

Libros

La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000) José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.)

Gender and Spanish Cinema Steven Marsh y Parvati Nair (eds.)

Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo Isabel Santaolalla

Reframing Difference. *Beur* and *banlieue* filmmaking in France Carrie Tarr

Johnnie To. Redefiniendo el cine de autor VV. AA.

De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a *Viridiana*. Historia de UNINCI: una productora española bajo el franquismo Alicia Salvador Martín

Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine María Teresa García-Abad García

El cine ha muerto, larga vida al cine. Pasado, presente y futuro de la postproducción Antonio Lara

L' occhio del novecento. Cinema, Esperienza, modernità Francesco Casetti

LA NUEVA MEMORIA. HISTORIA(S) DEL CINE ESPAÑOL (1939-2000)

José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.)

A Coruña

Vía Láctea, 2005

534 páginas

29,90 euros



Por fin. Un poco más y *La nueva memoria* —de la editorial Vía Láctea— se hubiera convertido en uno de esos libros fabulosos —como el *Necronomicón*, de Al Azif— del que todo el mundo sabe algo pero que nadie jamás ha leído. A punto de salir en 1999, hubieron de pasar seis años para que viera la luz, más o menos revisados sus nueve capítulos. Dada la tardanza, lógico que parte de lo ahí escrito configure la base y estructura de, por ahora, tres monografías ya publicadas, en la colección *Sesión continua* de la editorial Paidós: *Un cinema herido* (José Luis Castro de Paz, 2002), *Voces en la niebla* (Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz, 2004) y *Los felices sesenta* (Santos Zunzunegui, 2005).

Quizá no habría que airear este excesivo lapso entre la primera redacción y la final publicación de un libro que está llamado —por su doble condición de profundidad y extensión— a convertirse en obra de referencia para aficionados e iniciados en la historia del cine español; por desgracia, estos retrasos son un lastre demasiado habitual en nuestro ámbito. Pero ocultar su fecha original borraría la doble chispa que

motivó su escritura: el fondo, «contra» e «infra», en el que se diseñó *La nueva memoria* como una determinada intervención intelectual dentro del panorama editorial de mediados de los 90:

- Por un lado, como «contrahistoria» tejida a contrapelo del, por entonces, aún reciente manual sobre el devenir completo de cien años hispanos de cine: la *Historia del cine español* (Cátedra, 1995) escrita por Julio Pérez Perucha, Román Gubern, José Enrique Monterde, Casimiro Torreiro y Esteve Riambau. Obra ampliamente denostada, fue sin embargo el libro que podía y debía escribirse en aquel entonces: un “estado general de la cuestión” que sirviera, precisamente, para volver a escribir desde un señalado punto cero. Era, ¿por qué no aceptarlo?, la única y posible «memoria compartida» por aquel entonces.

- Por otro, como «infrahistoria» del, entonces y ahora, gran texto de los estudios cinematográficos españoles: la *Antología crítica del cine español* (Cátedra, 1997) editada por Julio Pérez Perucha y escrita por 44 historiadores en sus 305 análisis y estudios de películas. La *Historia* de Vía Láctea enhebra así el contexto descrito sobre los textos entonces analizados; y sitúa la *Antología* —publicada sólo dos años después de la *Historia* de Cátedra— como el sorprendente y relumbrante inicio de un «proyecto cooperativo»: una completa redescritión que el cine español necesitaba y sus historiadores podían, finalmente, acometer.

Esta estrecha continuidad espaciotemporal y conceptual de las tres obras —continuamente evocada en la última, a veces un poco machaconamente— señala el punto ciego del libro reseñado. La *cercanía mental* en la que se pergeñó y escribió esta nueva historia hace que no supere ni sustituya sino que se pliegue y se superponga al discurso de aquéllas, bien para rebatirlo, bien para enmarcarlo. Sólo comparando, capítulo a capítulo, la *Historia* de Vía Láctea con la *Historia* de Cátedra —y ampliando lo leído con la *Antología*— se percata un lector actual del radical cambio operado, en los últimos diez años, en la comprensión y explicación que hoy puede y debe darse del devenir del cine español. Y sólo cotejando lo que se dice y se calla en los tres, podrá el lector actual hacerse un dibujo más o menos completo de lo que la historia del cine español ha sido y es en tanto memoria compartida y proyecto cooperativo.

Por supuesto, esta renuncia a la autosuficiencia es un principio básico del conocimiento historiográfico (lejos ya de las "historias monumentales" que se ofrecían a sí mismas como totalidad del saber). Aunque ello complique o insatisfaga los deseos de un apresurado lector a la búsqueda de la «historia única y definitiva». Y aunque seguramente este constante reenvío de la *Historia* de Vía Láctea a la *Historia* de Cátedra no sea ya deseado por los propios autores, una vez que el tiempo pasado permite comprobar hasta qué punto esta "nueva mirada" es más acertada, por abierta, distante y ecuánime, que aquélla.

Así, en la brillante reinterpretación de la práctica filmica y los discursos cinematográficos de la primera década franquista y, especialmente, en el sentido que tuvo la "españolada" en los años 40 (José Luis Castro de Paz). Así, en la ajustada revisión del afamado pentagrama de Bardem en los años 50 (Carmen Arocena). Así, en la completa redescipción del cine de los 60 a partir de la superación del indefinido paraguas del "realismo" y del fetiche del Nuevo Cine Español (Santos Zunzunegui). Así, en la asunción de la profunda complejidad y heterogeneidad de lo decible y lo filmable en los 70 y primeros 80 en sus relaciones con los nuevos aires de la transición política (Pablo Pérez y Javier Hernández). Así, finalmente, en el posicionamiento del cine de los últimos quince años del siglo pasado —aquel en el que residen las modas y los modos del cine actual— a partir del enviscamiento del evidente academicismo en las prácticas filmicas y el supuesto regeneracionismo de los discursos cinematográficos al pario del «goyaismo» triunfante (Josetxo Cerdán y Jaime J. Pena).

Quizá no sea entonces tan exagerado y presuntuoso el título puesto al libro. Sin duda, entre la *Antología* y la *Historia* de Vía Láctea se dibuja una *nueva memoria* del cine español que parece, por fin, desembarazarse de la "metapsicología del desprecio" que ha cubierto la historiografía del cine español durante un siglo. [Y, en este punto, remito a mi análisis, algo alambicado pero creo aún que atinado, sobre nuestro campo de estudio y trabajo: "Anomalías Históricas y Perversiones Historiográficas", en *La herida de las sombras: Actas del VII Congreso de la AEHC*. Madrid, *Cuadernos de la Academia*; n.º 9, Junio de 2001. Pp. 575-604.] Pero, en la implícita o explícita continua referencia a la *Historia* de Cátedra, se hace evidente que lo que no ha cambiado es *el sujeto que recuerda*. Lógico,

pues precisamente el conocimiento historiográfico se sostiene —y si no, ¿a qué sirve?— sobre esa unidad y continuidad del sujeto, historiador e historiado. Pero peligroso, pues implica que toda nueva mirada siempre arrastra tras de sí algo —pero ¿cuánto?— de las antiguas visiones.

Toda «historia del cine español» está ya condenada a ser —siguiendo el muy acertado y humilde subtítulo del libro— una entre otras "historia(s) del cine español", incluidas aquellas previas que rechaza o asume. De esta insoslayable pluralidad da cuenta no sólo el reenvío constante a fuentes —aunque el exceso de notas debiera haberse corregido, en algunas de las aportaciones, con una redacción mejor trabada— sino el perfecto ensamblaje en la obra de los capítulos temáticos que cubren la tercera parte del volumen.

Así, en la declaradamente incompleta cartografía —pero muy atinada en los posibles trayectos a recorrer— por las relaciones cinematográficas entre España y América Latina, lejos de toda pretensión abusiva del concepto de "hispanidad" (Alberto Elena). Así, en el ejemplar pero abiertamente parcial examen —centrado por desgracia en dos cortos períodos— de los vaivenes del público, ante el cine en general y frente al cine español en particular (Manuel Palacio). Así, en el repaso a la historia de la historiografía de las últimas tres décadas, a través del breve y acerado, pero exacto, juicio de las grandes obras panorámicas y las mejores obras de detalle de la época; todo ello a partir de su situación en el inevitable debate político-cultural de los años 70 en el que se desarrolla la renovación historiográfica de los estudios cinematográficos (Imanol Zumalde). Así, por último, en la atrevida y sugerente propuesta de una completa redescipción del cine español a partir de la superación del concepto de «realismo» y la formulación de cuatro diferentes vías estilísticas para "las vetas más ricas, originales y creativas del cine español" (Santos Zunzunegui), epílogo éste ya incluido en una recopilación anterior del autor (*Historias de España*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002).

Sin embargo, el específico valor de este libro no obedece a la impagable renovación de nuestra comprensión de la historia del cine español; a fin de cuentas, esa renovación se encuentra mejor descrita y más largamente analizada en las monografías antes citadas y en otras que cabe esperar salgan a la

luz incluyendo las aquí ausentes etapas del cine primitivo, cine mudo y primer sonoro. El valor de esta obra colectiva reside en lo que en aquellas monografías queda disimulado: el carácter descarada y decididamente teórico de la investigación histórica.

Por supuesto, toda "historia" parte de una "teoría". Por más escondidos o axiomáticos que se entiendan sus conceptos; ninguno tan opaco y dogmático como el de «obra maestra». Pero si algo diferencia *La nueva memoria* de tantas obras anteriores es precisamente su consciente y reflexivo carácter teórico. Sólo a través de este envite racional, epistemológico, se puede mantener bajo control el impulso pasional, metapsicológico, de todo conocimiento historiográfico. Por suerte, para nuestro campo de estudio, y por desgracia, para el alcance de esta reseña, la fundamentación teórica de *La nueva memoria* es bastante más compleja de lo que aquí se puede esbozar. A sabiendas de su simplificación, merece la pena plantearla, no tanto por las soluciones que ofrece como por los problemas que abre.

