

# Libros

**Encyclopedia of Early Cinema** Richard Abel (ed.)

**Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer Franquismo (1939-1950)**  
José Antonio Pérez Bowie

**El cine español durante la transición democrática (1974-1983)** VV.AA.

**Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)** Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio

**The Cinema of Spain and Portugal** Alberto Mira (ed.)

**La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad** Pablo Francescutti

**Documental y vanguardia** Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.)

**Yasujiro Ozu** Antonio Santos

## ENCYCLOPEDIA OF EARLY CINEMA

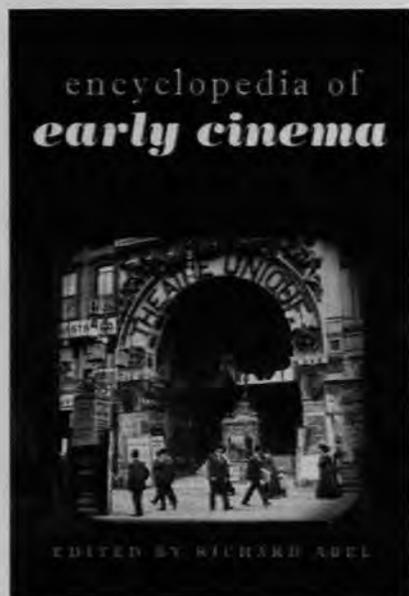
Richard Abel (ed.)

Londres y Nueva York

Routledge, 2005

791 págs.

135 libras esterlinas.



Brighton, famoso lugar de veraneo de la costa inglesa que con sus pioneros (George Albert Smith, James Williamson) había contribuido al nacimiento y desarrollo del cine británico y a la evolución del lenguaje cinematográfico, es también el centro en el que empieza en 1978, con el congreso de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF), un extraordinario florecimiento de estudios de "cinema delle origini" (*early cinema*, *cinéma des premières temps*, *cine primitivo*). Desde la publicación de las actas de ese memorable congreso (*Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, editado por Roger Colman [FIAF, Bruselas, 1982, 2 vols.]), la cantera de los estudios y de las investigaciones sobre el cine primitivo ha estado en plena actividad. Se han multiplicado las iniciativas editoriales y varias cinematografías nacionales han producido instrumentos impensables hasta hace muy poco. Citamos sólo algunos ejemplos: Charles Musser, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, (University of California Press, 1990); la filmo-

grafía del cine mudo italiano en 20 volúmenes, editada por Vittorio Martinelli y Aldo Bernardini (*Cinema muto italiano*, [Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1991-1996]); o *Los 500 films de Segundo de Chomón* (Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988), una obra de Juan Gabriel Tharrats que ha permitido cruzar la historia del cine de los primeros tiempos de, al menos, tres países europeos y que ha dado origen a estudios fundamentales sobre el gran pionero catalán (por ejemplo, *Segundo de Chomón más allá del cine de atracciones, 1904-1907*, de Joan M. Minguet Batllori, [Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999]). Además, surgieron festivales especializados como *Le giornate del cinema muto* de Pordenone-Sacile, *Il cinema ritrovato* de Bolonia y *Cinémémoire* de París. Este último desafortunadamente cesó de forma prematura, pero los otros dos gozan todavía de excelente salud: no sólo han dado a conocer a un público no especializado, en copias restauradas y a menudo con acompañamientos musicales, películas que seguramente no pasan por televisión, sino que también han creado ocasiones de encuentro entre estudiosos de distintos continentes, como probablemente nunca habían tenido lugar ni en los festivales más espectaculares. Además, los estudios de tipo filológico y arqueológico, que florecieron un poco en todas partes, han recibido vida y estímulo de la paralela reflexión teórica: sólo hay que recordar el volumen de Noël Burch *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1991), que ha definido las características fundamentales y opuestas del modo de representación primitivo (MRP) y del modo de representación institucional (MRI); o la recopilación de contribuciones hecha por J. Aumont, A. Gaudreault y M. Marie, *Histoire du cinéma: nouvelles approches* (La Sorbonne Nouvelle, París, 1989) o también el volumen colectivo, acompañado por un valioso vídeo, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, editado por Th. Elsaesser y A. Barker (BFI, Londres, 1990).

A hacer ahora un balance de esta fructífera actividad de estudios (y en algunos casos de descubrimientos de materiales completamente olvidados y a menudo considerados perdidos) llega el volumen, denso y a la vez manejable, de Richard Abel, estudioso de gran valía, capaz de desarrollar un método de estudio comparatista, que no tiene

nada que envidiar a las más refinadas metodologías de los estudios literarios. Su forma de aproximación le ha permitido estudiar a la vez la circulación internacional de los modelos de representación cinematográfica y la definición de los caracteres originales de una cinematografía nacional. En sus estudios anteriores, Abel se había ocupado sobre todo del cine francés y, en particular, del papel que la producción Pathé tuvo sobre el desarrollo del cine como industria cultural de masas entre 1907 y 1911, en una obra verdaderamente ejemplar: *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914* (University of California Press, 1994, 1998).

