

Notas

Conferencia anual de la Society for Cinema and Media Studies (SCMS)

Josetxo Cerdán, Ángel Custodio Gómez, Miguel Fernández-Labayen y Cristina Pujol

Cannes 2005: Kindertotenfilms

Jaime Pena

XXI Congreso de la International Association for Media and History (IAMHIST): "Projections of Race and Ethnicity: National Identities and Global Networks"

John C. Tibetts y James M. Welsh

San Sebastián... Un año más se echa de menos

Ana Martín Morán

CONFERENCIA ANUAL DE LA SOCIETY FOR CINEMA AND MEDIA STUDIES (SCMS).

LONDRES, 31 DE MARZO, 1, 2, Y 3 DE ABRIL DE 2005¹

Los pasados 31 de marzo, 1, 2 y 3 de abril de 2005 tuvo lugar en Londres la conferencia anual de la Society for Cinema and Media Studies. Fundada en 1959, e inicialmente agrupada únicamente bajo el paraguas de los estudios de cine, la Sociedad es hoy una organización profesional que agrupa a educa-

dores, cineastas, historiadores, críticos e investigadores dedicados al estudio de los medios de comunicación.

A lo largo de cuatro días, la Sociedad presidida hasta la fecha por Ann Kaplan, planteó 239 paneles, proyecciones y talleres de trabajo (*workshops*), ade-



Lila dit ça (Ziad Doueiri, 2004)

¹ Los autores de la presente nota participaron en la Conferencia dentro del panel *Minority Identities in Contemporary Spanish Cinema*. Josetxo Cerdán ejerció de *chair* del panel y las comunicaciones se repartieron de la siguiente manera: Josetxo Cerdan (Universidad Autónoma de Barcelona) y Miguel Fernández-Labayen (Universidad Rovira i Virgili), "Race Representation in Recent Spanish Cinema: Blacks without a Past and Gypsies without a Future"; Ángel Custodio Gómez (Universidad Autónoma de Barcelona), "Narratives of Immigration in Contemporary Catalonia: Two Study Cases of National Public Television"; Christina Pujol (Universitat Autònoma de Barcelona), "From Television to Cinema (and Women's Magazines Between)".

más de diversas sesiones plenarias y encuentros con el mundo editorial y académico anglosajón. Evidentemente, todas estas actividades marcaron un calendario muy apretado en el que lo habitual era tener una media de 15 ó 16 paneles paralelos, además del resto de actividades. Y también es cierto que el origen anglosajón de la SMSC marcó claramente las líneas de desarrollo del encuentro, pero no lo es menos que su gigantismo permitió todo tipo de acercamientos metodológicos y encuentros sorprendentes entre diferentes disciplinas, abordadas además por investigadores venidos de todo el globo. Además, éste fue el primer encuentro de la SMSC fuera de territorio americano y, como se explica más adelante, se notó un esfuerzo por abrirse a las diferentes propuestas de trabajo originadas en otros espacios geográficos. Lo cierto es que el resultado final fue lo suficientemente heterogéneo y diverso para apreciar varias líneas de trabajo.

Aún así, un gran peso del programa recaía en la visión del cine como un instrumento portador de mensajes de significación social; la concepción del

cine como un arma con la capacidad de fortalecer, desafiar y subvertir configuraciones de identidad entre sus espectadores. En este sentido, fueron mayoría los paneles e intervenciones individuales que se centraron sobre el papel del cine como transformador de los límites imaginarios de la identidad social y cultural. Así, varias propuestas trataron el tema de la representación de la emigración y todos los aspectos derivados de los procesos de desplazamiento e identidad nacional como las dirigidas por Yosefa Loshitsky 'Cinema and National Identity', Katarzyna Marciniak 'Female Migrants, Foreigners, and Immigrants in Transnational Contexts' o Phillip Durmmond 'Representing Foreignness in Contemporary International Film'. También fueron bastante significativos aquellos paneles que trataron el tema de la raza y la etnicidad como epistemologías de la identidad, entendidas siempre como construcciones ideológicas dentro del sentido althusseriano de 'interpelación', como en "Performing and Narrating Race", "Representing Race in the Early Sound Era" o "Interpreting Race: Cultural,



Salaam Namaste (Siddhart Anand, 2005)

Empirical, and Historical Perspectives”, o analizadas desde la teoría del psicoanálisis como en “Psychoanalysis, Race, Cinema”. Algunas minorías entendidas desde el ámbito de la representación identitaria también tuvieron su hueco en el programa de la *Conference* de este año, como la representación de la raza india en “Bollywood and Beyond: Representing India in Multiple Contexts” (siempre analizada desde planteamientos teóricos angloamericanos), la raza negra en “Thresholds of identity” y “Black in white in Color” —donde Hilaria Loyo de la Universidad de Zaragoza habló sobre el concepto de lo blanco, la máscara y la raza en las estrellas femeninas— e incluso la identidad polaca en “In Search of Identity: Polish Cinema After 1989”. Un interesante panel complementario esponsorizado por el grupo de interés (*caucus*) francés, analizó diferentes identidades denominadas ‘marginales’ en los discursos audiovisuales franceses.

Pero, fue sin duda el tema del género, dentro de toda esta corriente de paneles dedicados a la identidad, el que acaparó un significado especial por la diversidad y heterogeneidad de propuestas presentadas. Todas ellas ponían de manifiesto que el género (*gender*) ha llegado a ser, dentro de la teoría filmica, uno de los puntos clave de análisis de las representaciones sociales y culturales. En ese sentido, podríamos reunir las ponencias y debates en tres grandes bloques: (post) feminismo, *queer theory* y cuestiones de representación e identidades de género más centrados en temas como la raza, el sexo y la masculinidad. Dentro del feminismo, hubo revisiones del feminismo clásico como la mesa “Cinema and Desire: Paradigms Revisited and Revised” en la que participaron dos decanas en la materia: Mary Ann Doane y E. Ann Kaplan; o actualizaciones de la teoría feminista en el nuevo milenio “Postfeminist Politics, Domesticity and Femininity in British and US Media” y “Postmaternal Hollywood”, ambas cuestionando la idealización y fetichización de lo doméstico y el mundo rural como escapes a la hipersexualización urbana. “New directions in Girl’s Media Studies”, que puso sobre la mesa las complicadas negociaciones identitarias a que se ven obligadas las adolescentes hindúes en la diáspora a través de los medios de comunicación y los productos de Bollywood, así como el papel de las “cybergirls”. O el *workshop* “Archive for the Future”, organizado por *Camera Obscura*, en la que participaron Mary