Todo funcionaría como si, por fin, se hubiera atendido la «vieja demanda» de Julio Pérez Perucha, citada por algunos de los autores y de la que yo mismo partía en el trabajo mencionado: hacer la historia del cine español a partir de los específicos "condicionamientos sociales y culturales" que definirían una "respuesta textual" para un determinado público o "espectador natural" (*Cine español, algunos jalones significativos, 1896-1936*. Madrid, Films 210, 1992). Ahora bien, lo curioso es cómo, al menos, se dibujan en *La nueva memoria* tres respuestas divergentes —y acaso contradictorias— a aquella demanda.

La primera —«estilística»— es la propuesta de Santos Zunzunegui de cuatro vetas creativas para esas "respuestas textuales" del cine español, construidas a través de complejos y elaborados "procesos de estilización" de las tradiciones populares o marginales de la cultura española. La segunda —«estadística»— sería la propuesta de Manuel Palacio, de dejar un rato de lado el análisis de las películas (la "respuesta textual") para examinar cómo se comportaron, en la pura materialidad de las cifras, los públicos en las salas, es decir, el supuesto "espectador natural", ante el cine español y ante el cine en general. La tercera —«historicista»— es la ejecutada por Alberto Elena que —haciendo caso omiso de aquella demanda— parece no preocuparse lo más mínimo ni de las "res-

puestas textuales" ni de los "espectadores naturales", empeñado en describir con precisión milimétrica los "condicionamientos sociales y culturales" en los que surgen, mental y materialmente, películas y públicos, textos y espectadores.

Contra lo que pueda parecer, no hay ningún carácter despectivo en las tres etiquetas utilizadas: estilística, estadística e historicista. Únicamente describen tres modos de *hacer historia* muy definidos y establecidos. Y, en lo que toca a los trabajos aquí comentados, brillante y muy sugerentemente resueltos. Ahora bien, cada una de esas vías plantea problemas concretos —apenas apuntados en el libro— sobre, por un lado, la pertinencia de un campo autónomo e independiente de estudios sobre "historia del cine español" y, por otro, la propiedad de cada uno de sus términos: lo hispánico, lo cinematográfico y lo histórico. Y no pudiendo decir más —sin convertir esta reseña en un ensayo— baste reconocer que sólo una más engarzada conjunción de esas tres perspectivas permite pensar —un poco más allá de donde se sitúa *La nueva memoria*— una *nueva mirada* sobre la historia del cine español. En este doble sentido, epistemológico y metodológico, la *Historia* de Vía Láctea es, realmente, una ejemplar e insoslayable «contra» e «infra-historia» del cine español. ¿Acaso se puede pedir más?

LUIS ALONSO GARCÍA

GENDER AND SPANISH CINEMA Steven Marsh y Parvati Nair (eds.)

Oxford y New York

Berg, 2004

230 páginas

16,99 libras esterlinas / 24,69 euros



Steven Marsh y Parvati Nair nos ofrecen en este volumen sobre género y cine español una compilación de diferentes ensayos cuyo objetivo es analizar cómo la variable de género se cruza con la cultura y la política en diversas películas españolas. En la introducción plantean un recorrido teórico que partiendo de la contextualización teórica de los términos "cine", "género" y "nación" nos lleve a reflexionar sobre la interpretación del género en el cine español. Ahora bien, este ambicioso objetivo se resuelve en siete páginas, inevitablemente escasas, en las que, por su brevedad, no nos permite profundizar en ciertos conceptos. Ello no es óbice, sin embargo, para que se apunten sin duda aspectos de enorme relevancia epistemológica, pero quizá al/la lector/a especializado/a al que se dirige el libro, le gustaría verlos desarrollados, e incluso cuestionados, con algo más de detalle dado que constituyen los pilares de un campo de estudios consolidado dentro de la crítica cultural. Nos referimos no sólo a la consideración del cine en su doble vertiente como proveedor de espectáculo escapista y como transmisor de determinados imaginarios sociales que interpelan a las audiencias, sino también a la forma en que los estudios de género se han entrecruzado académicamente con los estudios filmicos y han ampliado sus fronteras disciplinares. Por otro lado, la introducción teórica nos brinda una descripción de lo que, según los autores, son las características específicas del cine español. En esta descripción, un tanto sesgada por el marco teórico de origen angloamericano en el que se encuadra, destaca principalmente la consideración de la historia del cine español como plagada por la obsesión por la moral católica, la constatación de la casi invisibilidad de las mujeres en el panorama crítico español y la extrema juventud de las perspectivas homosexual o *queer*.

En cualquier caso, apreciamos que las cuestiones apuntadas en la introducción son desarrolladas de diferentes formas y desde diversos planteamientos epistemológicos en los ensayos que conforman la presente edición. Desde el psicoanálisis hasta la geografía urbana pasando por el melodrama o los efectos de la globalización, los trabajos recogen interesantes análisis sobre parte de la producción cinematográfica española.

El artículo de Gutiérrez-Albilla sobre *Viridiana* (1961) abre el apartado de contribuciones. Este

autor nos ofrece una re-interpretación de la película buñueliana a la luz de la teoría de Julia Kristeva sobre "lo abyecto", que a su vez remite al concepto de *hétérologie* de Bataille sobre la repulsión que causan al sujeto ciertos objetos. A través de su análisis, Gutiérrez-Albilla nos muestra cómo la película por medio de la construcción de la figura del vampiro en el personaje femenino permite la configuración de un sujeto espectral disidente contemporáneo que subvierte las categorías de género basadas en el binomio de dominado y dominante. A continuación, Labanyi, aborda películas históricas de los primeros años del franquismo para argumentar que la utilización del vestuario como espectáculo en estas obras permite no sólo una lectura de la historia como mascarada sino de la identidad como algo inestable dada su utilización en momentos en los que los personajes se disfrazan para ocultar o asumir identidades.

Steven Marsh critica el calificativo de a-histórico con el que cierto sector de la crítica cataloga el cine almodovariano. Su artículo argumenta que *Carne trémula* (1997) supone, por el contrario, una exploración de masculinidad heterosexista íntimamente conectada con la configuración política temporal y espacial del Madrid del momento. Por su parte, Martín Pérez ofrece una lúcida revisión de la supuesta modernidad de la *Juana la loca* (2001) de Aranda frente a la franquista *Locura de amor* (1948) de Orduña. Según esta autora, la versión de los 40 politiza el papel de la reina en la historia mientras que la de Aranda, además de centrarse en Juana como amante, subraya la asociación de la mujer con ciertas características aparentemente intrínsecas a su sexo basadas en la conexión de la femineidad con la naturaleza.

Melero Salvador, después de describir brevemente lo que ha sido la situación de la homosexualidad en la sociedad y el cine españoles, analiza *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) como un intento de romper con los prejuicios homofóbicos, compartiendo así los presupuestos teóricos sobre la representación de la homosexualidad en el cine español. Por otra parte, la marginalización sufrida por los y las inmigrantes a nivel filmico encuentra un espacio para su análisis en la contribución de Parvati Fair, quien en su espléndida disección del tratamiento de los marroquíes en las narrativas de *Said* (Llorenç Soler, 1999) y *En construcción* (José

Luis Guerin, 2001) aborda cómo la memoria de una identidad genérica fija y establecida interfiere con el presente fluido, móvil e inestable del inmigrante.

La contribución de Parrondo Coppel sobre *La mujer más fea del mundo* (Miguel Bardem, 1999) lleva a cabo una sofisticada lectura psicoanalítica en la que detalla las conexiones de dicha película con el cine de Hollywood y las implicaciones feministas que esto conlleva. Pavlovic, por su parte, repasa el cine de terror de Jesús Franco para hacerse eco de la crítica a la falta de atención que este cineasta ha recibido y subrayar cómo la representación de la mujer en su obra resulta atractiva para un público lesbiano. Reflexiona además sobre la vinculación homónima con el dictador.

El artículo de Perriam analiza *Segunda piel* (Gerardo Vera, 2000) y *Sobreviviré* (Alfonso Albacete y David Menkes, 1999) siguiendo el concepto de “disensión heterosocial” de Stephen Maddison, el cual remite tanto a los vínculos que se establecen entre mujeres heterosexuales y hombres *gay* como al alineamiento de las mujeres con posiciones *gay* o *queer* para rechazar relaciones de poder patriarcales. Los dos ensayos siguientes versan sobre la construcción de la estrella femenina. Por un lado, Stone aborda la figura de Victoria Abril en *Nadie hablará de nosotras cuando bayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995) para tratar la relación de la configuración espectacular con cuestiones sobre políticas de la feminidad. Vernon, por otro lado, elabora un análisis del personaje de Sara Montiel en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1959), en el que combina conceptos de nacionalismo y melodrama. Finalmente, clausura el volumen la aportación de Woods, quien en su trabajo sobre *Torbellino* (Marquina, 1941) argumenta la posibilidad de que la comedia musical andaluza durante el franquismo ofreciera un espacio para alterar nociones establecidas sobre alta cultura y cultura popular y el papel de la mujer en esta configuración.

Como vemos, el libro se hace eco de tendencias ya consolidadas no sólo en el canon de la crítica académica angloamericana sino, cada vez más, en el panorama científico español. La perspectiva de género ya no es, efectivamente, una novedad en la producción crítica sobre cine español. No obstante, a pesar de los beneficios investigadores que induda-

blemente produce la consolidación de un cuerpo de estudios, se han de tener en cuenta las dificultades que esto entraña: un marco académico contextual vertebrado sobre el propio concepto de “crítica” puede correr el riesgo de ofrecer visiones de la producción cultural española que constituyan una repetición no subversiva —utilizando la idea de Judith Butler (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londres, 1990, p. 32)— respecto a una identidad disciplinar ya establecida. El libro que nos llega de la mano de Marsh y Nair pretende en este sentido ofrecer aportaciones que no sólo se hagan eco de los debates académicos actuales sino que cuestionen lecturas canónicas del cine español.