Para esta *Encyclopedia of Early Cinema*, Abel cuenta con la colaboración de especialistas de todo el mundo y ofrece un vasto repertorio temático y biográfico de las cinematografías de todo el mundo, ocupándose a la vez de directores y actores, y de los aspectos técnicos, económicos y legislativos. Naturalmente, una enciclopedia, con entradas ordenadas alfabéticamente, no es un libro de teoría, ni de metodología, ni de historia. Gracias al imperativo del orden alfabético, apareciendo uno al lado de otro directores italianos, americanos y españoles, empresas de producción europeas y americanas, aspectos técnicos y lingüísticos que tuvieron desarrollo diferente en distintas áreas geográficas, la enciclopedia impone necesariamente una perspectiva de tipo comparatista. Así, la obra, además del indispensable servicio de ofrecer informaciones básicas acerca de los protagonistas, la industria, la técnica y el lenguaje, contesta implícitamente a las cuestiones surgidas en las últimas décadas en el ámbito del debate teórico e historiográfico.

Ocuparse del cine de los orígenes implica también enfrentarse al problema de los orígenes del cine. La enciclopedia de Abel no lo olvida: además de una entrada específica sobre el pre-cine escrita por Laurent Mannoni ("Archeology of cinema/pre-cinema"), el volumen incluye otras dedicadas al diorama y el panorama, la linterna mágica, el teatro de sombras, etc. Pero justamente no se las enmarca en una perspectiva genealógica, sino que más bien se utilizan para dibujar el contexto cultural en el que se afirma el cine. De eso resulta que la relación no es tanto entre las prácticas pre-cinematográficas y, genéricamente, el cine, sino más bien entre el pre-cine y el *cine primitivo*. Esta elección

es muy funcional para hacer evidentes las problemáticas de la recepción y del público, y para la definición de la intermedialidad que caracteriza al cine primitivo, o sea la relación con un conjunto de formas de espectáculo y de comunicación en el interior de las cuales el cine se afirma (no sin dificultades) y asume su identidad. Se puede recordar a este propósito que Aldo Bernardini en su *Cinema muto italiano* (Laterza, Bari-Roma, 1980-1983) ha documentado cómo, todavía al inicio de 1897, en Roma, el programa del "Museo Foto-Elettrico Le Lieure" ofrecía contextualmente: a) demostración de rayos X: "visión de lo invisible"; b) cinematógrafo Lumière; c) un panorama; y d) "Gruta de Lourdes: aparición y desaparición de la Virgen a Bernardette". Uno de los pasos fundamentales para la aparición del cine narrativo, es decir, para la transición del cine de atracciones al cine institucional, fue hacer sentarse al espectador en una sala a oscuras delante de una pantalla. El cine primitivo se desarrolla en una situación de indeterminación entre estas dos fases, de un espectador *flâneur* a un espectador inmovilizado.

El de la definición del objeto es una problemática que atraviesa toda la enciclopedia de Abel. El *early cinema* como tema que da título a la obra, no es sólo un periodo, un lapso de tiempo comprendido a grandes rasgos entre el final del siglo XIX y los inicios del XX. El término define también un determinado estado de los modos de producción, de representación y de las formas de consumo, y consecuentemente un objeto de discurso historiográfico que es distinto o, cuando menos, tiene peculiaridades que lo diferencian de otros estados de la institución cinematográfica. Se lo podría definir como "forma cultural" (*cultural form*), como por otro lado hizo Charles Musser, cogiendo en préstamo el término de los estudios sobre televisión y la cultura de masas de Raymond Williams (autor citado también por Donald Crafton en la entrada "Audience: research issues and projects", págs. 41-45, que es una de las que componen el complejo entramado teórico-metodológico de la obra, junto con "Audiences: surveys and debates" de Lee Grieveson y a "Spectatorship: issues and debates" de Mark Garrett Cooper). Desde este punto de vista, igualmente importantes son entradas como las relativas a la evolución de la técnica y del estilo: las principales en este apartado han sido