Ann Doane, Amelie Hastie, Lynne Joyrich, Ivonne Tasker y Patricia White, sobre los nuevos retos del feminismo en el nuevo milenio. Fueron numerosas las mesas con trabajos que podríamos englobar dentro de lo que se denomina *Queer Theory*, adscritos en su mayoría al “Lesbian /Gay/ Bisexual/ Transgender/ Queer Caucus”, que reúne estudios de género e identidad sexual fuera de la perspectiva feminista y/o heterosexual al uso. “Queer (ing) Cinema”, con el paper de Thomas Vaughn “Remembering and Questioning Abuse: Autobiographical Queer Video Narratives”, centrado en los productos audiovisuales sobre abusos a menores que acaban poniendo el acento en las “consecuencias” de los abusos, presentando las identidades sexuales de los sujetos como “desviaciones” causadas por los malos tratos, una suerte de desorden que acabaría teniendo consecuencias en la sexualidad de las víctimas (la mayoría homo o transexuales). “Outside the Box: New Queer Transgressions in American Television”, donde se propone la extraña alianza que se produce entre los hombres gays y heterosexuales en algunas series americanas (con la consecuente desaparición de las mujeres), o el *workshop* “Queer Cinema on the Edge or in the Mainstream?”, en el que se puso sobre la mesa la hipocresía, desconfianza y desconocimiento que se esconde tras la “corrección política” de numerosos productos audiovisuales que tratan cuestiones de identidad (homo)sexual desde una ideología profundamente heterosexual. En lo referente a cuestiones de representación sexual, pudimos contabilizar las mesas “Dirty Pictures: Women of Colour in Pornography” y “New Sexualities in Global Bolly-



Ghost in the shell: Stand Alone Complex (Shirow Masamune, 2004)

wood”, sobre la occidentalización de la sexualidad en las películas que Bollywood exporta, además de un *workshop*, “Extra Virgin: Discussing the Performance of Sexual Inexperience” sobre el mito de las “lolitas” en el siglo XXI. Por último, fueron numerosas las mesas que trataron el tema de la masculinidad desde perspectivas étnicas o de género, con mucho interés en cuestiones de estrellato (*star studies*), aunque aquí destacamos dos, “Transnational Stardom and Refiguration of Asian Masculinities” y “Masculinity and Film Style”.

En cuanto al cine experimental y de vanguardia, las diversas propuestas presentadas en el marco de la conferencia abundaron en el momento de expansión que vive este campo de estudio. Lejos de encontrar una única tendencia, las mesas plantearon homenajes a los “clásicos” de la vanguardia americana (Jonas Mekas y Andy Warhol), recuperaciones de secundarios como Stan Vanderbeek y Pat O’Neill, nuevos terrenos como el experimental japonés y reelaboraciones vanguardistas contemporáneas como el vídeo arte y su intersección con el vídeo musical. Como puntos destacados, se apreció un creciente interés por rastrear los modos y formas del llamado cine expandido (*expanded cinema*) y el cada vez más fértil territorio de intersección entre

el museo y el audiovisual. En este sentido, cabe remarcar la reiterada alusión a las teorías de Rosalind Krauss sobre la escultura y su expansión espacio-temporal. La variedad de medios, géneros y aproximaciones complican la cartografía de un terreno pantanoso, poco querido por la historia del cine y escudado de manera algo simplista en la institución artística. Así, las aportaciones más destacadas (como la de Andrew Uroskie sobre el trabajo de Robert Whitman y la de Ron Green sobre el *loop*) no dejan de ser ejercicios de análisis formalista a partir de la Historia del Arte, mientras que propuestas ciertamente atractivas como el proyecto JPEX (Japanese Experimental Cinema) siguen moviéndose en los parámetros y circuitos de exhibición establecidos en los años sesenta. A pesar de la nota nostálgica que sobrevoló las conferencias sobre experimentalismo (aspecto presente también en muchos de los otros paneles de otros temas), lo que de veras se echó de menos fue algo de aire fresco que sacara al cine de vanguardia de la encrucijada histórica, académica e industrial en la que, por momentos, todavía se halla atrapado.

Fue en el terreno del documental donde quizá faltó un impulso más claro. Sobre el programa no faltaban propuestas interesantes y algunas estuvieron a la altura (como el panel coordinado por Alisa LeBow, ‘Performing the Self in the Face of Catastrophe: The Bristol Docs Panel’ o el dirigido por Matthew Berstein con el título ‘Fahrenheit 9/11: Rhetoric, Distribution, Reception’ en el que la discusión acabó derivando hacia la condición de documento de los films, enfrentando la película de Michael Moore a la *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson), pero no fue el caso de todos ellos: hubo en las ponencias del documental un exceso de brillante argumentación retórica sobre títulos más o menos reconocidos o reconocibles (como el caso de *Capturing the Friedmans*, [Andrew Jarecki, 2003]), pero pocas ideas que realmente se enfrentasen con algunas de las cuestiones claves que dichos títulos podían plantear. También es cierto que la ausencia de algunas de las figuras destacadas en este campo de trabajo que habían anunciado su participación, como Michael Renov, Patricia Zimmerman o Bill Nichols, acabó restando brillo al desarrollo de las sesiones.

En todo este marasmo de actividades, hallamos también nuevas propuestas y reivindicaciones de



Scenes from the Life of Andy Warhol: Friendships and Intersections (Jonas Mekas, 1982)

colectivos con poco peso en el conjunto de la Sociedad. Así, resultó interesante la reiterada reivindicación realizada por estudiosos de los cines de los países del Este sobre la necesidad de integrar y expandir este campo de investigación. En este terreno, y atendiendo al especial interés que este año se dedicaba a los cines europeos y a la idea del Cine Europeo, estudiosos como Dina Iordanova o Natasa Durovicova y editores como Yoram Allon hicieron sentir su voz sobre las dificultades relacionadas con el estudio de los cines de la "Otra" Europa. Tras el proceso de desintegración sufrido por los países del eje comunista y la constante rearticulación de fronteras y nacionalidades, los puntos abordados por este grupo de analistas problematizaron de manera brillante la posibilidad de hablar sobre "un" cine europeo e, incluso, sobre "un" cine nacional. En el mismo sentido también resultaron excepcionalmen-

te interesantes los dos paneles complementarios en torno al tema de la transnacionalidad "Theorizing Transnational Film Historiography I y II" muy concurridos ante la presencia de figuras como Dina Iordanova y Michael Raine en el primero o Marvin D'Lugo y Kathleen Newman en el segundo. También resultó una agradable sorpresa la capacidad analítica del panel dedicado a las tecnologías del consumo doméstico, en el que un arrebatado David Morley además de dejarnos pasmados con su capacidad comunicativa, nos deleitó con unos pasos de baile.

JOSETXO CERDÁN

ÁNGEL CUSTODIO GÓMEZ

MIGUEL FERNÁNDEZ-LABAYEN

CRISTINA PUJOL



El autor en el congreso de la Asociación de Estudios Europeos de Cine y Audiovisual (AEECA) en la Universidad de Zaragoza, 2014.

CANNES 2005: KINDERTOTENFILMS

Inflación del plano, deflación de la ficción. Con apenas ocho palabras sintetiza Stéphane Delorme ("Un défaut d'articulation", *Cahiers du Cinéma*, nº 602, junio 2005, p. 26) una de las corrientes sustantivas del cine contemporáneo, ejemplificada en la edición nº 58 del Festival de Cannes en al menos tres títulos de la sección oficial a concurso: *Batalla en el cielo*, del mexicano Carlos Reygadas, *Three Times*, del taiwanés Hou Hsiao-hsien, y *Last Days*, del norteamericano Gus van Sant. Tres títulos a los que yo añadiría al menos otro más, *Bashing*, del japonés Masahiro Kobayashi, con más méritos posiblemente que el de Reygadas, cuyos largos planos parecen responder a un exceso de barroquismo (las panorámicas de 360º) y a un discurso de mimesis autoral antes que a una puesta en escena sintética, ascética, en la que la forma y la trama van de la mano.