MA. JOSÉ GÁMEZ

LOS “OTROS”. ETNICIDAD Y “RAZA” EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Isabel Santaolalla

Zaragoza y Madrid

Prensas Universitarias de Zaragoza / Ocho y Medio

Libros de Cine, 2005

284 páginas

20 euros



Permitásemme detenerme en la Introducción. Isabel Santaolalla abre su estudio con una muy pertinente glosa del título, que no sólo aleja cualquier imputación parasitaria del mismo sino que contribuye a proyectar en la idea de ‘otredad’ (en la ‘otredad’

étnica, en este caso) algunos de sus factores inter-nos claves: el miedo, el fantasma (el monstruo, incluso), la 'visibilidad / invisibilidad' (social) y un (pre)sentimiento de especularidad (¿quién es 'el extraño' para quién?). Alguna otra razón de morfología socio-moral podía haber sido traída a colación: la propia de la Islas del Canal de la Mancha (Yersey entre ellas), lugar de convivencia idiomática y religiosa (*item* más: Amenábar, chileno de nacimiento, llegó a imaginar *Los otros* en el Sur de Latinoamérica y al marido de Grace como un emigrante europeo que había ido a la II Guerra Mundial "igual que hicieron tantos hijos de emigrantes para honrar a sus antepasados" ["Entrevista con Alejandro Amenábar", en *Los otros. El libro, Ocho y Medio / Fundación Autor / SGAE, Madrid, 2001, p. 222*]). Sin salir de 'la casa' de *Los otros* (2001), podríamos seguir encontrando valores útiles para acompañar la identificación de "algunos de los rasgos más sobresalientes que lo étnico y lo 'racial' presentan en el cine español de los últimos años" (p. 257): el ámbito doméstico, por ejemplo. Las variantes de la 'otredad doméstica' es una de las aportaciones más interesantes del presente estudio. Santaolalla ensaya en él las categorías del 'Otro doméstico' y del 'Otro familiar', aplicada la primera a la representación cinematográfica de la comunidad gitana y la segunda al "análisis de las imágenes de lo hispanoamericano" [p. 26]. Los 'otros de casa', podríamos decir. Lógicamente la categorización se ampliará convenientemente hasta el denominado 'Otro por excelencia' (africanos y asiáticos), el "Otro camuflado" (el europeo del Este) y el 'Otro colonial' (que cubre la imagen del indígena en el periodo imperial español). La metáfora fantasmática de la 'otredad' es, por tanto, muy útil para los propósitos de la autora: "El presente libro está inspirado por cuestiones no muy lejanas a éstas. Según el cine español más reciente, ¿quiénes somos 'nosotros' y quiénes son 'los otros'? ¿Qué identidades se tienden a presentar como las normativas, y cuáles como marginales? ¿Qué dicotomías se manifiestan a la hora de dar expresión filmica a las identidades que conforman la España de hoy en día?" (pp. 13-14). A todas ellas, preguntas mayores que el cine español y la crítica cultural tenían que hacerse, contestará Isabel Santaolalla en un trabajo de una gran claridad expositiva, un *back-ground* teórico muy solvente y un corpus suficien-

te que ella conoce muy bien (hay, por cierto, películas sobre las que vuelve, como luego reseñaré). De hecho, *Los 'Otros'. Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo* es un ejercicio modélico de tratamiento de un corpus fílmico, asegurado en un orden y un guión prácticamente de tesis, introducido por una declaración de sus objetivos y estructura —describir los tipos de imágenes sobre la inmigración producidas por el cine español, así como los discursos culturales que las atraviesan y su incidencia en el debate sobre la "identidad cultural y comunitaria de la España contemporánea" [pp. 24-25], prestándole mucha atención al antecedente del periodo post-colonial— y por su bastidor teórico— entre otras referencias, raza y etnia según Stuart Hall (*New Ethnicities* y "The Question of Cultural Identity") o Edward Said (*Orientalismo*), el cine y los *media* como artefacto discursivo y de poder (desde el Foucault de "The History of Sexuality. An Interview" hasta Said, pasando por el Teun A. Van Dijk de "Análisis crítico de las noticias" u Homi Bhabha). De esta forma, cada una de las películas dispone de su asiento teórico-crítico, su 'familia', digamos, y una lectura comunicada con consideraciones derivadas de los estudios 'de género', de la teoría crítica post-colonial o del psicoanálisis, e incardinada en el contexto de la evolución de la representación de las minorías étnicas en otras cinematografías, como las de Gran Bretaña, Alemania o Francia, principalmente. *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1999)—Bollain es en la actualidad objeto de una monografía que la autora tiene *in progress*—, *En la puta calle* (Enrique Gabriel, 1996), *El espínazo del diablo* (Guillermo del Toro, 1995) y *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 2001) constituyen el corpus nuclear, asistido por decenas de referencias —tanto filmográficas como bibliográficas— que matizan y completan un *reading* de por sí adecuadamente nutrido. No estará de más, por cierto, recordar los 'otros' trabajos de Isabel Santaolalla en este campo (y en otros países). Profesora desde 1998 en la Universidad de Roehampton (en el *greater* London), donde se ocupa de las asignaturas relativas a la cultura, cine y *media* españoles, activísima articulista y presencia constante en Congresos de cualquier parte del Mundo, Santaolalla tiene publicados en Actas, revistas y

volúmenes colectivos editados desde Londres a Heidelberg pasando por Oxford numerosos artículos y ensayos sobre *otherness, masculinity y ethnicity* —además de sobre Luis Buñuel, otro de sus temas más queridos y trabajados. Entre ellos hay claros precedentes (o ingredientes) del estudio que ahora nos ocupa, una ampliación que tenía que llegar tras los sondeos parciales ya realizados, desde 1999: por ejemplo *Bwana* —el más temprano en esta línea— contaba ya con dos reflexiones, una sobre la ‘otredad racial’ y otro sobre la masculinidad y la etnicidad; *Flores de otro mundo* ya había sido analizada por ella bajo el prisma de la reubicación de lo *familiar* y de lo *unfamiliar* y recientemente, en el volumen *The Cinema of Spain and Portugal* (2005), se había ocupado de *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), película que ocupa aquí un puesto clave en los antecedentes de la representación de la ‘otredad étnica’ durante el franquismo. Pero además de estos artículos, no quisiera que se me olvidara citar un libro que considero muy relevante y que ya nos acercaba a *Los “Otros”*. *Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo*, que es el volumen 29 de *Postmodern Studies* publicado en Holanda en 2000 y con edición a cargo de la propia Isabel Santaolalla. Su subtítulo: “New” *Exoticisms. Changing Patterns in The Construction of Otherness*. En él, la profesora zaragozana, además de una introducción idóneamente contextualizada, se reservaba un artículo sobre la dinámica del proceso de *exoticisation* en *Fiebre salvaje* (*Jungle Fever*, Spike Lee, 1991), estudiando la representación del italiano ‘exótico’ en el barrio negro.

Para acabar: la oportuna, por tanto, cita a la película de Amenábar se verá enriquecida en el primer párrafo de la Introducción con un enlace fructífero: la otra fábula fantasmagórica *El espinazo del diablo*. Desde este punto de partida (de ‘vista’), Isabel Santaolalla prefigurará su arco de interés: los ‘fantasmas’ (en cuanto, viene a decir ella, evidencian la “fina línea que existe entre el yo y el no-yo, entre lo que pudo, puede o podrá ser y lo que no” [p. 14]), pero también la actividad del ‘residuo fantasmal’ en la historia político-racial-sexual. Isabel Santaolalla vuelve a demostrar en *Los “Otros”*. *Etnicidad y “raza” en el cine español contemporáneo* la misma excelencia y autoexigencia patente en sus trabajos anteriores, ya sea un *booklet* para la edición del BFI

en DVD de *Tristana* o la edición de un volumen colectivo: fundamentación, apertura crítica, orden expositivo, interpretación relevante y claridad. Y una muy sana conciencia de la provisionalidad del balance (dada la dinámica del asunto).

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS

REFRAMING DIFFERENCE. *BEUR AND BANLIEUE* FILMMAKING IN FRANCE

Carrie Tarr

Manchester

Manchester University Press, 2005

230 páginas

15,99 libras esterlinas / 23,23 euros



Han pasado dos décadas desde que a mediados de los años 80 apareció la primera oleada de películas francesas que se centraban en las experiencias de los jóvenes “surgidos” de la inmigración magrebí (*les jeunes issues de l’immigration*, según la ya de por sí problemática expresión de uso generalizado en aquel país). A este cine, llamado *beur*, no se le había dedicado hasta la fecha un volumen monográfico y éste ha sido el objeto, desde hace más de una década, de una gran parte del trabajo de Carrie Tarr, investigadora de la Faculty of Arts and Social Sciences en la Kingston University de Londres, cuya labor se ha centrado, además de en los cines post-coloniales y transnacionales, en la práctica filmica de realizadoras y actrices francesas y en las representa-

ciones de género y etnicidad en el cine francés contemporáneo.

Esa "segunda generación", comúnmente apodada *beur*, no sólo tenía en muchos casos la nacionalidad francesa y se había criado y educado según los esquemas del sistema educativo (laico) francés, sino que comienza a partir de esos años a formar parte de los diversos ámbitos de la producción cultural gala. La literatura, las artes plásticas, la música popular, el cómic, y, por supuesto, el cine, acogerán a creadores cuyas obras, en muchos casos con un marcado sesgo autobiográfico, se centran en la descripción de las condiciones de vida, los espacios de convivencia familiar y social, la problemática relación con los poderes públicos y las instituciones del Estado (desde la escuela a la policía o la agencia para el empleo), las diversas formas del racismo y la xenofobia o los graves obstáculos que la fuerte segmentación urbana de las grandes ciudades francesas ofrecen a la integración de los jóvenes de ascendencia extranjera, especialmente a la minoría de origen norteafricano, la más visible cuantitativa y cualitativamente -el "asunto del velo" y las explosiones de violencia desatadas el año pasado en los barrios periféricos franceses son los ejemplos más espectaculares difundidos por los medios nacionales y extranjeros, aunque no los únicos indicios de esta situación.

A grandes rasgos, éstos podrían considerarse algunos de los elementos recurrentes en lo que respecta a los films de los primeros directores *beurs* a los que se consagra el primer capítulo del presente volumen: Mehdi Charef y Rachid Bouchareb fueron en la segunda mitad de los 80 y gran parte de los 90, las voces más respetadas por la crítica y, hasta cierto punto, estandartes o portavoces de una comunidad que empezaba a afrontar la tarea de la autorrepresentación como parte de un movimiento más amplio que, bajo el frágil paraguas político de la era Mitterrand, intentaría que las bases de la República francesa —libertad, igualdad y fraternidad— se hicieran efectivas, al mismo tiempo que se tuviera en cuenta las diferencias a las que alude el título de este libro.