redactadas respectivamente por Tom Gunning y André Gaudreault, dos estudiosos que, justamente a partir del congreso de Brighton, se han ido imponiendo como meticulosos y atentos investigadores de las transformaciones técnico-lingüísticas del cine de los primeros tiempos. Examinando las aportaciones de Gunning (sobre el cine de atracciones y las relaciones espaciales y temporales en el montaje) y de Gaudreault (sobre los inicios de la práctica del montaje, el *tableau style* y el explicador), se tiene la posibilidad de revisar la línea interpretativa de los desarrollos del cine primitivo, según la terminología de los dos estudiosos: del SAM (sistema de la s atracciones mostrativas) al SIN (sistema de la integración narrativa); pero, a la vez, de ver sus límites. Por ejemplo, en la entrada relativa a los movimientos de cámara, Tom Gunning, hablando de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) cuestiona el lugar común según el cual los travellings de la película sólo sirven para mostrar la tridimensionalidad del escenario; no son, por lo tanto, utilizados con función dramática (“for a climatic shot”), sino que se encuentran esparcidos por doquier. Los visionados recientes de *Cabiria*, después de la restauración del “Museo del Cinema” de Turín y después de la proyección del cuantioso material no montado, demuestran, por el contrario, cómo es posible singularizar un preciso diseño compositivo de los travellings, una especie de composición métrica de los movimientos de cámara. Se trata por lo tanto de una tercera vía, distinta a la vez de la exhibición pura y simple de las atracciones, y de la subordinación a la primacía de la acción y de la narración. Se trata de una vía prosódica, una utilización coreográfica de los movimientos de cámara que supera la lógica de las atracciones, pero a la vez elude las leyes férreas de la primacía de la narración: la presencia, entre los colaboradores más cercanos de Pastrone, de Segundo de Chomón en el papel de director de fotografía, además de responsable de los efectos especiales, probablemente ha jugado un papel importante en la definición de uno de los posibles caracteres originales de un cine europeo.

ANTONIO COSTA

## CINE, LITERATURA Y PODER. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1950)

José Antonio Pérez Bowie

Salamanca

Librería Cervantes, 2004

293 páginas

17,90 euros



Dos dimensiones hacen interesante, de entrada, este estudio. La primera es la revisión del cine español de los años cuarenta —no muy conocido y, probablemente, mal conocido— sobre la que este trabajo abunda en las esenciales aportaciones de José Luis Castro de Paz (*Un cinema herido*, Paidós, 2002) y del número 9 de los *Cuadernos de la Academia* que lleva por título “La herida de las sombras” aparecido un año antes. Frente a una apreciación (¿mejor depreciación?) esquemática de ese cine poblada de tópicos y simplificaciones, se busca profundizar en su conocimiento con un mínimo de rigor, subrayando los rasgos o grietas que muestran que no todo era franquista, y se reivindican ciertas obras de talante moderno o experimental que resultaban marginales para el régimen. El trabajo de Pérez Bowie es más limitado en su campo de estudio, pero resultan valiosas sus conclusiones en las que se matiza hasta qué grado el cine español de la época era franquista o hasta

dónde y cómo se utiliza como vehículo de propaganda ideológica.

El segundo aspecto, mucho más importante, es el avance que supone este estudio en el campo de la reflexión académica sobre las relaciones entre el cine y la literatura (o viceversa) en nuestro país. Hasta ahora tenemos ensayos muy variados (los de Ayala y Pere Gimferrer siguen siendo muy legibles) e investigaciones que se han basado principalmente en la teoría y el análisis comparativo de los lenguajes (Carmen Peña Ardid, Jorge Urrutia) y de las adaptaciones (Norberto Mínguez, Sánchez Noriega), o en trabajos sectoriales de diverso alcance, como sobre los mitos (Luis Miguel Fernández), el teatro (Virginia Guarinos, Ríos Carratalá), los escritores del 98 (Rafael Utrera) o las adaptaciones del cine español (Gómez Mesa, Moncho Aguirre); a éstos se podrían añadir monografías y estudios diversos. De todas las perspectivas, creo que el análisis de las adaptaciones de textos literarios al cine sigue siendo una de las más fecundas, tanto para la siempre reformulable teoría del guión como para esa área de estudio en expansión que es la literatura comparada o para la profundización en la teoría del relato. El propio Pérez Bowie ha recopilado y puesto al día un estado de la cuestión en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (Salamanca, Plaza, 2003) con una decena de aportaciones de especialistas.

Pero ahora da un paso más al indagar en el contexto sociocultural y político y en la recepción de las películas basadas en textos literarios; es decir, deja al margen los análisis textuales para preguntarse qué textos se eligen y por qué, qué se hace con ellos, qué comprensión hay de las películas y cómo son recibidas; todo ello referido al cine español y en el preciso marco espaciotemporal de la década de los cuarenta. Como no podía ser de otro modo en una investigación de cierta envergadura, al final, ese camino lleva a resultados que exceden el planteamiento original y aportan conclusiones mucho más universales, como puede ser una comprensión "ideológica" del cine de la época o del estamento de la crítica cinematográfica de revistas. No en vano, lejos de una perspectiva sectorial, con un 45 % de títulos las adaptaciones bien pueden ser representativas del conjunto del cine español del momento.