Three Times (Hou Hsiao-hsien, 2005)

La tendencia de la que hablo es aquella que tendría su punto nodal más actual en *Gerry* (2002), una de las propuestas más radicales de los últimos años, más aún si tenemos en cuenta que su autor llevaba un tiempo instalado plácidamente en el cine de Hollywood, cuya razón de ser habría que localizar en el descubrimiento por parte de Gus van Sant del cine del húngaro Bela Tarr: una suerte de epifanía. Digo lo de actual porque no estamos hablando de una tendencia novedosa, ya que ésta podría rastrear-se en los "tiempos muertos" de Antonioni, en los "pillow-shots" de Ozu, incluso en el "cinematógrafo" de Bresson y, más cerca en el tiempo, en algunas

propuestas del cine de los setenta como Chantal Akerman, Philippe Garrel, Andrei Tarkovski, el Monte Hellman de *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane Blacktop*, 1971) o el Wenders de *En el curso del tiempo* (*Im lauf der zeit*, 1976) o el más *handkeano* de sus inicios. Pero hoy parece que, de un modo u otro, es esta estética del vacío y la soledad la que ha contaminado a cineastas de los cuatro puntos cardinales del planeta, en muchos casos sin conexión alguna entre ellos: desde la Europa del este, con Tarr y Sokurov a la cabeza, hasta Asia, aquí sí con unos lazos evidentes que conectarían a Hou con seguidores como Tsai Ming-liang o Jia Zhangke, pero dónde cabría situar también a Naomi Kawase, Apichatpong Weeresethakul o, por qué no, el mismísimo Abbas Kiarostami; pasando por América, desde el Norte, además de Van Sant es preciso mencionar al Vincent Gallo de *The Brown Bunny*, hasta el Sur, con Lisandro Alonso, por citar algunos de los nombres más destacados (en torno a *Gerry* y todo este cine es altamente recomendable la lectura del artículo de Ángel Quintana, "Hacia un cine conceptual", publicado en el suplemento Culturas, de *La Vanguardia*, el 1 de junio de 2005). Como suele decirse, no están todos los que son, pero creo que sí son todos los que están.

No quiero afirmar con esto que ésta fuese la tendencia dominante en Cannes 2005. Nada más lejos de la realidad que una aseveración de tal magnitud. Pero sí es cierto que la corriente no ha hecho más



Gerry (Gus van Sant, 2002)

que consolidarse, a través de unas pocas películas, es cierto, pero es que entre ellas se encontraban algunas de las más significativas del festival, reafirmando el extraordinario protagonismo que el cine asiático ha ido adquiriendo en los últimos años, imponiendo a través de sus cineastas capitales —pienso sobre todo en Kiarostami y Hou— una estética —contemplativa, como se la solía llamar— que ha impregnado buena parte del cine de autor occidental.

Es virtualmente imposible que un festival como Cannes pueda aparecer dominado por una única corriente estética o genérica. Esto sería algo que podríamos esperar de un festival especializado, pero nunca de uno generalista, más si se trata de Cannes, obligado hasta cierto punto a trazar una panorámica de *todo* el cine contemporáneo; una panorámica que posibilite de algún modo un diagnóstico del arte y la industria cinematográficos mundiales. Es por ello que, mientras que las secciones paralelas (“Un Certain Regard”, “Quinzaine des Réalistes” o Semana de la Crítica) están volcadas en eso que acostumbramos a llamar *cine de autor*, las oficiales a concurso y fuera de competición ofrecen un poco de todo: desde los autores más consagrados al cine de gran espectáculo procedente de Hollywood, un poco de documental, alguna que otra promesa a la que hay que aupar al Olimpo de los consagrados. Visto así, el festival no deja de ser un reflejo más o menos fiel de la situación del cine en su conjunto. Una instantánea tomada a vista de pájaro, podría decirse, un retrato en el que los árboles no nos deberían impedir ver el bosque. Independientemente de la calidad de las películas seleccionadas, un festival debe servirnos también para radiografiar el cine.

¿Y cuál ha sido el *bosque* que nos ha mostrado Cannes 2005? El propio modelo del festival ha sido algo más conservador, o menos arriesgado si se quiere, que las ediciones precedentes, apostando por los cineastas consagrados, con sólo una ópera prima a concurso —encima, firmada por un actor tan popular como Tommy Lee Jones—, aunque con una calidad media bastante notable, dejando las apuestas para las secciones paralelas. En realidad esto no debería tener mayor importancia. ¿Qué importa, en definitiva y más allá de cuestiones anecdóticas y coyunturales, si una película ha sido vista a concurso o en “Un Certain Regard”? En todo caso, el modelo adoptado este año en la sección competi-

va tenía una fácil explicación en las críticas vertidas desde las publicaciones industriales anglosajonas hacia las ediciones de 2004 y, sobre todo, de 2003. Una mera estrategia de repliegue que sirvió, al menos, para evitar las víctimas colaterales (*The Brown Bunny*, en 2003, y, hasta cierto punto, *Tropical Malady* y *Woman is the future of the man*, en 2004) y proteger a los nuevos descubrimientos (el rumano Cristi Puiu o el cingalés Vimukthi Jayasundara) de las inclemencias de la competición. Y que dejó fuera de juego al pariente pobre de los



Cartel de *The Brown Bunny* (Vicent Gallo, 2003)

festivales cinematográficos: el documental. Decisión sorprendente dada la Palma de Oro en la edición anterior a Michael Moore. Este año no había documental a concurso, pocos fuera de la competición o en las paralelas, e incluso la oferta del Mercado era escasa o, cuando menos, poco atractiva a priori. Casualidad o decisión intencionada de los responsables del festival, habrá que aguardar a otras citas para concluir qué ocurre con el documental justo en este momento, cuando los vientos soplaban a su favor, si es que ocurre algo.

La geopolítica posibilita lecturas que en algunos casos pueden ser demasiado apresuradas, pero que



Tropical Malady (Apichatpong Weerasethakul, 2004)

en otros no hacen más que confirmar síntomas anteriores. Es el caso del cine surcoreano, protagonista indiscutible del festival con hasta cinco películas en distintas secciones, lo cual no deja de ser llamativo cuando estamos hablando de una cinematografía que participó en la sección oficial de Cannes por vez primera en 2000. A su lado, una representación similar de la cinematografía japonesa confirmaba la hegemonía del cine asiático, sensación que se ampliaba con el resto de películas procedentes de China, Taiwán, Singapur, Camboya, Hong Kong, Sri Lanka, etc. Ahora hasta las películas de género orientales son las únicas capaces de robarle el protagonismo a las americanas en este terreno, caso de la coreana *A Bittersweet Life* o de la hongkonesa *Election*, que disputaron a *Sin City* el trono de "película más violenta del festival". Por el contrario, cinematografías otrora de moda como la iraní o la argentina pasaron muy desapercibidas, consecuencia seguramente de una coyuntura no muy afortunada, porque si no fuese así habría que concluir que, por ejemplo, el Nuevo Cine Argentino ya se ha hecho Viejo. Frente a ellas, México sí llamó la atención y mucho. O más que México habría que decir Carlos Reygadas, porque además de su película, en "Un Certain Regard" también se presentó una producción suya, *Sangre*, que, junto a *Batalla en el cielo*, constituyeron el díptico más polémico y

que más división de opiniones conllevaron en todo el festival.