Ahora bien, un elemento que conviene tener presente a la hora de aproximarse a la obra de Tarr es que este volumen es básicamente una compilación de trabajos que han ido apareciendo en diversos libros (P. Powrie [ed.], *French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference*, 1999), revistas

(*Screen, Modern & Contemporary France, Esprit Createur*, etc.) y conferencias, y que la autora ha reunido ahora, agregando básicamente un prólogo y unas conclusiones finales que intentan actualizar y reconstruir panorámicamente la producción cinematográfica francesa de los últimos veinte años dedicada a dar cuenta de las experiencias de la comunidad de origen magrebí en Francia, ya sea desde el punto de vista de los propios franco-magrebíes o desde la perspectiva de los directores franco-franceses. Una diferencia ésta sobre la que Tarr vuelca gran parte de su análisis, incidiendo en la distancia que separa, por ejemplo, la visión de Mathieu Kassovitz en *La Haine* o Jean-François Richet en *Etat des lieux* (ambas de 1995), de la de Malike Chibane en *Hexagone* (1994) o Karim Dridi en *Bye-bye* (1995). De este modo, Tarr señala cómo dentro del *cinéma de banlieue* —género que alude a las obras que a partir de la segunda mitad de los años 90 se sitúan en las multiétnicas periferias francesas—, en las películas dirigidas por directores de ascendencia magrebí esa reformulación de las diferencias es particularmente significativa, ya que el cine no supone sólo una tarea de representación, sino de negociación de la propia identidad de los directores. Así, los cineastas *beurs* tienden a incorporar en sus historias la presencia de la comunidad a la que pertenecen sus protagonistas, es decir, la familia magrebí actúa como indicador del origen y la cultura de éstos, ofreciendo un marco de referencia básico que permite incorporar los modos de vida, la lengua, las costumbres, de la primera generación, la de los padres, al mismo tiempo que supone un espacio de conflicto entre las generaciones que subraya las discrepancias entre padres e hijos y refleja la identidad plural e híbrida de estos últimos. Por el contrario, los directores blancos suelen representar a los jóvenes *beurs* aislados de su entorno familiar, abonando la idea de que esa distancia con respecto a la comunidad de origen supone un signo de integración en la sociedad francesa, y son más proclives a incluir altas dosis de odio y violencia en sus películas, en vez del humor y el ingenio de los que se sirven los cineastas franco-magrebíes en gran parte de las ocasiones.

Otro aspecto a tener en cuenta es el que se refiere a las representaciones de género e identidad sexual, ya que, según la autora, en la formulación de estos films se observa una incapacidad para dotar a

los personajes masculinos de una identidad masculina madura. La recurrencia a narraciones centradas en una pandilla de jóvenes varones se une a la sustancial ausencia de romances y relaciones interraciales que no terminen en tragedia o permitan un final feliz en forma de futuro o estabilidad para la pareja. La estrategia de establecer elementos comunes entre los miembros de estos grupos interraciales de "colegas" estaría orientada a contrarrestar la estigmatización y el miedo de la audiencia mayoritaria hacia los *beurs*, mostrando cómo todos los personajes comparten las mismas aspiraciones y actitudes, al mismo tiempo que idénticas desventajas económicas y sociales. Asimismo, esa posición temerosa o cauta en cuanto a la posibilidad de que los personajes *beurs* establezcan una relación sentimental duradera, tendría su causa en el miedo a las asociaciones negativas en cuanto al sexo y la violencia que el imaginario colectivo francés atribuye al "macho" *beur*. Una misma prudencia se advierte también en estos films en torno al tema del Islam, que queda reducido a breves alusiones a celebraciones como el Eid o el Ramadán, limitando las referencias a la práctica religiosa, la política sexual o el sistema patriarcal de la cultura árabe/bereber islámica.

Son los directores exiliados o emigrados ellos mismos —la mayoría, como en el caso de Merzak Allouache, debido a la sangrienta escalada de violencia que se vivió en Argelia desde principios de los años 90—, y cuyos trabajos se analizan en el último capítulo del libro, los que incorporarán a la pantalla temas y tratamientos que vinculan de forma mucho más clara a sus personajes con la cultura y los conflictos actuales de los países de origen. Películas como *Salut Cousin!* (Merzak Allouache, 1996) y *La faute à Voltaire* (Abdel Kechiche, 2001) analizan lo que significa ser emigrante ilegal en Francia; el tema del Islam es un elemento central tanto en *100% Arabica* (Mahmoud Zemmouri, 1997) como en *La nuit du destin* (Abdelkrim Bahloul, 1999); mientras que *L'Autre monde* (Allouache, 2001), *Le barem de Mme Osmane* (Nadir Mokneche, 2000) o *Le soleil assassiné* (Bahloul, 2003), proponen distintas aproximaciones tanto a la Argelia actual como a los procesos que desde la Independencia han marcado el desarrollo de su régimen político y sus desequilibrios sociales.

Tradicionalmente ausentes de las narraciones de los años 80 como no fuera en el papel de madres

o hermanas de los protagonistas masculinos, las mujeres de ascendencia magrebí comienzan a apoderarse de una subjetividad propia a partir de las aportaciones de algunos directores de esta segunda generación y, sobre todo, de directoras debutantes como Yamina Benguigui y Zaïda Ghorab-Volta a partir de los primeros años 90. Trabajos como *Les bistrotiers d'amour finissent mal en général* (Anne Fontaine, 1993) y *Souviens-toi de moi* (Ghorab-Volta, 1996), a los que se dedica el quinto capítulo del libro, colocan en el centro de la diégesis a dos jóvenes mujeres de ascendencia magrebí y modifican sustancialmente, aunque lo hacen de forma diversa, los parámetros androcéntricos del cine de *banlieue*. Otros títulos más recientes como *Marie-Line* (Mehdi Charef, 2000) o *Chaos* (Coline Serreau, 2001) proponen narraciones en las que la amistad y la solidaridad femenina acorta las distancias raciales, culturales y sociales entre sus protagonistas y las convierten en heroínas de una reformulada protesta social. Para Tarr, sin embargo, el desequilibrio en las representaciones de las protagonistas dependiendo de su origen impide que la propuesta pueda ser políticamente efectiva en el contexto de la Francia multicultural.

A pesar de que a partir de mediados de los 90 el cine *beur* parece quedar solapado por la explosiva irrupción del *cinéma de banlieue*, término con el que la crítica francesa reunió a directores blancos y *beurs* bajo el mismo paraguas genérico a pesar de la heterogeneidad de sus propuestas, una interesante veta del llamado *jeune cinéma français* que parece renovar el panorama cinematográfico en este periodo, es precisamente su rechazo de los escenarios urbanos, particularmente parisinos, y su búsqueda de otros espacios donde poder dar visibilidad a los que normalmente quedan excluidos de la producción mayoritaria y "típicamente" francesa. El norte del país va a ser el lugar elegido en *L'bonheur de ma famille* (Rachid Bouchareb, 1997), *Sauve-moi* (Christian Vicent, 2000) o *Drôle de Félix* (Oliver Ducastel y Jacques Martineau, 2000) para situar los conflictos de sus jóvenes protagonistas *beurs*, aunque, en palabras de la autora, "ninguno de ellos parece ser capaz de imaginar una verdadera sociedad francesa multicultural, en la que la cultura dominante sea capaz de acomodar e incorporar la diferencia (en vez de evacuarla) y en la que ésta sea una ventaja en vez de una desventaja" (p.151).

Por su ya comentado planteamiento, *Reframing Difference* tiene quizás el inconveniente de la repetición de varias cuestiones a lo largo de sus doce capítulos y de la reiteración, más didáctica que historicista, de una similar estructura en cada uno de ellos. Así, cada capítulo opone o compara un par de títulos agrupados bajo un determinado aspecto temático con el fin de sacar conclusiones elocuentes. Un mismo film podría incluirse en diversos capítulos y variar por tanto la solución del mismo. Éste es el caso, por ejemplo, de *Incb'Alla dimanche* (Yamina Benguigui, 2001), que podría incluirse en estas nuevas formulaciones en femenino de la experiencia de minoría franco-magrebí, también en el capítulo dedicado a las películas que exploran el pasado, es decir, que se centran en la narración de la llegada y las dramáticas vivencias de la primera generación de inmigrantes magrebíes —durante e inmediatamente después de la Guerra de Independencia Argelina, pero también en los 70, cuando el fenómeno de la “reagrupación familiar” se consolida—, y que finalmente queda agrupado en el penúltimo capítulo del libro, el que explora las tendencias que se han ido perfilando en los últimos años.

En este reciente periodo, el de los primeros años del nuevo siglo, es interesante remarcar que, por un lado, se ha incorporado a la producción una nueva generación de jóvenes debutantes y, por otra, que la producción de los cineastas *beurs* ha dejado de situarse exclusivamente en los márgenes del *mainstream* francés. Estos realizadores pueden hoy aspirar a éxitos de taquilla tan indiscutibles como *Le Raid* (Djamel Bensalah, 2002), y se orientan cada vez más hacia el cine de género a través de comedias, películas de acción, dramas históricos o reactualizaciones del cine de *banlieue*. Sin embargo, continúa siendo evidente que los films más marcadamente personales, de bajo presupuesto, casi siempre adscritos a una estética realista y a narrativas episódicas con un más o menos patente sesgo autobiográfico, consiguen un acceso limitado a la distribución y, por tanto, a la audiencia mayoritaria. En cualquier caso, la cuestión que para la autora es más importante, y que vertebra todo el libro, es hasta qué punto tanto unas propuestas como otras son capaces de desafiar las representaciones dominantes sobre raza, género e identidad cultural y de ofrecer a la audiencia visiones que incluyan las dife-

rencias como una parte esencial de lo que significa ser francés hoy, al mismo tiempo que ofrezcan un espacio habitable para sus “otros”.

El fracaso de las iniciativas políticas francesas para afrontar la exclusión social, tiene como contrapartida, al menos en el cine, la incorporación de los cineastas y actores franco-magrebíes a la industria cinematográfica a través de una rica y diversa producción, que ha conseguido una visibilidad mucho más amplia de la que tenía hace veinte años, por lo que, según Carrie Tarr, “paradójicamente, éstos pueden ser vistos como modelos positivos de integración en Francia, entrando a formar parte pero también reformulando los espacios simbólicos de la cultura francesa” (p. 213).