En un capítulo introductorio se explican con meridiana claridad los presupuestos teóricos, obje-

tivos y metodología, lo que agradece el lector, lo mismo que la exposición ordenada y los párrafos sumariales y conclusivos que hay a lo largo de todo el libro. Tras él se hace un buen compendio de las "bases ideológicas del cine franquista", tarea para la que el autor, además de tener en cuenta otros estudios, echa mano de las revistas especializadas de la época en cuanto portavoces de las familias franquistas y creadoras de grupos de opinión decisivos a la hora de potenciar determinado tipo de películas o de "dirigir" la recepción de los estrenos. Ese anclaje en textos de la época, presente a lo largo de todo el trabajo, constituye un aliciente importante para el lector, al menos en cuanto que ayuda a situarse en el marco ideológico cultural de los cuarenta y en cuanto que es una prueba de la honradez intelectual del autor, que soslaya en todo momento la tentación habitual de anteponer sus prejuicios a los datos analizados.

El tercer capítulo se ocupa de los tipos de textos literarios que adapta el cine. Queda puesta de relieve la visión idealizada de la Historia del pasado imperial y la dependencia de textos ultraconservadores en lo social y en lo político y/o apoloéticos del catolicismo ortodoxo, sobre todo de escritores del XIX, por supuesto, destinados a la legitimación del régimen. En obras de Pedro Antonio de Alarcón o de Palacio Valdés se busca la exaltación del sentido cristiano de la vida y la resistencia frente al liberalismo democrático. Sólo una porción de las adaptaciones —que el autor estima en un 20 %— corresponde a textos marcadamente o beligerantemente ideológicos, situándose la mayoría, por tanto, en ese conservadurismo propio de lo "apolítico" que siempre fue una de las señas de identidad de los fascismos. Se hacen lecturas sesgadas (Benavente) y apropiaciones descaradas (Machado) de los autores contemporáneos, algunos de los cuales (Fernández Flórez) renuncian a su vanguardismo para alinearse con el régimen. El autor pone muchos ejemplos, aunque uno no esté de acuerdo en considerar *Raza* como una adaptación, dado que no hubo un texto autónomo previo y publicado en que se basara el guión.

A continuación se pasa revista a la valoración de las adaptaciones en esa época, con una gama muy variada de posturas, desde quienes defienden la necesidad de llevar al cine a los clásicos (el *Quijote* de Rafael Gil está en el centro de este debate) a quienes abogan por un cine con guiones originales

para superar el acartonamiento. ... Aunque cambien el lenguaje empleado y algunos argumentos no cabe duda de que, con matices, se siguen dando hoy esas mismas posturas. En el quinto capítulo se profundiza en la recepción que tiene este cine de origen literario y para ello el autor recopila las críticas que tuvieron las películas y sintetiza los criterios empleados. Ahí vemos la amalgama ideológica que dio soporte al franquismo y hasta la arbitrariedad de criterios como el de la "españolidad" de las películas que, sin embargo, rechaza por chabacano el cine más popular de la República (sainetes y zarzuelas). En cuanto al lenguaje cinematográfico, los críticos mantienen la opinión que valora el cine clásico («que no se note la técnica», es decir, la transparencia del relato) por encima de cualquier pretensión de estilo o de expresividad formal. En este punto destaca la siempre disonante opinión de Juan Francisco Lasa y la revista barcelonesa *Cinema*, poco dados al panegírico del poder o al apoyo de un cine de escasa ambición estética.

Como el autor es consciente de que no hay nada más elocuente y persuasivo, además de ilustrativo de las tesis mantenidas, que los análisis concretos, el último capítulo previo a las conclusiones estudia las adaptaciones de *El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943), *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947) y *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) como representantes, respectivamente, del cine nacionalcatólico, de la defensa de un Estado fuerte y jerárquico, y de la reivindicación de valores raciales. Estas son probablemente las páginas más agradecidas del libro, tanto por lo oportuna de la elección como por la documentación que maneja y los matices que se consiguen en el análisis. Las conclusiones son coherentes con otros estudios y hay que subrayar en ellas el hecho de que el cine franquista tiene un fuerte control de la censura, pero no es beligerante en lo ideológico; como otros totalitarismos, el régimen franquista confía en la despolitización de las masas, para lo cual le resulta más funcional un cine de entretenimiento, meramente escapista. En ellas se indica que el cine adaptado busca textos literarios de prestigio, tiene continuaciones en textos similares a los exitosos y no resultan determinantes sus alineamientos ideológicos, aunque siempre defienden valores burgueses y conservadores.

J. L. SÁNCHEZ NORIEGA

## EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1974-1983)

*Cuadernos de la Academia* nº 13 / 14

Madrid

Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas / Asociación Española de Historiadores del Cine, 2004  
688 páginas

18 euros



En los últimos años —y a caballo de las sucesivas efemérides— estamos asistiendo a un inesperado combate para revisar el sentido político de la transición democrática española. Publicaciones de politólogos como Vicenç Navarro (*Bienestar insuficiente, democracia incompleta: sobre lo que no se habla en nuestro país*, Anagrama, 2002) o estudios culturales como el de Teresa M. Vilarós (*El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, 1998) van más allá de los debates historiográficos académicos para proponer lecturas *a contrapelo* de lo que se percibe como una narración hegemónica de acusado carácter teleológico, contada de manera épica y marcada por un pacto de olvido que excusó la necesidad de la verdad y la justicia. Esta reinterpretación crítica —minoritaria pero en absoluto marginal— trata de enraizar en la transición los déficits democráticos o ciertas patologías psicosociales de la España actual.