Hipertrofia del plano, hipotrofia de la ficción. Podía parecer imposible, pero al lado de esas películas en las que "nunca pasa nada" Cannes se vio inundado por una amplia serie de películas monotemáticas o, al menos, con sorprendentes puntos de conexión argumentales. La hipotrofia de la ficción tendría en consecuencia dos vertientes. Por un lado, las películas que renuncian al relato tradicional y a los grandes desarrollos narrativos concentrándose en el retrato de una situación o un estado de ánimo. Por el otro, un tema, casi un único tema, que ha centrado las preocupaciones de distintos cineastas de todo el mundo y que ha terminado por converger en la selección de este año en Cannes, nunca sabremos si casual o intencionadamente. En todo caso el festival ha servido para sacar a la luz en pocos días una preocupación que, de un modo u otro, acabaría por aflorar con el paso de los meses. Hablo del tema de los niños muertos o desaparecidos que a los pocos días de iniciarse el festival ya estaba claro que iba a convertirse en una especie de *leit-motiv* que centraría cualquier tipo de discurso general sobre Cannes. Por eso digo que podía parecer imposible. Se puede esperar, como decía más arriba, que un festival centre su oferta en un determinado tipo de cine con claras conexiones estilísticas. Lo más difícil

es que estas concomitancias se establezcan en el plano argumental entre casi una quincena de títulos, la mayoría de ellos en la sección oficial. Incluso, desde un punto de vista personal, se dio el caso de que las dos únicas películas que llegué a ver en la sección de recuperación de clásicos y restauraciones, "Cannes Classics", fuesen *El río* (*The River*, Jean Renoir, 1950) y *Érase una vez un padre* (*Chichi Aiki*, Yasujiro Ozu, 1942), las dos con sendas muertes infantiles como clausura o motor de la acción, respectivamente.

A su lado nos hemos encontrado con niños muertos (*Sangre, Batalla en el cielo, Odete, Down in the Valley*), hijos desaparecidos (*Quando sei nato non puoi più nasconderti, Hval, Keane, Alice*), desconocidos (*Broken Flowers, Don't Come Knocking*), o simplemente borrados de la memoria (*Caché*), por no hablar de películas que trataban el tema de la adopción y el tráfico de niños (*Nordeste*). Desde este punto de vista se comprenderá que la película que acabó alzándose con la Palma de Oro llevase el título de *L'Enfant*. Justicia poética, suele llamársele, más allá de los méritos de la película de los Dardenne, pues era la mejor manera de ponérselo fácil a los cronistas del festival. Primer premio para una película en la que un padre intenta vender a su hijo recién nacido. Segundo premio para una película en la que un padre busca por todo el país al hijo que desconocía haber engendrado (*Broken Flowers*, Jim Jarmusch). Había más temas, lo prometo, pero toda la atención acabó recayendo en éste.

Imagino que alguna razón habrá para que cineastas de todo el mundo converjan en un único tema: el miedo a la pérdida del hijo. Tema clásico donde los haya —ya merecedor de otra Palma de Oro pocos años atrás, *La habitación del hijo* (*La*

stanza del figlio, Nanni Moretti, 2001)—, pero no deja de resultar sorprendente que la plana mayor del cine de autor mundial haya decidido abordarlo en este preciso momento, a veces incluso con planteamientos estilísticos o argumentales tan similares que bordeaban el plagio. Quizás la explicación radique precisamente en el "momento", en las consecuencias del 11-S, en un mundo cambiante en el que el "fin de la historia" y su pretendida estabilidad y equilibrio político duró apenas diez años, desde la caída del muro y la desintegración de la Unión Soviética hasta el ataque de los terroristas islámicos a las Torres Gemelas y todo lo que vino después. La pérdida de esa estabilidad, de esa tranquilidad en la que vivía el ciudadano occidental, amenazado ahora por un terrorismo indiscriminado que hace estallar sus bombas en el centro de las ciudades, en las redes de transporte. Una amenaza fantasma con la que hay que aprender a convivir y que, para todos estos cineastas, se manifiesta en la pérdida más dolorosa: los hijos. Podemos recordar cómo reaccionó —y se conmocionó— Occidente ante la tragedia de Beslan a diferencia de otras tragedias de similares proporciones en sitios tanto o más cercanos como la república caucásica, pero entre cuyas víctimas no se contaban niños de corta edad. Ellos son el eslabón más débil y desprotegido, también una apropiada vara para medir la barbarie. Hollywood suele abordar este mismo problema de un modo más aparatoso con sus "guerras de los mundos" y demás; el cine de autor, o el verdadero cine de autor, independiente, debe recurrir a planteamientos más modestos, más intimistas, allí donde reina la metonimia y la metáfora.

Podemos aventurar muchas explicaciones ante este síntoma. Un diagnóstico más que plausible podía encontrarse en el propio festival. En la sección oficial fuera de concurso se presentó una de las grandes sorpresas del certamen: *The Power of Nightmares* (Adam Curtis, 2004), que era una serie de tres capítulos de una hora que la BBC emitió en octubre de 2004. Descubierta por los responsables de Cannes, decidieron trasladar a su realizador la invitación de presentarla en el marco del festival en una versión de largometraje de 157 minutos —una reducción del minutaje a partir de la simple eliminación de las cabeceras, reiteraciones, recordatorios, etc. Una de esas raras ocasiones hoy en día en la que un festival deja de ser plataforma para el lanzamiento mundial de un estreno y pasa a convertir-



L'Enfant (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 1975)



The Power of Nightmares (Adam Curtis, 2004)

se en algo que tendría que ser más a menudo: el lugar donde se recuperan y se dan a conocer mundialmente una serie de títulos que por las razones que fuere no traspasaron las fronteras de sus países. Partiendo de los modelos convencionales del documental televisivo, Curtis propone una suerte de ensayo filmico en la línea del último Errol Morris en torno a las presuntas concomitancias históricas e ideológicas entre dos tipos de fundamentalismos, el de los islamistas y el de los neoconservadores norteamericanos. Una propuesta fascinante en la que Curtis no se corta a la hora de afirmar que Al Qaeda no existe —en tanto organización con una estructura, otra cosa es que pueda ser una especie de franquicia adoptada por distintos grupos terroristas del mismo signo— o que ambos fundamentalismos se retroalimentan fomentando el odio y el miedo mutuo. Un miedo alentado y alimentado, en el caso de los *neocons* ahora en el poder con Bush Jr., a base de continuas exageraciones, cuando no mentiras, para poder imponer unos valores de raíz religiosa que se habían ido perdiendo “después de tantos años de liberalismo y consumismo”. Para los cineastas de Cannes 2005 estás pesadillas han toma-

do forma en la figura recurrente del niño muerto o desaparecido.