ANA MARTÍN MORÁN

JOHNNIE TO. REDEFINIENDO EL CINE DE AUTOR

VV. AA.

Barcelona

Ediciones Cineasta / Festival de Sitges, 2005

212 páginas

18 euros



Existen directores que se mueven a gusto en sus mercados nacionales y que consiguen conectar con el público atendiendo a sus normas y a sus patrones, pero cuando esos directores saben sacar provecho de sus obras más convencionales y trabajan paralelamente en proyectos más personales e íntimos, asistimos a un proceso de redefinición de su cinematografía y nos movemos en los parámetros

del cine de autor. Uno de esos ejemplos lo encontramos en el hongkonés Johnnie To, que quizá sea para muchos un gran desconocido, pero su presencia en festivales tan reconocidos como Cannes, y en menor medida Sitges o Urbine hacen de su filmografía una ventana abierta para el mercado occidental.

No obstante, hablar de Johnnie To, considerado el “rey midas” en Hong Kong por sus grandes éxitos en taquilla, viene a ser un reto y un ejercicio de reflexión que llega desde el reconocimiento y el análisis. Por ello hemos de agradecer la reciente publicación que nos ocupa, surgida con motivo del homenaje y retrospectiva hacia su filmografía que el Festival de Sitges dedicó en su 38ª edición en el año 2005, donde To se alzó con el galardón al mejor director.

A través de un conjunto de artículos de la mano de distintos especialistas de la cinematografía asiática, y no redactados desde una estructura diacrónica, sino más bien atendiendo a géneros y a distintos estilos cinematográficos, y bajo la edición de *Cine Asia* (primera revista de cine asiático en España), el lector —mediante una visión de conjunto— podrá ir reflexionando sobre los distintos “modos de hacer” del cineasta, sobre sus inquietudes y sobre su particular construcción discursiva. La obra, compuesta de ocho artículos y de un apartado final que se centra en su bio-filmografía, nos introduce en sus claves compositivas y en su particular mundo cinéfilo. Cada artículo se corresponde con un apartado específico en su cinematografía, analizando, así, su relación con el nuevo cine *noir* —no debemos olvidar que Johnnie To es reconocido como uno de los renovadores del cine de acción producido en Hong Kong—, su particular concepción de la religión budista, su equilibrio entre el mercantilismo y el cine de autor, su concepción de la comedia alocada y genuinamente hongkonesa, su pequeña incursión en el cine de artes marciales, su labor como director, guionista y productor, y por último, su gran aportación a la comedia romántica, demostrando que Johnnie To no es sólo cine negro. Como el lector podrá comprobar, la filmografía de To, a la manera de sus personajes, se nos presenta como un poliedro con multitud de aristas que definen un mosaico de estilos en los que el director se muestra cómodo en el terreno comercial y en su faceta más personal. Podemos concebir su obra como la imagen “multi-

forme” —término que emplea Beatriz Martínez en uno de los artículos—, y que incide en el estilo propio de To, jugando con cada género y situando ante el espectador lo que está esperando ver, nunca cayendo en la parodia, pero sí guardándose alguna sorpresa final, manteniendo ese impacto visual propio de los directores que gustan de reinventar continuamente su obra. Del término empleado se desprende que podemos definir a To como renovador y versátil. No obstante, sería erróneo definir únicamente su filmografía con estos dos conceptos, pues como incide Mike Hostench en el artículo que abre la obra (“Johnnie To y el nuevo Hong Kong *noir*”), To desde sus comienzos en la televisión pasó por todas las etapas de esta cinematografía: sus orígenes, la edad de oro y la nueva ola, y por consiguiente podemos considerarle como heredero directo de ese “Planeta Hong Kong” —como en su día lo denominó David Bordwell—, que recogía una fórmula única fusionando la tradición local y el patrimonio cultural chino con el acento hollywoodiense, donde existía poco espacio para el momento contemplativo y donde la adrenalina inundaba la pantalla, con unos finales difíciles de prever que se distanciaban del modelo americano.

No obstante, y a pesar de estar influenciado por esta cinematografía, Johnnie To decidió que esa fórmula estaba agotada y que podía cambiar; así, paulatinamente fue renovando sus películas atreviéndose con todos los géneros. Basta una mirada general a lo largo de esta recopilación de artículos para encontrarnos con numerosos ejemplos que ahondan en esta construcción renovadora, desde el punto de vista estilístico y desde la caracterización psicológica del personaje. Inserto en la nueva ola del cine hongkonés cuya eclosión tuvo su origen a finales de los años 80, su filmografía al igual que sus coetáneos Stanley Kwan o Andrew Lau (director de la magnífica trilogía *Infernal Affairs* [2002-2003]), de actualidad en estos momentos por el *remake* que está realizando Scorsese de su primera entrega), se moverá entre los márgenes del cine de acción y del cine artístico. Así, siguiendo la tesis expuesta en el artículo de Juan Salido, “El equilibrio entre el mercantilismo y el cine de autor”, las convenciones que atrás imponían los géneros, hoy se nos presentan como transgénericas, otorgando un margen de acción a cineastas como Johnnie To capaces de infringir ciertos límites, inclusive en sus

proyectos más comerciales. Así, en sus películas, la acción se representa mucho más concentrada, huyendo del espectáculo coreográfico visual, y presentando a un nuevo tipo de héroe que no tiene por qué corresponderse con la imagen tópica del asesino solitario a la manera de John Woo. Los personajes ganan en realismo y el maniqueísmo se hace mucho más sutil. El héroe acentúa su decadencia, y puede llegar a demostrar cómo los códigos de honor, tan característicos de las películas de triadas, pueden ser traicionados. Esta particular visión renovadora del nuevo cine postcolonial fue trasladada a su universo cinematográfico a través de la fundación de la productora Milkway. Gracias a Eduardo Terrades Vicens y su artículo "Milkway Image: factoría ejemplar", podemos constatar cómo To, junto con su amigo y también director Wai Kai Fai, han ido modulando unas nuevas tendencias visuales en un mundo paralelo entre su obra más personal y la lógica del mercado. Precisamente, como muy bien señala Terrades Vicens, en su capacidad para adaptarse a los gustos del público está uno de los rasgos más sorprendentes de su filmografía. Mediante la utilización del *star-system* hongkonés (pongamos algunos ejemplos como la megastrella del pop Andy Lau o la también cantante Sammi Cheng), y en su particular visión de la comedia romántica —género enormemente arraigado en la isla—, To alcanzará una consecución de éxitos en la taquilla, que le permitirán capital suficiente para sus apuestas más personales y poder así sorprender al espectador con una renovación de los esquemas narrativos contemporáneos y con una cuidada combinación de géneros.

Como hemos apuntado anteriormente, y tal como se desprende de la lectura de esta obra, dos son los términos más utilizados en torno a la filmografía de Johnnie To: renovación y versatilidad. Analizado el primero, centrémonos en el segundo haciéndonos eco de las palabras de Beatriz Martínez en su artículo, "La comedia romántica en el cine de Johnnie To": "... Podemos definir su cine como mutable, versátil, cambiante, escurridizo...", siendo difícil precisar una serie de parámetros por los que se mueven sus películas. Desde luego que su juego con los géneros no es comparable a ningún realizador hongkonés. Ni el ya mencionado Andrew Lau, ni Ringo Lam (autor de muchas de las películas de acción de Chow Yun Fat), ni el más occidentalizado

John Woo, pueden situarse en su misma línea compositiva, ni se han atrevido a moldear a su gusto a personajes y situaciones sin romper con el agrado del espectador. Por poner un ejemplo, ¿qué director puede rodar en un mismo año simultáneamente un *thriller* violento como *Fulltime Killer* (2001) y una comedia romántica como *Love on a Diet?* (2001); aunque la pregunta también se la deberíamos trasladar al actor, pues Andy Lau —uno de los actores que componen su gran familia cinematográfica— compaginó en ese mismo año las dos producciones.

Podemos afirmar que Johnnie To es capaz de eso y mucho más, pues su capacidad de trabajo y su "jugueteo" con los géneros hace que los lleve a su terreno, cuestionando convenciones y patrones sociales. A lo largo de los artículos comprobamos cómo To se atreve con todo, desde la comedia alocada y surrealista, patentada en la actualidad por Stephen Chow con su *Kun Fu Hustel* (traducida en nuestro país con su *Kung Fu Sion* [2004]), hasta su renovado cine de triadas con *Election* (2005), estrenada recientemente en nuestras salas y elogiada en el último Festival de Cannes, pasando por la comedia romántica, el cine de artes marciales, e inclusive el trasfondo religioso que se transmite como telón de fondo en la mayoría de sus películas. Quizá en este aspecto su película más paradigmática sea *Running on Karma* (2003), aportándonos su particular visión de la existencia humana donde nadie puede escapar al destino siendo nuestro tiempo en esta vida fugaz y efímero. Con un estilo muy cuidado donde no hay cabida para la improvisación, rodeado de un mismo equipo, saca el mayor partido a sus historias y se mueve en una factura que ya está empezando a dejar impronta en nuevos realizadores ligados a su productora. Nombres como Patrik Yau o Jeffrey Lau comparten su manera de hacer cine, reinventando los géneros, canalizando sus inquietudes, utilizando texturas opresivas y estableciendo fronteras muy frágiles entre el bien y el mal.

En suma, la mayor aportación de la lectura de esta obra es la ventana abierta que nos ofrece y nos sitúa en el marco de nuevas cinematografías asiáticas —como la hongkonesa—, con Johnnie To como adalid, reflexionando sobre las nuevas generaciones y su renovado modo de hacer cine. Quizá se eche en falta una mayor voluntad de análisis que permita delinear la dimensión formal de sus trabajos, pues en cada artículo descubrimos la gran dosis de

pasión,—intrínseca en quien admira y disfruta con la obra de un determinado director—, y queden desdibujadas las posibles contradicciones de una cinematografía tan versátil, así como sus diferentes caminos estilísticos comprendidos a lo largo de su carrera. No obstante el lector podrá constatar el gran reto de esta monografía y su gran utilidad para estudios especializados, o para aquellos que se acerquen a ella desde la curiosidad y la novedad. Sin agotar el discurso sobre este cineasta, ni sobre la nueva ola del cine hongkonés, hemos de reconocer su apuesta personal a la hora de redefinir la filmografía de Johnnie To, sus motivaciones e influencias, su concepción filmica que navega entre lo comercial y lo personal, y la indagación sobre un director que, según sus propias palabras, se niega a convertir la violencia en una coreografía poética.