El éxito comercial de escritores conservadores como Pío Moa o César Vidal en sus revisiones de la Guerra Civil —que se contraponen al de múltiples publicaciones que documentan la represión franquista— no deja de ser un síntoma de que lo que hay en juego es algo más que un debate académico o un filón comercial efímero: se trata de redefinir desde postulados éticos el sentido de la memoria colectiva e identidad democrática para toda una nueva generación madurada después de la transición. En estos conflictos de sentido dirimidos en la esfera pública el cine es uno de los escenarios de batalla más visibles (me remito a la reciente oleada de documentales o a *affaires* como el de *La pelota vasca*) y los estudios cinematográficos españoles no pueden sino sumarse —con múltiples matices— a este renovado interés por dotar de sentido a la transición.

De manera casi simultánea en 2004 se publicaron dos libros sobre el tema: *El cine español durante la transición (1974-1983)* y *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1983-1982)*, de Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio (Barcelona, Paidós; reseñado en este número). El libro que nos ocupa recoge las voluminosas actas del IX Congreso de la AECH celebrado en Valencia a finales de 2001; congreso cuya influencia probablemente esté en la génesis de la obra de Hernández Ruiz y Pérez Rubio. Algo más de la mitad del libro que comentamos se dedica a la transición democrática en cuanto sección monográfica del congreso original (19 ponencias) y el resto se corresponde con una sección miscelánea ordenada con un cierto criterio cronológico (16 ponencias y comunicaciones), flanqueadas ambas por la intervención inaugural de José Luis Borau y la correspondiente *laudatio* de clausura escrita por Román Gubern.

Una obra de este tipo —actas publicadas— está sometida a un condicionante inevitable: la variedad temática y metodológica de las sucesivas aportaciones deviene en un mosaico heterogéneo y plural pero escasamente coherente. Quizás por este motivo Julio Pérez Perucha reconoce honradamente en el prólogo que «como siempre suele ocurrir en este tipo de Asambleas científicas, los resultados no alcanzaron la dimensión de las expectativas originales» (p.12). Por otra parte, la publicación de Actas —como en los ocho congresos previos de la AEHC— ofrece un revelador indicador de la evolución y las tendencias de la historiografía y estudios

cinematográficos españoles (incluyendo las aportaciones de investigadores de universidades de otros países); estudios que para algunos se encuentran ya en su tercera generación. En las páginas de esta misma revista podemos encontrar evaluaciones sobre el estado de la cuestión casi coetáneas al origen del libro reseñado (véase el artículo de José Luis Castro de Paz en el n.º 16 o la amable polémica “intergeneracional” entre Ángel Quitana y Joan M. Minguet en el n.º 12) cuya lectura previa ayudaría al lector a orientarse en esta obra colectiva.

Las 19 ponencias dedicadas al cine español durante la transición se ordenan por bloques temáticos. Así la conferencia inaugural de Borau es seguida por el documentado testimonio del también director Luciano Berriatúa y sus problemas con la censura. Le siguen algunas ponencias dedicadas a valoraciones generales del cine durante el periodo y estudios locales o de área (Canarias, coproducciones mexicanas, Vizcaya). La parte central la ocupan una serie de aportaciones centradas en análisis de la representación (la madre, la mujer, la homosexualidad), algunas de ellas bajo la rúbrica *Haciendo estudios culturales* del colectivo “Ciento volando”. El penúltimo bloque temático se interesa por la recepción del cine español en algunas revistas de la época (*Cuadernos para el Diálogo*, *Contracampo*). Finaliza la sección monográfica con ponencias dedicadas a estudios sobre películas concretas (*Contestatarios-Poemágenes 1*, *Canciones para después de una Guerra*, *Pascual Duarte*, *Arrebato* y *Dolores*). Es precisamente este último bloque temático donde se manifiesta de manera más nítida la coexistencia de enfoques analíticos muy diferentes en nuestros estudios cinematográficos: desde la investigación rigurosa de los materiales históricos hasta los análisis textuales tendentes a una cierta *deriva interpretativa*.

Sería injusto destacar alguna aportación frente al resto en un libro tan plural y heterogéneo ya que cada una de las ponencias es deudora de pretensiones y ambiciones muy diferentes, tanto más cuanto la gran mayoría (incluyendo la interesantísima sección miscelánea) son trabajos bien escritos y documentados; afortunadamente son pocas las aportaciones que padecen los muy académicos males de la jerga y el exceso innecesario de notas a pie de página. El lector las valorará sin duda según su afinidad con los temas o enfoques de investigación.

