal vez los “Espectadores perversos”? Busquen la respuesta en la ponencia de Cristina Pujol y Daniel Aranda así titulada, y subtitulada “cinéfilos, fans e historiadores”. En esa misma mesa de discusión coincidieron Gloria Fernández Vilches y Sonia García López que exploraron los orígenes de los tópicos de la “España de pandereta” cuando el cine hollywoodense comenzaba a construir su meca en “*Guns and castanets*: imágenes de España en el cine estadounidense”. Mientras, otros autores, como Alberto Elena, nos ponían rumbo a Oriente y nos descubrían la versión árabe de una

coproducción hispano-germana, *La canción de Aixa* (F. Rey, 1939).

Los estudios sobre feminismo y cine también estuvieron presentes en la ponencia “Cine, psicoanálisis y feminismo” de Eva Parrondo, quien puso a conversar a los autores que dieron forma a la teoría feminista del cine post-68 y a la contemporánea, señalando su conexión con el psicoanálisis. Una conexión que llevó a Jaume Martí-Olivella a indagar en su ponencia “*El pájaro de la felicidad* como culminación del realismo autobiográfico en el cine de Pilar Miró” las referencias autobiográficas de la directora en la película en cuestión.

Felicitaciones y reconocimiento recibió Pere Portabella al ser el encargado de inaugurar el XI Congreso en calidad de presidente de honor del mismo. La tradicional concesión de medallas de la AEHC se entregaron a Eduardo Duca y Jordi Grau por sus aportaciones al desarrollo del cine español. Los premios de investigación historiográfica a los mejores artículos del 2004 fueron concedidos *ex aequo* a María Luisa Ortega por “Historias naturales e historias morales: el nuevo documental americano”, (incluido en el libro de R. Cueto y A. Wenrichter [eds.], *Dentro y fuera de Hollywood*, [Festival de Gijón/IVAC, 2004]) y Marta Muñoz Aunión, por “El cine español según Goebbels: Apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*” (aparecido en el nº 20 de la revista *Secuencias*). Mientras que los galardones al mejor libro de edición fueron para Julio Pérez Perucha, por *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*; y a la mejor obra monográfica, —también *ex aequo*— para Jaime J. Pena por *Victor Erice. El espíritu de la colmena* y José Antonio Pérez Bowie por *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el franquismo (1939-1959)*.

YOLANDA MINERVA CAMPOS y SONIA GÓMEZ