NURIA ÁLVAREZ MACIAS

DE ¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL! A VIRIDIANA. HISTORIA DE UNINCI: UNA PRODUCTORA ESPAÑOLA BAJO EL FRANQUISMO

Alicia Salvador Martín

Madrid
EGEDA, 2006
731 páginas
30 euros



Durante muchos años los estudios sobre el cine español han estado dominados por la atención preferente prestada a las figuras de los directores, en la medida en que se daba por supuesto —a veces contra toda evidencia— que éstos eran los responsables últimos del resultado filmico tal y como se reflejaba

en las películas que llevaban su firma. Sin duda esta manera de ver las cosas, que sigue firmemente asentada en la “ideología crítica” dominante, tiene que ver tanto con el hecho de que a la hora de abordar el fenómeno cinematográfico suele priorizarse la supuesta dimensión artística de los filmes en detrimento de sus aspectos industriales o más directamente artesanales, como con el hecho de que este tipo de trabajos parecían acomodarse de manera natural al acercamiento de tipo impresionista que ha venido impregnando, de manera mayoritaria, los estudios sobre nuestro cine.

Como es evidente, las cosas han comenzado a cambiar en las últimas décadas y cada vez son más las catas historiográficas que, sin desdeñar los acercamientos al “cuerpo” de las películas, buscan adentrarse en campos supuestamente periféricos, explorando las aguas heladas de las infraestructuras económicas, los aspectos industriales más variados (los estudios cinematográficos, las co-producciones), el marco jurídico-administrativo en el que se ha venido moviendo la siempre raquítica producción nacional, en la exploración de los diversos niveles del trabajo cinematográfico (ambientación, música, vestuario...), etc. Todo ello con la finalidad de restituir no sólo la dimensión colectiva del trabajo que se coagula en ese objeto que llamamos película, sino también enfatizar las restricciones y los condicionamientos que los fundamentos industriales y artesanales ejercen sobre la obra filmica.

Es en este marco de trabajo en el que se inscribe la investigación de Alicia Salvador sobre una de las productoras míticas del cine español de la segunda mitad del siglo XX: UNINCI, cuya trayectoria se ubica —si nos olvidamos de su primera producción cinematográfica, la poco distinguida *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950)— entre dos filmes míticos del cine español, *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), alcanzando la cifra global de nueve largometrajes realizados (de los que cinco fueron co-producciones) y media docena larga de cortometrajes, amén de varios proyectos no realizados en buena medida por “cortesía” de la censura franquista, entre los que descuelga *Jimena*, filme en el que coincidían los nombres de Miguel Picazo, Francisco Regueiro, Mario Camus y Joaquín Jordá. Señalado lo anterior conviene acla-

rar, para dejar de lado cualquier equívoco, que la investigación se ocupa, con buen criterio, de la "UNINCI histórica" y no de la compañía rebotada por Juan Antonio Bardem en 1983.

Para realizar este trabajo que explora los entresijos de una de las productoras en las que se agrupaba buena parte de la "disidencia" antifranquista en el campo cinematográfico por aquellos años ya lejanos, su autora recurre a lo que Román Gubern califica, en su prólogo al libro, de "documentación abrumadora", compuesta tanto por una inmersión profunda en los archivos de la administración, los archivos del Partido Comunista de España, distintos archivos particulares (de manera muy especial en los materiales conservados por la viuda de Ricardo Muñoz Suay, Nieves Arrazola) y la realización de una extensa serie (en torno a cincuenta) de entrevistas con diversas personalidades más o menos relacionadas con los distintos avatares de la productora. Como siempre sucede en este tipo de investigaciones las lagunas son también relevantes aunque no sean imputables a la autora: en primer lugar, la inexistencia de "documentación directa acerca del desarrollo empresarial de UNINCI" que nos priva de conocer de primera mano los acontecimientos internos de la sociedad; en segundo lugar, la imposibilidad de conseguir entrevistas —al margen del hecho de que dos protagonistas esenciales de la historia hubiesen desaparecido cuando el trabajo se lleva cabo: Domingo "Dominguín" González Lucas y Ricardo Muñoz Suay— con personajes esenciales como Luis García Berlanga, Santiago Carrillo o Jorge Semprún, tanto más cuando que estos dos últimos (el segundo en su esencial "personificación" de Federico Sánchez) hubieran podido iluminar de forma sin duda significativa las complejas relaciones de la productora con los planes en el "sector cultural" del Partido Comunista de España en unos años decisivos. Todo ello contribuye a que queden sin resolver algunas dudas que, quizás, tampoco hubieran podido aclararse de haberse llevado a cabo los encuentros previstos por la investigadora.

Porque si una cosa muestra con claridad la investigación de Alicia Salvador es que las relaciones entre política, mundo empresarial y resultados artísticos son tan complejas como indirectas. Si, como parece claro, UNINCI fue en buena medida una plataforma del PCE, de ahí no debe colegirse que todo

lo que la empresa ponía en pie fuera un reflejo inmediato y directo de consignas exteriores. Y como para muestra vale un botón, ahí está el caso de *Viridiana*, proyecto observado con desconfianza más que evidente por Bardem y sin un entusiasmo excesivo por un hombre tan clarividente en muchos aspectos como fue Muñoz Suay.

Alicia Salvador nos propone reconocer tres etapas en la trayectoria de la productora: una primera que cubriría los años que van de 1949 a 1952; una segunda que se abre con la realización de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y se extendería hasta 1957; una última, en fin, que iría desde este año hasta el "affaire" *Viridiana* y que culminaría en 1962 con la suspensión de pagos de la empresa, asfixiada por la administración franquista dispuesta a hacerla pagar cara el descrédito internacional del Régimen tras el escándalo en Cannes. De hecho este periodo, en el que brillan con luz propia los nombres de Domingo González Lucas y Ricardo Muñoz Suay, se lleva la parte del león del trabajo (sólo las páginas dedicadas a esclarecer los distintos recovecos de la producción de *Viridiana* —su carácter de "service" para Gustavo Alatríste, las relaciones con Films 59, la productora de Pere Portabella, el embrollo administrativo que precede, acompaña y prolonga el estreno en Cannes— suponen 170 de las 700 que forman el volumen completo), aunque no sean desdeñables las que se dedican a *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*

En el haber del trabajo se encuentra, ya hemos hecho referencia a ello, la gran cantidad de documentación manejada. Pero este hecho también tiene sus repercusiones negativas en la medida en que en el cuerpo del texto se insertan, demasiado a menudo, la reproducción de documentos o la transcripción (a veces de forma literal manteniendo coloquialismos y redundancias innecesarias) de tal o cual entrevista (no todas igualmente interesantes), lo que acaba ralentizando de forma innecesaria la lectura. Es obvio que una remisión a unos anexos finales en los que se recogieran total o parcialmente estos "documentos" hubiera sido una elección más razonable, tanto más cuando bastaría un resumen significativo de algunas de las cuestiones elucidadas en tales documentos para extraer rendimiento operativo de los mismos. Apunta aquí uno de los males que parecen acechar a una cierta historiografía: el fetichismo documental, que se niega a distinguir

niveles de valor y significación entre los materiales manejados y que, por un prurito de exhaustividad suele desembocar en textos innecesariamente farragosos y en los que es difícil orientarse en busca de las ideas esenciales.

También pertenecen al haber del trabajo de Alicia Salvador el contribuir a devolver la visibilidad a determinadas figuras de nuestro cine. Pienso en los casos de Francisco Canet (aún pendiente de una evaluación en profundidad de su aportación cinematográfica al cine nacional), Eduardo Ducau, o (en menor medida) Ricardo Muñoz Suay (a la espera de la biografía "semiautorizada" que pergeña Esteve Rimbau y que promete sabrosas revelaciones). El caso de Domingo "Dominguín" González es más elusivo: seguimos estando donde estábamos: todos insisten en su carácter de "encantador de serpientes", pero poco más sabemos de sus verdaderas habilidades culturales y/o (como se decía en aquellos años) políticas.

Por lo demás el volumen permite apreciar que la política de producción de UNINCI no respondió en ningún caso a una estrategia cultural conscientemente planificada sino que cada película era la respuesta singular a determinadas circunstancias y un ejercicio de posibilismo en toda regla. Aunque queda fuera de la ambición y los límites del trabajo del que nos ocupamos aquí, es imposible no pensar en que podría llevarse a cabo una jugosa comparación con la política de producción realizada pocos años después (es verdad que en otro contexto legal y también político) por Elías Querejeta PC, para analizar formas diversas de entender y articular la disidencia, explotar las debilidades potenciales del Régimen franquista, evaluar a qué tipo de compromisos se podía llegar con los aparatos administrativos de la Dictadura y conseguir mantenerse a flote en las siempre heladas aguas en las que se ven obligados a moverse todos aquellos que intentan nadar a la contra en las sociedades dictatoriales.

SANTOS ZUNZUNEGUI

INTERMEDIOS. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA, TEATRO Y CINE

María Teresa García-Abad García

Madrid

Fundamentos, 2005

382 páginas

15 euros



Intermedios aborda el diálogo entre cine, narrativa y teatro desde una óptica abierta y dinámica que trasciende el campo de las adaptaciones para centrarse en las múltiples influencias, préstamos e intercambios que ejercen estas artes entre sí, logrando con ello enriquecer los textos objeto de estudio y expandir su valor semántico. García-Abad, autora de un buen número de publicaciones sobre cine y teatro, sintetiza así este acercamiento ajeno a todo encasillamiento metodológico: "Desde esta perspectiva la obra se propaga en diferentes textos que se cargan de contenidos nuevos en contacto con otros medios, moldes formales, lecturas alternativas, espacios y tiempos diferentes a los asumidos por el autor y los lectores/espectadores" (p. 17). La imagen que mejor sintetiza su trabajo, "caja de resonancia", da buena cuenta del sentido expansivo que rige su estudio y de la pluralidad de lecturas que suscitan estos trasvases.