No obstante llama la atención —por inusual— que un bloque de ponencias se identifique explícitamente y de manera colectiva con la corriente de los *estudios culturales*. Probablemente de manera involuntaria el capítulo de Meritxell Esquirol y Josep Lluís Fecé (“Haciendo estudios culturales: una aproximación a los discursos legitimadores de la transición. El caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*”) se presenta como una suerte de guía-manifiesto de esta orientación que pretende abordar el cine español de esa época —no solo el corpus de películas de calidad o “contracorrientistas”— en cuanto práctica cultural que genera representaciones en la vida cotidiana “a partir de las cuales los distintos sectores sociales construyen sus identidades” (p. 170).

Es precisamente esta idea la que nos permitiría rastrear en el cine español durante la transición democrática ciertas tendencias que contradicen algunos de los presupuestos tanto de las narraciones legitimadoras de la transición como las de sus nuevos revisionistas. Por ejemplo, la existencia de un cierto número de películas —tanto en el cine de género como en propuestas más arriesgadas— que cuestionaban el proceso de reforma política desde su misma raíz continuista; propuestas críticas o rupturistas que la política cinematográfica socialista acabó por imposibilitar durante la década de los ochenta. Por otro lado, no está de más subrayar la constatación —frente a Vilarós y otros— de que cuando el analista desciende al nivel de las prácticas filmicas de la transición el denominado pacto de silencio o patología de amnesia colectiva —tantas veces denunciado— se ve contradicho por la existencia de un gran número de películas sobre la dictadura y sus consecuencias. Por tanto no habría que confundir la ausencia de comisiones de verdad y justicia o las amnistías y continuidad del personal político con la falta de una cierta *política de la memoria* en los productos culturales de la época.

Los estudios cinematográficos y de cultura popular pueden aportar al debate general sobre el sentido de la transición democrática un enfoque más cercano a la experiencia de la política en la vida cotidiana; una experiencia que en muchos relatos generalistas sólo aparece como el decorado de fondo de la crónica palaciega de los acontecimientos. A la luz de estas reflexiones nos parece realmente atinado el comentario de Pérez Perucha en el

prólogo de *El cine español durante la transición democrática (1974-1983)* cuando afirma que estas ponencias «se constituyen en jalones, si no suficientes si necesarios, para comprender qué está en juego historiográfico (es decir, político y cultural) durante el periodo» (p.12).

MANUEL TREZADO ROMERO

## VOCES EN LA NIEBLA EL CINE DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA (1973-1982)

Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio

Barcelona  
Paidós, 2004  
221 páginas  
12,35 euros



El interés actual por la transición democrática manifestado en los distintos ámbitos de la política y la cultura españolas se ha materializado en la aparición de productos de diversa índole que tratan, con mayor o menor rigor y acierto, aspectos relativos a aquel tiempo histórico. En concreto, dentro del ámbito de lo audiovisual se observa una cierta voluntad de acometer la recreación de aquella etapa tan singular y compleja: series televisivas como la última temporada de la exitosa *Cuéntame cómo*

pasó (Ramón Fernández/Agustín Crespi/Antonio Cano, 2001) o la fugaz *Los 80: tal como éramos* (Fernando Colomo, 2004), y largometrajes recientes como *Pasos* (Federico Luppi, 2005) o *El calentito* (Chus Gutiérrez, 2005) sitúan al espectador en esos años que constituyeron el preludio de la consolidación de la democracia en España. Asimismo, la reciente incorporación al mundo del DVD de películas realizadas durante los años setenta (títulos como *El anacoreta*, *A un Dios desconocido* o *Perros callejeros*, por ejemplo, se encuentran a la venta desde hace tan sólo unos meses en grandes superficies) puede ser considerada también, como decimos, como parte de un cierto proceso de revisión llevado a cabo desde hace unos años. Sin embargo, el escritor cinematográfico Esteve Rimbau señalaba ya en un texto publicado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en 1997 la necesidad de una mayor amplitud de miras desde las que abordar el cine realizado durante la transición (E. Rimbau, "El cine español durante la transición (1973-1978): una asignatura pendiente"). Si bien ya se habían realizado con anterioridad análisis globales y parciales sobre cuestiones relativas a la producción cinematográfica de aquella época, en ocasiones de manera eficaz (como es el caso, por ejemplo, de: J. Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, Eds. El Arquero, 1989; o J. E. Monterde, *Veinte años de cine español, 1973-1992. Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993), aún eran bastantes los elementos a discutir y revisar, tal y como demostrarían trabajos posteriores como el de Manuel Trenzado Romero en *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición* (Madrid, CIS/Siglo XXI, 1999); o, en otro sentido, *El cine español durante la transición democrática (1974-1983). IX Congreso de la AEHC* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2004), reseñado en este número.