Tenemos el síntoma. Tenemos el diagnóstico. Tenemos también el tratamiento. *A History of Violence* nos dice cómo afrontar una amenaza sobre la propia familia. La película del canadiense David Cronenberg propone una perversa —por su ambigüedad— reflexión sobre los mecanismos filmicos de la violencia: ¿hasta qué punto es pertinente el recurso a ésta? Lejos del héroe anónimo de *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962) pero cerca de *El protegido*, de M. Night Shyamalan, *A History of Violence* presenta una nueva tipología de superhéroe, encarnado aquí por Viggo Mortensen.



A History of Violence (David Cronenberg, 2005)

Ni un vencedor ni un justiciero, como algunos quisieron ver y creer. El único superhéroe posible fuera de los territorios del cine de Hollywood, pero un superhéroe que, muy a su pesar, debe renunciar a ser una persona normal para cumplir con su deber final: recomponer el equilibrio, aniquilar las amenazas, ahuyentar las pesadillas.

JAIME PENA

XXI CONGRESO DE LA INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR MEDIA AND HISTORY (IAMHIST) “PROJECTIONS OF RACE AND ETHNICITY: NATIONAL IDENTITIES AND GLOBAL NETWORKS”

UNIVERSITY OF CINCINNATI, OHIO, 20-24 DE JULIO, 2005

El 21 Congreso de la International Association for Media and History, integrada por estudiosos y profesionales de los medios audiovisuales interesados en la construcción y proyección de la historia, tuvo lugar en Cincinnati, Ohio, como resultado de la organización y esfuerzo conjunto de Tom Sakmyster, de la Universidad de Cincinnati, y de Fred Krome, de los “American Jewish Archives” instalados en la ciudad desde 1947. El proyecto común nació, por un lado, del deseo de compartir una larga trayectoria de enseñanza en “cine e historia” por parte de Sakmyster, y, por el otro, del interés por dar salida al trabajo acumulado por el seminario de postgrado del Hebrew Union College dedicado a la promoción del estudio de la experiencia judía en Norteamérica. A partir de ahí, la idea se fue definiendo hasta completar un cuadro en el que tuviesen cabida los asuntos citados en el título del congreso. Raza, etnicidad y religión, temas candentes en buena medida por la amenaza mundial del terrorismo. La cuestión judía estuvo naturalmente muy presente, así como el islamismo, del que se habló en relación con los trágicos acontecimientos que han sacudido recientemente varias ciudades del mundo. Denise Youngblood, especialista en cine soviético de la Universidad de Vermont, por ejemplo, dedicó su presentación a “La guerra de Chechenia en el cine”. Otro acontecimiento destacado en este sentido fue la proyección, en el marco de una sesión sobre “Cine y religión”, del cortome-



Submission (Theo Van Gogh, 2004)

traje *Submission*, del cineasta holandés Theo Van Gogh, asesinado en 2004. En la presentación que acompañó al visionado, Karsten Fledelius (Universidad de Copenhague) destacó el tratamiento injusto que se hace en la película de la condición de la mujer en el Islam, basado en citas muy selec-

tivas del Corán, y a la vez afirmó no estar convencido de que acabar con la religión pudiera poner fin a la violencia, ya que, en sus palabras, “el hombre es un animal feroz”.

Conferencias plenarias

Después de la inauguración oficial, la primera conferencia plenaria, a cargo de Catherine Portugues (Universidad de Massachusetts), examinó la carrera cinematográfica del húngaro Mihály Kertész, mejor conocido como Michael Curtiz. Hubiera sido una espléndida ocasión para ver extractos de las más de cuarenta películas que filmó en Hungría entre 1912 y 1919 o de la veintena que dirigió en Austria antes de llegar a Hollywood en 1926, pero sólo se proyectaron fragmentos de la indudablemente más conocida *Casablanca* (1943) y algunos de *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Chaplin. La segunda conferencia plenaria, de Raye Farr, directora de los Archivos Spielberg del Museo del Holocausto, quiso demostrar lo fácil que es comportarse como un “ciego” ante lo que enseña la pantalla. Su presentación suscitó con eficacia la cues-

tión de cómo los líderes occidentales pueden y quieren cerrar los ojos delante de los genocidios que plagaron la década de los noventa. La atención siguió centrada en las palabras más que en las imágenes en la conferencia de Fred Krome, que hizo escuchar y analizó los sermones de dos importantes rabinos, Stephen S. Wise y Joachim Prinz, presidente del Congreso Judío Americano, quien tuvo una clara influencia sobre Martin Luther King cuando dijo: “El silencio es el problema más bochornoso y vergonzoso, el silencio delante del odio, de la brutalidad y del homicidio de masas”.

Mesas y paneles

La gran mayoría de las ponencias trataron, de alguna forma, la cuestión de la raza. Sin embargo, también hubo espacio para aportaciones que desarrollaron precisamente la ausencia de referencias raciales en algunos textos. David Culbert de la Universidad de Luisiana State analizó, por ejemplo, *Los mejores años de nuestras vidas* (*The Best Years of Our Lives*), el drama posbélico de William Wyler que, en 1946, quiso retratar a los soldados que volvían a sus casas



The Best Years of Our Lives (William Wyler, 1946)

después de la guerra. Muchos de ellos eran, obviamente, afro-americanos, pero la película no se ocupa de ellos y se centra en los problemas de reintegración y renovación de la solidaridad social en un entorno completamente blanco. Por otro lado, la película tenía una supuesta relación con Cincinnati, según la campaña publicitaria que la acompañó. Lo que Culbert quería averiguar era si Cincinnati había sido realmente el modelo para la concepción de esa metáfora de la sociedad americana blanca que es "Boone City", como se hizo creer, pero no pudo ni confirmar ni refutar la relación, ya que no le fue posible encontrar documentación alguna que avalara una u otra hipótesis. Lo único que se puede decir para corroborar esta supuesta "ligazón" imaginaria es que, según contó Culbert, en Kentucky, justo al sur del río Ohio, hay una Boone County.

La cuestión afro-americana

Asimismo, hubo varias ponencias sobre cuestiones relacionadas con la historia de los afro-americanos. Peter Lev (Universidad de Towson) examinó la larga historia de las políticas de segregación racial de Hollywood a través del ejemplo de *Island in the Sun* (*La isla del sol*, Robert Rossen, 1957), una adaptación del *best-seller* que Alec Waugh escribió en 1957, producida por Darryl F. Zanuck y que cuenta la historia de tres parejas interraciales en una ficticia isla caribeña durante los últimos días del colonialismo, en los años cincuenta. El "Código de Producción" vigente en los treinta estigmatizaba inequívocamente la mezcla de razas, pero modificaciones hechas a mediados de los años cincuenta eliminaron la prohibición y dejaron libres a los productores para explorar un tema hasta ese momento prohibido. Así, *Island in the Sun* fue la primera película que aprovechó el levantamiento de las restricciones del código y trató el romance interracial, aunque tímidamente y en los términos alusivos más sutiles. A pesar de eso, la película suscitó la oposición de los fautores de la supremacía blanca y fue prohibida in Memphis.