El volumen consta de cuatro capítulos: I- Poéticas cinematográficas, II- Literatura, teatro, cine y memoria, III- El cinematógrafo y la reteatralización de la escena, y IV- La teoría meyerholdiana: hacia la cinematización de la escena, seguidos de una relación de fuentes documentales y de una completa

bibliografía. En el libro se siguen los hilos que tejen estas complejas relaciones entre textos literarios, imágenes filmicas y representaciones teatrales posicionándolas en su momento cronológico y en su contexto histórico-cultural.

El primer capítulo, que acapara prácticamente la mitad del volumen, se articula en torno a la esencia poética del cine y a su impacto en la dramaturgia española, aglutinando creadores tan heterogéneos como Federico García Lorca, Jardiel Poncela, Alejandro Casona, Manuel Rivas, Juan Bonilla y Pedro Almodóvar. En el caso de Lorca, a su concepción del teatro como "poesía que se levanta del libro y se hace humana", se suma la percepción del cine como poesía en imágenes, inherente a varios escritores, cineastas e intelectuales de la generación del 27, logrando que la convergencia de ambas posturas fecunde su inagotable espíritu creador. La influencia del cine en los efectos escénicos de su teatro, en la construcción de algunos personajes y en el uso del color —pensemos en el blanco y negro de *La casa de Bernarda Alba*— es bien conocida por los estudios del poeta granadino. De estas calidades visuales emanan las adaptaciones de la mencionada obra por Mario Camus (1987), así como de *Doña Rosita la soltera* por Antonio Artero (1965) o de *Yerma* por Pilar Távora (1998), además de otros proyectos de menor difusión. Pero lejos de facilitar el travase, esta visualidad verbal lorquiana plantea numerosas dificultades a la hora de plasmarse en el cine y en el teatro. Especialmente iluminadora de la concepción estética de Lorca es la lectura que hace García-Abad del guión cinematográfico de *Viaje a la luna* y de su materialización en el celuloide por Frederic Amat (1998). Desvela en dicha lectura la capacidad de Amat para dar cuerpo a la convergencia entre pintura, poesía, teatro y cine patente en el guión de Lorca y para proyectar la amplia gama de sentimientos contenidos en el texto por medio de "un cine no narrativo, silencioso y radicalmente poético, con la textura de un sueño" (p. 51).

Igualmente sugerente resulta su acercamiento a Jardiel Poncela en el que subraya el impacto que tuvo el cine en el proyecto renovador y rupturista de este dramaturgo y en su agudo sentido del humor. Su trabajo como guionista de la Fox, así como su amistad con Chaplin contribuyeron sin duda a perfilar su innovadora dramaturgia. En esta sección la autora analiza además la compleja postu-

ra de este dramaturgo frente al séptimo arte ya que, a pesar de haber llevado a cabo numerosos trabajos para el cine entre adaptaciones de textos propios y ajenos, mantuvo una relación ambivalente con éste, hecha de admiración y rechazo. Más allá de esta diatriba, como bien prueba García-Abad al etiquetar su obra como "escritura cinematográfica", tanto su producción ensayística como literaria (narrativa y teatro) están claramente impregnadas de técnicas cinematográficas.

Por otro lado, la inclusión de Manuel Rivas y Juan Bonilla en este mismo capítulo resulta en cierto modo disonante ya que si Lorca, Jardiel Poncela y Casona se adelantaban a su tiempo al integrar el cine en su proceso creador, Rivas y Bonilla no hacen sino inscribirse en la misma línea que muchos escritores de su generación, educados en y con el cine y con una sensibilidad estética inevitablemente marcada por las películas vistas durante su período de formación. El caso de estos dos escritores contemporáneos, si bien significativo a la hora de estudiar el diálogo actual entre cine y literatura, difiere así sustancialmente del de los anteriores. Poco añade también el acercamiento a Almodóvar seguido en este capítulo, ya que lo que se explora es simplemente su bien conocida vocación literaria como escritor y como lector y la adaptación libre que hizo de *Carne trémula* (1997).

El capítulo dos, tomando como hilo conductor la memoria, lleva a cabo primero una certera lectura de los lazos entre el cine y el teatro en los años cincuenta y a continuación una exploración del diálogo entre novela, cine y teatro en *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez y en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas. Tiempo, memoria y olvido constituyen los puntales del análisis de las versiones cinematográficas y dramáticas de ambas obras propuesto por García-Abad.

Uno de los mayores aciertos del volumen es el capítulo tres, centrado en la reateatralización de la escena durante el primer tercio del siglo XX, vinculada a la influencia del cine mudo y a la llegada a España de los Ballets Rusos de Diaghilev (1909) y del Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca (1924). Partiendo de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, de los estudios de George Steiner y de Fritz Mauthner, la autora rastrea la insuficiencia del lenguaje como medio para plasmar la relación entre las palabras y la realidad y para explicar el auge de la

“estética del silencio” que rige las mencionadas propuestas escénicas. A pesar de echarse de menos la inclusión de Foucault entre los estudiosos de este tema, el soporte teórico del capítulo ilumina con eficacia el rechazo que generaba el “teatro literario” al final de la década de los 20 y la ávida búsqueda de nuevas soluciones dramáticas, desvinculadas del lenguaje. El cine mudo se erigía así como modelo fecundo para la escena española al igual que los ballets de Diaghilev, capaces de generar una enorme intensidad lírica y dramática por medio del movimiento, y que el Teatro dei Piccoli de Vittorio Prodecca, susceptible de activar todo tipo de emociones con títeres.

El último capítulo, el menos denso de todos, alude a la cinematización de la escena, centrándose en los múltiples viajes de ida y vuelta de la literatura al cine y al teatro. De modo fragmentario y descriptivo ofrece unas ligerísimas incursiones en textos tan emblemáticos como *La naranja mecánica*, *Misery*, *El verdugo*, *La cena de los idiotas* y *Amistades peligrosas* que, si bien resultan ilustrativos para entender la lógica en la que se engendran los deslizamientos de la página a la escena y a la pantalla y viceversa, se muestran ajenos al contexto español en el que se sitúa este estudio, con la excepción de *El verdugo*. La brevedad con la que se analizan estos textos, apenas un par de páginas, contrasta con la profundidad académica del resto del volumen.

Más allá de la solidez del estudio y de la perspicacia crítica de la autora se echa en falta una introducción más densa y una conclusión que acentúe la cohesión al volumen, susceptible de atenuar su carácter ligeramente heterogéneo y de engarzar las diferentes partes que lo integran. Al margen de la ligera falta de vertebración, inevitable en un volumen que retoma una serie de publicaciones previas sobre los temas aquí tratados, el estudio de García-Abad supone una valiosa aportación al debate sobre los estudios de las relaciones entre literatura, teatro y cine ya que aporta una visión más dinámica y abierta que trasciende el campo de las adaptaciones. A diferencia de una buena parte de los trabajos sobre esta cuestión, centrados en el trasvase de la novela al cine, el trabajo de García-Abad privilegia el campo de lo visual sobre lo verbal, aportando una serie de referentes clave para entender las innovadoras propuestas estéticas que llenaron el siglo XX.

Dotado del rigor propio de los estudios académicos pero sin caer en planteamientos herméticos o inaccesibles, la autora proporciona al lector una visión clara y accesible de la dialéctica entre la palabra, la escena y la pantalla, hasta ahora inexistente o dispersa, fundamental para acceder al ámbito de las hibridaciones textuales.

CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO

EL CINE HA MUERTO, LARGA VIDA AL CINE. PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA POSTPRODUCCIÓN

Antonio Lara

Madrid

T&B editores, 2005

286 páginas

18 euros



La escasa querencia personal hacia lo que, en principio, es el tema tratado en el libro puede ser todo un obstáculo disfrazado de reto, si bien en este caso no es tanto obstáculo o reto como curiosidad y necesidad profesional. Tener que enfrentarse semanalmente con gente que aprende a ver y a hablar de cine de una forma muy diferente, por no decir contraria a la que me es afín, no supone un reto sino una necesidad si se quiere establecer unos mínimos necesarios para la comunicación. Con estas premisas, el libro de Antonio Lara se me plantea como un

camino para solucionar lagunas tecnológicas del cine más actual, del que intuyo, más que sé, que los procesos de postproducción se han complicado, tecnificado y alejado de las técnicas más tradicionales hasta el punto de hacerse irreconocibles. He ahí mi interés por un libro tan alejado de mis afinidades cinematográficas habituales.

En ese sentido, el contenido del libro cumple con los requisitos personalmente marcados: cubrir lagunas sobre todo tecnológicas; la cuestión sería si el requisito es cumplido formalmente de la mejor y más eficaz de las maneras. Vayamos por partes. El valor indudable de la obra es ser un manual de lo que no abundan en lengua castellana, ya sea en origen o traducidos. Comienzo a estar un poco saturada de manuales básicos que pretenden ser esenciales y que en esencia no son nada, seguramente por demasiado básicos; y de ahí saltamos al tratado que generalmente no se reserva a cuestiones prácticas porque sólo puede ser teórico y de difícil lectura. Es en ese sitio intermedio donde se sitúa el texto de Antonio Lara, y no debe de ser fácil situarse justamente ahí, ya que no es lo más usual en una oferta editorial que cada vez es más amplia. Así pues, se trata de un manual no tan básico y que desde luego no pretende ser esencial. Algo así como una introducción a la tecnología y las prácticas de la postproducción y el montaje. A partir de leer y entender los contenidos de un texto como éste nos podemos adentrar en cuestiones mucho menos básicas. Es este tipo de lagunas personales, pero sin duda también editoriales, las que viene a cubrir el libro.

Ahora bien, de esta misma virtud de legibilidad y medida ante ciertos objetivos surgen también las debilidades de la obra. Es obvio, independientemente de que así se publicite en la contraportada y solapas del libro, que Antonio Lara se dedica profesionalmente al montaje, a la postproducción, además de a intentar enseñar dichas disciplinas; y lo que es más obvio y loable aún es que le apasione ese trabajo y quiera, si no apasionarnos, si hacernos partícipes de esa pasión. Otra cosa es que a mi juicio encuentre el camino ideal para hacerlo.