Inmerso en dicha tendencia revisionista surge el presente volumen, que ofrece una nueva mirada sobre la producción cinematográfica realizada en España entre 1973 y 1982. La aparición de este libro en el mundo editorial constituye de por sí una buena noticia, visto el interés que parece despertar dicha época en la actualidad; pero también lo es por su intención de abrir nuevos caminos por donde puedan transitar siguientes trabajos sobre el tema.

Porque Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio parten de una propuesta teórica que consideran aún pendiente de modelar pero que, en cualquier caso, resulta bastante interesante y novedosa: durante la transición democrática, momento de intensos cambios en todos los ámbitos de la vida pública y privada, no se consigue construir nuevos modos de escritura fílmica, al contrario de lo que ocurrió durante la Rusia de la revolución o en la Italia post-bélica. Excepto algunas propuestas novedosas sintomáticas de ese período, la tónica general fue una continuación más o menos depurada de los modelos imperantes en la etapa histórica anterior: lo que resulta aún más singular si tenemos en cuenta que ésta es una de las épocas más prolíficas de la historia del cine español. No obstante, es precisamente esta paradoja la que lleva a los autores a considerar dicha etapa cinematográfica como una de las más apasionantes de la historia del cine en España pues, a pesar de la ausencia de un nuevo modelo fílmico, es imposible negar la existencia de una gran cantidad de productos interesantes, fruto de esa ampliación de *lo decible* que potenció la creatividad durante los años sucesivos a la descomposición del Régimen franquista.

Esto es puesto en evidencia a lo largo de las páginas del volumen mediante el análisis de los diferentes textos fílmicos. Los autores repasan las tendencias formales y temáticas más sobresalientes del período, tanto por su importancia cuantitativa como por su carácter insólito o particular, siempre teniendo presente la cuestión de la readaptación de los viejos formatos y la ideologización sufrida en ese proceso. Esta magna tarea, complicada no sólo por la cantidad de propuestas surgidas a lo largo de esos once años, sino también por la variedad de las mismas, es llevada a cabo con la consciencia de su dificultad: pese a la existencia de una clasificación en capítulos que consiguen imponer un orden temático a la exposición, los autores aceptan lo caótico del resultado y advierten de que dicha catalogación no debe ser tomada con demasiada rigidez por parte del lector, que debe aceptar así el reto de potenciar su capacidad reflexiva más que limitarse a obtener una visión concreta y sistemática de los contenidos expuestos. De cualquier modo, esta falta de sistematización es subsanada ya en el primer capítulo, que proporciona una visión general de la cinematografía del momento e incluye una somera pero eficaz periodización.

Una vez situado el lector en un paraje seguro y claro, se le insta a que camine hacia la complejidad de una cuestión tan espinosa como los distintos modos de representación de los diferentes discursos cinematográficos construidos durante esos años: la existencia de un cine de tipo reaccionario que emplea los recursos habituales de géneros como, por ejemplo, la *comedia sexy* para construir sus apologías contra el cambio contrasta con la disyuntiva ideológica de un cine de izquierdas que debía decidirse por el pacto o la revolución y que debe elegir entre el uso de estrategias discursivas convencionales (el caso, por ejemplo, de Eloy de la Iglesia, cuyo cine se encuentra en la línea del panfleto), o la adopción de soluciones vanguardistas de tipo radical (como Pere Portabella o Joaquín Jordá).

La presencia en la cinematografía de la época de *géneros* que propugnan el establecimiento de una relación ambigua pero ineludible con el pasado, tales como el cine de tipo histórico (con o sin guión literario) o el documental, también tienen su espacio para el análisis en este texto. La necesidad de distanciarse de los modelos propios del cine histórico franquista lleva a un replanteamiento de los marcos de representación. Junto a la utilización mayoritaria del pasado como mero contexto donde situar la acción —propugnada ésta desde las instancias oficiales—, unas escasas pero fructíferas tentativas filmicas consiguen enarbolar verdaderos análisis sobre un presente histórico que aún se resiente por el peso de un incómodo pasado marcado por la guerra civil y la dictadura. De un modo similar, el cine documental se constituye en esos momentos como la vía idónea para la interpretación de un presente convulsionado, en contraste con las trasnochadas propuestas de un NO-DO ya moribundo, si bien la efectividad real de gran parte de este cine se vería disminuida por el choque con unas instancias legislativas rígidas y conservadoras y con un público desacostumbrado a dicho lenguaje.

Si el documental alcanza durante la transición altos índices de producción, los géneros populares y, principalmente, la comedia, constituyen el mayor *corpus* cuantitativo durante los años setenta debido, en gran parte, a su capacidad de adaptación respecto a las expectativas y necesidades de un nuevo público. En términos generales, esta transformación sólo significó la adopción de una nueva apariencia que atrajera al espectador medio a las salas, más que

una reflexión sobre los cambios que el país estaba sufriendo. En cualquier caso, la reivindicación enarbolada por los autores a favor del análisis de dichos productos (entre los que se halla el *cine de destape*, por ejemplo) les permite incorporar en este tramo del volumen reflexiones derivadas de la recepción filmica y de los estudios culturales, tratando sin prejuicios y desde un prisma novedoso cuestiones que resultan igualmente reveladoras en la comprensión del período.