John Tibbetts (Universidad de Kansas) reconstruyó la trayectoria de la "black music" a través de la historia del compositor W.C. Handy y de su "St. Louis Blues", de 1914, en su viaje desde los clubs de negros de Memphis al refinado *establishment* blanco de las salas de concierto de Nueva York, tal y como se describe en el *biopic* de 1958, *St. Louis*

Blues (Allen Reisner). De la misma manera que la película "blanqueó" a Handy y a su música de acuerdo con la política de Hollywood, a lo largo del último siglo editores, cantantes y medios de comunicación blancos se apropiaron de la música blues y jazz.

Se habló igualmente de películas raciales afro-americanas, especialmente del trabajo perdido de Noble Johnson, y del espectador blanco imaginario que pudo o no haber visto "race movies" (películas para un público afro-americano) en salas para gente de color. Jane M. Gaines (Universidad de Duke) dedicó su conferencia a explicar las dificultades de investigar las razones que llevaron a espectadores blancos a ver esas películas, en los años del mudo, pero terminó su presentación dejando la duda de que se pueda llegar nunca a ninguna conclusión sobre el tema. El prestigioso sociólogo del cine Garth Jowett relató su propia experiencia de niño como espectador blanco en cines para negros en Ciudad del Cabo (Sudáfrica).

Otros temas: la cuestión judía

En el congreso se examinaron también las vivencias de otros grupos étnicos y sus representaciones filmadas. Allan W. Austin, Johanna Miller Lewis y Roger Daniels analizaron el vergonzoso tratamiento reservado a los japoneses-americanos, injustamente considerados como "intrusos" durante la Segunda Guerra Mundial, y Jim Deutsch, del Smithsonian, presentó tres películas europeas y norteamericanas en las que se representa Mongolia y su pueblo: *The Conqueror* (*El conquistador de Mongolia*, Dick Powell, 1956), *Genghis Khan* (*Genghis Kan*, Henry Levin, 1965) y *Johanna of Arc of Mongolia* (Ulrike Ottinger, 1989). La primera es un mero ejemplo de un *western* de John Wayne transplantado a Asia Central, pero filmado en Utah, en las proximidades de St. George, cerca de donde se llevaron a cabo los experimentos nucleares. Leonard Matlin lo definió como el "papel más tonto" de John Wayne. La segunda, con Omar Sharif a la cabeza de un reparto internacional, es posiblemente menos tonta, pero igual de ridícula. Se podría decir que la tercera, filmada en Mongolia, podía habernos ofrecido un acercamiento a su pueblo, pero se describió como "un Lawrence de Arabia lesbiano".

Stuart Hands (Universidad de York en Canadá) dedicó su presentación a "John Garfield y el melodrama masculino judío". Hands examinó varias pelí-



John Garfield en *Castle on the Hudson* (Anatole Litvak, 1940)

culas de Garfield como emblemáticas de las tensiones de la experiencia judío-americana en los treinta y cuarenta en EE.UU.; asimismo, comparó los personajes de Garfield con los de Al Jolson. Ambos expresaban vulnerabilidad y sufrimiento, pero de forma distinta. Jolson era abierto en su intensa emocionalidad; Garfield la interiorizaba y contenía, en cierta medida, en el contexto cambiante de la experiencia colectiva de los judíos y del "melting pot" americano.

Los mismos temas de asentamiento e integración fueron analizados por otros participantes. Yaron Peleg (Universidad de Georgetown) habló, por ejemplo, de "Retratos de *Mizrabi* en el cine de Israel", la representación de los judíos no-europeos estereotipados como hábiles y encantadores marginales (a veces criminales). La primera película israelí que representó a los Mizrahim fue *Sallah Shabbatti* (Ephraim Kishon, 1964), que contaba la historia de la llegada a Israel de una familia de inmigrantes que finalmente rechaza ser absorbida por el *establishment* de los Ashkenazi, los judíos de origen europeo. Igualmente se habló del clásico debate en Israel entre el relato histórico de la expulsión de los judíos de sus tierras y su justo regreso (el Sionismo) y la interpretación revisionista que cuestiona el Sionismo como una variante de colonialismo europeo.

Otro problema singular del asentamiento judío fue introducido por Adrian Wood (Inkulla Media de

Londres) con su presentación "La promoción soviética de minorías en las películas documentales, 1933-1938". Wood examinó los noticieros soviéticos post-revolucionarios de los años treinta cuyo objetivo ideológico era crear una nación cohesionada utilizando imágenes de participación. En particular, promovían la que luego se llamó "el Sion olvidado de Stalin", la Región Autónoma Judía del Birobidzhan, un experimento de socialismo no religioso. Se estima que dos millones y medio de judíos vivían en pequeñas ciudades y asentamientos dentro del "distrito del sentimiento". Un proyecto gubernamental de "ingeniería social" que estaba destinado a disminuir el difuso antisemitismo y a promover la integración de los judíos en las sociedades socialistas emergentes, especialmente en el ámbito de la colonización rural de Crimea, Ucrania y Bielorrusia. Sin embargo, debido a la resistencia de las poblaciones locales, los asentamientos judíos fueron redirigidos hacia la región de Birobidzhan, cerca de la frontera con China, aunque este proyecto no fuera suficiente para proteger a los judíos de las purgas estalinianas entre 1936 y 1938. Los fragmentos de los noticieros proyectados mostraron el apoyo soviético a este asentamiento inicial y su contribución a la economía del país. Christine Whittaker, presidenta del IAMHIST y periodista televisiva con muchos años de trabajo en la BBC, que presidía la sesión, observó que esas imágenes de la Región Autónoma Judía son exactamente las mismas que se siguieron utilizando en otras películas de propaganda que difundían la noción de progreso soviético.

Por último, otra ponencia que puso en juego la presencia de los judíos en el cine, en este caso europeo, fue la de Susanne Tegel (Universidad de Londres). Tegel ilustró el estado de la cuestión acerca del rodaje de *Tiefland* (1940-1954), de Leni Riefenstahl, y de las fundadas acusaciones que se hicieron a la famosa directora alemana de maltrato a los figurantes judíos a los que empleó en el rodaje, y que salieron de campos de concentración.