Por ejemplo, la enumeración detallada de técnicas y aparatos, aún acompañados de útiles fotografías, puede que resulte pedagógica, pero no es muy apasionante. Quizás una enumeración menos exhaustiva, menos en detalle, hubiera hecho más comprensible el conjunto, que al final es lo que

cuenta. Pensándolo bien, lo que resulta chocante no es lo exhaustivo de la enumeración sino su presentación lógica. Por más que se expliquen las intenciones y objetivos de la ordenación en partes dedicadas sucesivamente al pasado, presente y futuro de las prácticas y tecnologías, esta división, una vez que te enfrascas en la lectura, pierde su lógica perdiéndose su sentido. Seguramente, desde una edición que hubiera permitido una lectura menos confusa (otra ordenación de capítulos, un glosario de términos técnicos, un sistema de notas más claro...), se hubiera evitado la impresión de diccionario o enciclopedia que el libro transmite algunas veces.

En otro orden de cosas, el querer vincular el texto en todo momento al ejercicio de la profesión hace que abunden las citas a profesionales de todo tipo: realizadores, montadores, animadores, responsables de efectos especiales y/o digitales varios...; lo cual, para anclar lo explicado a la realidad profesional no está nada mal. Lo que sí me parece algo sesgado es que la mayoría de esos profesionales se hallen vinculados al sistema de producción de la industria de Hollywood. Supongo que las experiencias de dichos profesionales resultan mucho más interesantes, si de postproducción se trata, que la de otros profesionales de otros sistemas de producción más rudimentarios, y por ello deben de tener cabida en el ámbito editorial, que es de donde Antonio Lara saca sus ejemplos, anécdotas y citas. Nada en contra de utilizar el corpus editorial que se tiene. Mi objeción viene al cuestionar si esta metodología no consigue precisamente lo contrario de lo que el autor quería (o yo buscaba, que nunca se sabe). Es decir, no sé si declaraciones hechas desde un ámbito profesional tan alejado del que puedo imaginarme (y Antonio Lara lo afirma varias veces), no lleva a relacionar sistemáticamente lo que se intenta explicar al contexto casi ficcional de las producciones comerciales estadounidenses, alejándolo así irremediamente de otras realidades posibles. Sin embargo, lo que me parece más grave es que estipulándolo como único universo de referencia a lo largo de todo el texto, se asocie como la única y unívoca realidad posible o, al menos, como la única realidad digna de ejemplo.

Pasar por encima de este último argumento/defecto sí que supone para mi lectura un auténtico obstáculo que, sumado a lo que estipulaba al principio de esta reseña como mi desapego inicial por el

contenido del libro, hacían altamente improbable que llegara a compartir con el autor su pasión profesional. Tengo que decir que, efectivamente, Antonio Lara no ha conseguido que me apasione por el complejo mundo de la postproducción cinematográfica, ni siquiera por momentos he conseguido compartir con él parte del entusiasmo por su profesión. Pero, para hacerle justicia, aclararé que era un caso difícil, casi perdido. Lo que sí ha conseguido el autor es que aprenda muchas cosas que me eran desconocidas y entienda muchas otras que jamás tuve interés en que me fueran explicadas. Es eso justamente lo que creo debe ser un manual, pues aprender y entender cosas en un libro cada vez resulta una cualidad más básica y no sé si por ello más difícil.

BEGOÑA SOTO

L'OCCHIO DEL NOVECENTO. CINEMA, ESPERIENZA, MODERNITÀ

Francesco Casetti

Milán

Bompiani, 2005

323 páginas

21 euros



L'occhio del Novecento ha de leerse, en una primera aproximación, como un ensayo sólidamente arraigado en un largo proceso de investigación y reflexión de un estudioso con una proficua trayec-

toria intelectual, parcialmente conocida en España gracias a unas pocas, acertadas, traducciones. Es difícil acercarse al libro sin tener bien en cuenta esta relación con la extensa e intensa labor anterior de su autor, desde hace años activo protagonista de los debates científicos acerca del funcionamiento y el significado del cine, sistemáticamente interesado en una renovación constante de nuestra manera de estudiarlo. Al leerlo, por lo tanto, la primera impresión que se deriva es que cada frase nace de la destilación de muchas páginas estudiadas, pensamientos acumulados, fenómenos y películas observados que, gracias a este proceso de sedimentación, desfilan con elegancia delante de nuestra mirada, con la levedad de una sabiduría que no tiene por qué exhibirse. Desde este punto de vista, *L'occhio del Novecento* puede razonablemente ser considerado como un texto de referencia por definición, por derecho de nacimiento. Pero, en realidad, el libro es mucho más que eso. Es una obra de "provocación al pensamiento", como dirían los anglosajones, que pone en juego a la vez la mente y las emociones del estudioso de cine.

La hipótesis sobre la que se asienta la reconstrucción histórica es representada por la idea de que el cine fue nada menos que el emblema de los cien años que se corresponden también, aproximadamente, con sus primeros cien años de vida. Para comprobar esa penetración entre las películas y el mundo, Casetti interroga, en amplitud y profundidad, un espectro difuso de fuentes escritas y publicadas y algunas emblemáticas películas con el propósito de averiguar "qué tipo de mirada ha construido el cine" y "sobre qué se asienta su eficacia" en relación con ese mundo. Su discurso se articula a partir de una concepción del cine como fenómeno cultural de extrema complejidad, capaz de tejer una polifacética red de relaciones con su tiempo. Como reconoce el mismo autor, *L'occhio del Novecento* no es ni el único ni el primer trabajo que, desde la perspectiva que da el salto hacia el siguiente milenio, estudia la relación estrecha que existió entre el cine y ese siglo XX, tan significativamente citado en el título del libro. La bibliografía sobre el tema es muy amplia y en muchos aspectos decisiva, y su influencia y presencia es evidente en el libro que aquí se reseña. Lo que sí se puede considerar una aportación decisiva, sin embargo, es el peso que Casetti otorga a la función activa del cine en la socie-

dad del siglo XX. No se trata sólo de decir que el cine estuvo en especial sintonía con las peculiares características del vivir moderno, del *flaneur* y sus circunstancias. Lo que se pone en juego es, de alguna manera, su necesidad, o, como más modestamente dice Casetti, su "eficacia".

Aquí es donde el libro se hace denso, sugerente y muy convincente, como si fuera capaz de calmar de verdad el ansia que lo extremadamente complejo y contradictorio del cine puede generar como inalcanzable objeto de estudio. Así, cuando se dedica a describir, paso a paso, tema a tema, la mirada que las películas han ido elaborando sobre el mundo, no sólo como ensamblaje de imágenes y sonido, sino también como experiencia, y las reflexiones que esa mirada ha inspirado, el cuadro que las etapas del análisis van componiendo es nítido y coherente. La línea que traza entre *El cameraman* (*The Cameraman*, E. Sedgwick, 1928), *El hombre de la cámara* (D. Vertov, 1929), *King Kong* (M.C. Cooper y E.B. Shodesack, 1933) y *Pasión* (*Passion*, J. L. Godard, 1982), al hilo de una aguda penetración de lo que los textos y las experiencias de crear estas películas sugieren acerca de la naturaleza del cine en su relación con el hombre y la sociedad, es ejemplar. Allí, en el diálogo que es posible establecer entre esas películas, se manifiesta la eficacia del cine como lugar de infinitas negociaciones, sumamente útiles para el hombre del siglo XX. Así es como Casetti logra convencer, y poderosamente, de que la peculiaridad del cine, su necesidad en el siglo XX, se asienta precisamente sobre su capacidad de "operar en frentes contrapuestos, integrándolos" (p. 12).

Sólo una duda nos queda, después de todo, que se sitúa completamente en los márgenes, o la posible continuación, de este libro. Sería difícil no reconocer la precisión de la interpretación que Casetti ofrece con respecto al cine del "Novecento" y su mundo. Pero, ¿qué ocurre después? Y, sobre todo y de forma más inmediata, ¿las transformaciones de las últimas décadas del siglo XX son realmente tan radicales como para dar por demostrado el fin definitivo de la eficacia del cine delante del mundo? ¿De verdad estamos viviendo eso? O, quizás todavía más inquietante, ¿se ha apagado la urgencia de estudiar, analizar y conocer las películas, y las experiencias que las rodean, que nos llevan, hoy, a las salas, o a las tiendas, más o menos *off*, de DVD, a los festiva-

les, cada vez más numerosos, a las librerías especializadas? Hay que reconocer que de cine se sigue hablando mucho, y parece difícil resistirse a la tentación de interrogarse acerca de este constante resurgimiento, y de no resignarse a considerarlo un funeral en varios capítulos. Obviamente, aquí, como se suele decir, empieza otro libro, otra historia, otros muchos años de reflexión e investigación. Pero sí cabe señalar un peligro a los estudiosos: el de la mirada nostálgica, que podría confundirse sobre la naturaleza de la ruptura entre lo que el cine, en tiempos otros, distintos del presente, indudablemente fue, y el que tenemos delante. Casetti dedica a este "cine dos", como él lo llama, el último capítulo de su libro. Allí nos enumera, otra vez con inteligencia y sabiduría, algunas de las grandes cuestiones que nos hacen pensar que algo ha ocurrido y que ha cambiado, tal vez de forma radical, el cine y la manera de hacerlo y verlo. Sin embargo, estas pocas páginas no tienen la misma capacidad de persuasión que encontramos en los capítulos anteriores. Quizás no sea tan difícil aceptar que el cine ha perdido "su liderazgo en el ejercicio escópico", transferido a la televisión, los videojuegos, internet y sus múltiples interacciones. Pero alguna fuerza existe que podría motivarnos a pensar que, a pesar de todo, este cine que puede que ya no sea tan eficaz para la sociedad, siga construyéndose, en buena medida, sobre su capacidad de negociación, su suntuosa complejidad, su aceptación de lo contradictorio como parte de nuestro ser y vivir en el mundo. No se trataría entonces de "trabajar sobre lo que queda", como dijo Daney y recuerda Casetti, sino de quedarse trabajando, para entender esas nuevas redes de complicidad que las películas, y las maneras en las que se crean y distribuyen, siguen tejiendo todo alrededor de nuestras pantallas.

VALERIA CAMPORESI