Conclusión

Como era de esperar, los participantes en el congreso venían sobre todo de América del Norte y Europa, aunque, debido a las temáticas tratadas, se hubiera podido esperar una mayor presencia de académicos asiáticos, africanos y del Pacífico, miembros de las comunidades indígenas del Norte y Sur

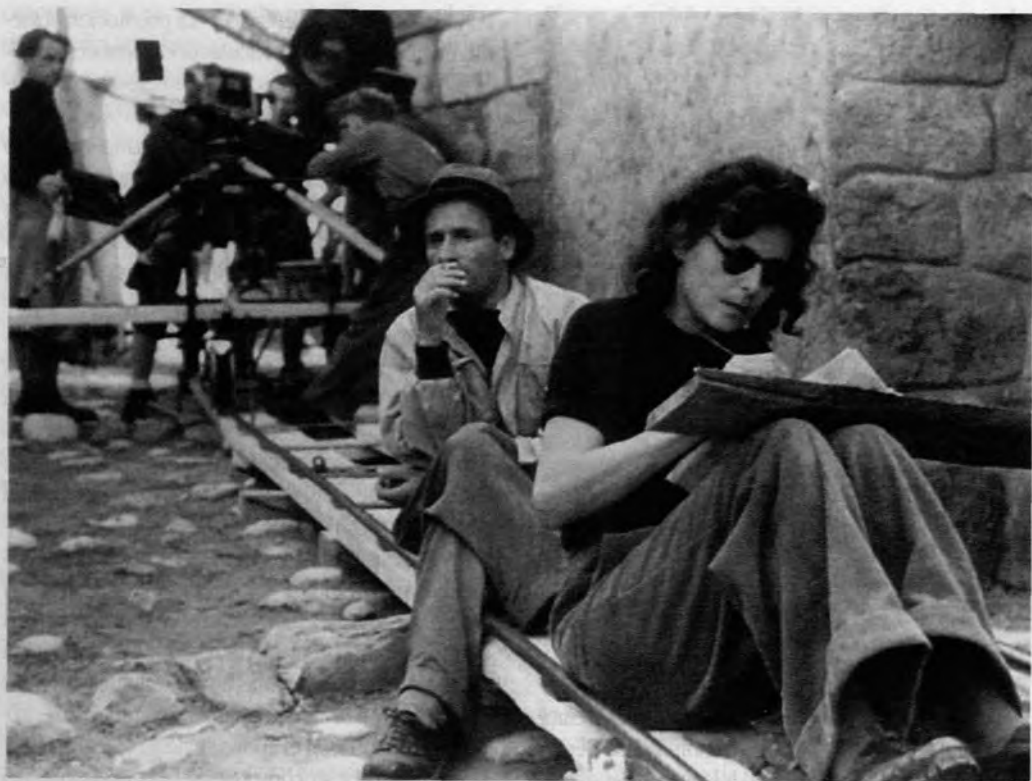


Foto del rodaje de *Tiefland* (Leni Riefenstahl, 1940-1954)

de América o, quizás, también de japoneses. En general, el Congreso dejó la sensación de que hay todavía mucho trabajo que hacer para evitar lo que el sociólogo Robert Merton llamó, según recordó Garth Jowett, la “disfunción narcotizante” que aparentemente permite a un público que sólo ve — pero no experimenta— ejemplos de vidas miserables y desgracias, creer que está “haciendo” algo simplemente porque asiste a los sufrimientos de otros. El reto es indicar estrategias que rompan con la apatía moral de los espectadores y que persuadan a los responsables de los medios de comunicación

de dar noticia de los desastres de la humanidad, aunque ocurran en lugares que no son considerados centrales para la economía norteamericana.

JOHN C. TIBBETS,
Associate Professor, Universidad de Kansas
E-mail: tibbetts@ku.edu

JAMES M. WELSH,
Emeritus Professor, Universidad de Salisbury
E-mail: jxwelsh@salisbury.edu
o welsh4litfilm@verizon.net

SAN SEBASTIÁN... UN AÑO MÁS SE ECHA DE MENOS

Después de varios años asistiendo al Festival Internacional de Cine de San Sebastián, y como mera observadora de un acontecimiento que para cada cual tiene una dimensión diferente dentro del lugar que ocupe y la motivación o la curiosidad que le suscite el discurrir de esta expresión de lo que una importante institución cinematográfica quiere —o es capaz— de mostrar sobre sí misma, parece que, a pesar de algunos cambios de carácter organizativo y de funcionamiento, hay cosas que siguen rigiéndose por los mismos criterios. Que TVE haya sustituido a Canal + en el patrocinio oficial del certamen o que a la prensa se le cobre por la acreditación son detalles que ofrecen pistas sobre un posible “nuevo orden” interno que no nos toca analizar a nosotros. Quizás tampoco sea éste el lugar para

comentar la calidad y originalidad de la Sección Oficial, donde parece que el festival insiste en patrocinar a determinados cineastas que año tras año incluye en este apartado (Zhang Yang o Per Fly son un ejemplo), en una especie de selección de “preferidos” que a veces se antoja un tanto innecesaria, y donde un año más se echa de menos algo más de riesgo. No es que la películas seleccionadas no merezcan serlo, pero sí es difícil creer que a pesar de la siempre socorrida excusa sobre la mala coincidencia de las fechas del festival —que se queda, digamos, con los descartes que los otros grandes, Berlín, Cannes y Venecia, no han querido seleccionar—, no haya otras películas circulando por el mundo en busca de un oportunidad en el Kursaal donostiarra. Pero, precisamente por este poco afor-



West Side Story (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961)

tunado calendario, quizás sería más jugoso para los asistentes y para el propio festival, optar por explotar otras vías menos academicistas, más periféricas u osadas, ya que el espacio y la capacidad de elección con los que cuentan son limitados.

Para lo que aquí nos interesa, debemos confesar que a lo largo de las secciones retrospectivas, que son de las que nos venimos ocupando en *Secuencias*, pocas han sido las sorpresas que el festival nos ha ofrecido. Como de costumbre, estas secciones se dividen en tres apartados, dos de ellas se proponen como homenaje a un cineasta clásico y a otro contemporáneo respectivamente, y la tercera se compone de una selección miscelánea de films agrupados bajo un tema, movimiento o género determinados.

Lo cierto es que en ocasiones se esconden en ellas tesoros muy difíciles de ver en otros lugares: cineastas poco o mal conocidos no sólo para el gran público, sino también para el especializado, cuyo trabajo se recupera y/o reivindica para la ocasión, u obras hasta el momento inéditas, mal conservadas o en formatos de difícil acceso, que son rescatadas en un esfuerzo por “descubrirlas” a los espectadores. El homenaje es, por tanto, sólo una forma de plantearse la oferta cinematográfica que un festival puede ofrecer a su público. Y esto es lo que parece que sucede con San Sebastián, que este año dedicaba el ciclo clásico a Robert Wise, fallecido a los 91 años de edad, horas antes de la entrega del premio Donosti a su carrera que se le concedía en esta edición. Su muerte impidió que su mujer, Milicent, lo recogiera en su nombre, tal y como estaba previsto.

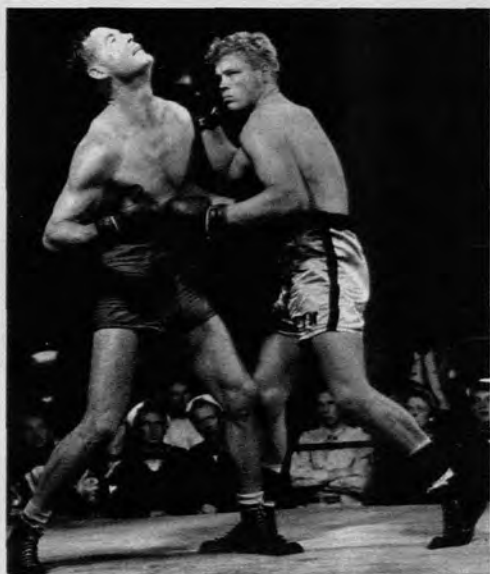
Si hay una marcada vocación en esta retrospectiva clásica, si no de descubrir, sí de ofrecer una visión mucho más equilibrada y sugerente de lo que generalmente las dilatadas y fructíferas carreras de muchos directores parecen concitar una y otra vez. En el caso de Wise, maestro venerado y fuente de inspiración para muchos cineastas americanos de las siguientes generaciones como Steven Spielberg, Oliver Stone o Sam Raimi, el éxito y la enorme popularidad alcanzada por *West Side Story* —codirigida con el coreógrafo Jerome Robbins en 1961— o de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1965), con las que obtuvo cuatro Oscars como director y productor, tuvo también la consecuencia de eclipsar en parte el resto de una filmografía poblada de obras valiosas.

En el diario del Festival (15 de septiembre de 2005), Ricardo Aldarondo, autor del volumen dedicado a Wise que editaba este año el Festival y Filmoteca Española, remarcaba precisamente cómo se suelen olvidar otros logros de una fructífera carrera que abarca gran parte de la historia del Hollywood sonoro y donde plasmó “inquietudes personales; hallazgos visuales y narrativos (...); una decidida defensa del individuo íntegro frente a las manipulaciones y abusos del entorno social; la temprana denuncia de la pena de muerte (...) y del racismo; el trabajo en el cine negro, género al que aportó películas capitales pero insuficientemente conocidas (...).” También, según Aldarondo, se ha subrayado escasamente “su pionero carácter independiente, creando una pequeña productora con Mark Robson en los primeros años cincuenta, rodando en la calle y en escenarios naturales su película *The Captive City*. O su temprano interés por el documental como elemento a integrar en la ficción...”

De este modo, la retrospectiva supuso una oportunidad para reencontrarse con los títulos menos valorados de este cineasta, y para disfrutar de joyas de los más diversos géneros, como el drama en *Executive Suite* (*La torre de los ambiciosos*, 1954) o *¡Quiero vivir!* (*I want to live!*, 1958); la ciencia ficción en *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951); el cine fantástico en *The Body Snatcher* (1945) o *The Haunting* (1963); el cine negro (*Born To Kill*, 1947; *The Captive City*, 1951); el western (*Blood on the Moon*, 1946; *Tribute to a Bad Man/La ley de la borca*, 1957) o el cine de boxeo en la magnífica *The Set-Up* (1949) o *Marcado por el odio* (*Somebody Up There Likes Me*, 1956).

La retrospectiva contemporánea estuvo dedicada a Abel Ferrara y a ella se unió, dentro de la sesión inaugural de la sección Zabaltegui, la proyección de su última película por el momento, *Mary* (2005), una particular visión del personaje bíblico de María Magdalena a través de los ojos de un periodista que investiga los evangelios, abandonado por la fe y torturado de nuevo por la culpa, encarnado por un Forest Whitaker que, si no lograba despejarnos profundas dudas religiosas, sí aportaba su rotunda e implacable presencia.

El “caso Ferrara” ha propiciado también la elaboración de un libro, *Abel Ferrara. Adicción*,



The Set-Up (Robert Wise, 1949)

acción y redención, editado por Quim Casas y en el que colaboran quince especialistas. En él se incluye una extensa, y como mínimo accidentada, entrevista con Ferrara realizada por Casas, se analiza por-

menorizadamente su filmografía y se da cuenta de las relaciones que su producción incorpora del caldo de cultivo iconoclasta del *underground* americano, el *exploit*, la serie B o la estética del *gore*, pero también del legado de John Cassavetes, de la inquietante e insospechada mezcla de influencias que le hacen admirar a cineastas europeos como Polanski, Pasolini o Godard, o de sus obsesiones recurrentes: entre otras, la representación del mal, la enajenación, la culpa, la redención o la adicción. Uno de los aspectos quizás más interesantes de la retrospectiva, que abarcó los quince largometrajes del cineasta, tres cortometrajes de los años setenta y tres telefilmes para distintas series de televisión, residió en la posibilidad de acercarse a los films anteriores —y en algunos casos inéditos en nuestro país— a *The King of New York* (*El rey de Nueva York*, 1990) y *Bad Lieutenant* (*Teniente corrupto*, 1992), las dos obras que lo consagraron en Europa como un autor de culto, que hacía, como dice Casas en la presentación del volumen, “cine B de arte y ensayo” (p. 10). Films como *The Driller Killer* (1979) o *Angel of Vengeance/Ms. 45* (1981), donde Ferrara exploraba los abruptos territorios de subgéneros como el cine de *psicokillers* o de violaciones



The Funeral (*El funeral*, Abel Ferrara, 1996)

y venganzas, anunciando ya que sus obras romperían cualquier expectativa y que sus preocupaciones personales, espirituales y morales, ocuparían el centro de una producción desasosegante, brutal, descarnada y siempre a contracorriente. Véanse, por ejemplo, su aportación al cine de gansters en *The Funeral* (*El funeral*, 1996) o su particular aproximación al terror vampírico en *The Addiction* (1994).

Por último, debemos hacer mención de la retrospectiva temática, que este año agrupaba 27 películas bajo el título *Rebeldes e Insumisas*, ambigua selección de films que, según los programadores, ofrecía “una panorámica del cine versado en la evolución de la situación social de la mujer, posiblemente la única revolución victoriosa del pasado siglo”. Nos parece que aquí la torpeza o la condescendencia, dos indicios de que tan victoriosa no quedó esa revolución —por cierto inconclusa—, empuja una y otra vez a contemplar los problemas de la representación del universo femenino, de sus luchas y conflictos cotidianos, desde una perspectiva bastante simplista. La iniciativa de dedicar un ciclo que diera cuenta de la situación de las mujeres en distintas sociedades y contextos históricos, estaría muy bien, pero esta panorámica no fue equilibrada: trece largometrajes norteamericanos, frente a sólo uno asiático —el iraní *Sara*, (Dariush Mehrjui, 1993)—, tres latinoamericanos —*La Raulito* (Lautaro Murúa, 1975), *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979) y *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac, 1995)— y ninguno africano, si exceptuamos la coproducción franco-argelina *Incub'Allah dimanche* (Yamina Benguigui, 2001), que se desarrolla enteramente en la Francia de los años setenta. Tampoco el valor de de la selección recayó, como ocurrió en años pasados con ciclos como *El Boom* a la Italiana, *La Generación de la Televisión*, *Entre Amigos* y



Retrato de Teresa (Pastor Vega, 1979)

Vecinos o *Incorrect@s*, en la cualidad de ofrecer obras inéditas o que contaron en su momento con una difusión muy limitada y son, por lo tanto, valiosos y excepcionales hallazgos para los espectadores. Programar films como *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, Jon Avnet, 1991) o *Quiero ser como Beckham* (*Bend It Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002), que no sólo han gozado de un estreno comercial exitoso en nuestro país, sino que se han podido ver a estas alturas bastantes veces en televisión, nos parece una decisión que no está a la altura de las expectativas que recaen en un festival como el de San Sebastián y que, en concreto, en lo que a esta muestra se refiere, lo deja muy por debajo de los esfuerzos invertidos en otras ediciones que sí tuvieron la capacidad de descubrirnos películas, afán que debería seguir guiando la elección de los títulos de sus retrospectivas.

ANA MARTÍN MORÁN