Y éstas lo son tanto como la distinción que en el penúltimo capítulo, dedicado al cine metafórico, se realiza entre lo que usualmente los historiadores de cine entienden por un cine articulado metonímicamente mediante un naturalismo estilizado (el caso evidente de *El espíritu de la colmena* y de los *films* de Carlos Saura) y un cine cuyo discurso es susceptible de una interpretación parabólica al considerarlo en su marco espacio-temporal (como, por ejemplo, *La muchacha de las bragas de oro* o *Cada ver es...*, entendido éste último como metáfora de una sociedad española inerte producto de una Historia presidida por la muerte).

Por último, la presencia de propuestas rupturistas anteriores (principalmente provenientes del cine de la Escuela de Barcelona) pero también la conexión con la modernidad de fuera de nuestras fronteras es evidente en obras alternativas y marginales como las de Antoni Padrós, Iván Zulueta o, en otro sentido, Pedro Almodóvar. Las primeras películas de este último son consideradas como la parte final de un proceso en el que de repente se pasó del cine comprometido al *pastiche* y el *kitsch* más irreverente pero, al mismo tiempo, suponen a su vez el comienzo de ese camino emprendido por éste y otros realizadores hacia la domesticación de su radicalidad, en tónica con unas instancias políticas y legislativas que promovieron una cierta moderación desde 1982.

Este amplio análisis es concluido con un acercamiento conciso y concreto a *El pico*, largometraje producido en 1982 por Eloy de la Iglesia, considerado por los autores como el film que mejor ejemplifica la situación socio-política de España tras esos años de profundos cambios y enorme complejidad: la descomposición del concepto franquista de "familia", el desencanto sentido por una juventud sin intereses sociales o políticos y el conflicto vasco son los problemas a los que tendrá que enfrentarse una nueva sociedad que poco tiene que ver ya con la de

los años setenta. Si bien la lectura realizada sobre el *film* constituye un valioso ejercicio interpretativo, se echan en falta unas últimas líneas a modo de recapitulación en torno a la incógnita inicial enarbolada en las primeras páginas del libro, sobre todo por la cantidad de información y de propuestas a la reflexión que todas ellas contienen. Ello significaría un ensayo de sistematización de los diversos modos de respuesta posibles que se descubren a lo largo del libro sobre la cuestión de la diversificación de la producción cinematográfica de la transición, que impide hablar de un nuevo y consolidado modo de escritura cinematográfica. Pese a ello, el volumen resulta verdaderamente revelador sobre lo que los autores consideran «uno de los periodos más apasionantes, variados en discursos y ricos en propuestas filmicas del cine español» (p. 213). Lo que resulta más que evidente tras la lectura de este texto y que se convierte al menos en prueba del objetivo cumplido en este tipo de trabajos.

LAURA GÓMEZ VAQUERO

## THE CINEMA OF SPAIN AND PORTUGAL

Alberto Mira (ed.)

London

Wallflower, 2005.

268 páginas

16,99 libras esterlinas.



La colección/serie en la que el libro se integra *24 frames series* es clara en sus objetivos: a través de la selección de veinticuatro películas, intentar dibujar un cuadro de lo que artística, industrial y tecnológicamente es la historia y el desarrollo de una cinematografía geográficamente limitada; al menos, esto es literalmente lo que se declara en la cubierta. Partiendo de esta premisa, desde mi punto de vista, es un obstáculo inicial unificar las cinematografías de Portugal y España, pero entiendo que esto, más que un criterio objetivo y argumentado, es un juicio apriorístico y posiblemente cuestionable. Bien mirado, si en esta colección se juntan en un mismo volumen Inglaterra e Irlanda, Japón y Corea, se unifican los Países Bajos y se dedica un sólo volumen a toda Latinoamérica, retomar el concepto de Ibérico, por otro lado, de nuevo tan de moda, no resulta una agrupación editorial y cinematográfica excesivamente polémica.

Ahora bien, lo que sí merece cierta reflexión crítica es el modo en que el volumen editado por Alberto Mira aborda esa “conjunción ibérica”. De las veinticuatro películas seleccionadas sólo cuatro son portuguesas; aunque, en realidad, serían seis ya que de João Cesar Monteiro se selecciona una trilogía, pero también es verdad que de Santiago Segura se seleccionan los dos primeros “Torrentes”. Así que, para ser numéricamente exactos, de veintisiete, seis son portuguesas, con lo que la ratio no sale mucho más equilibrada. Ya avanza Mira en su introducción lo que sería la explicación lógica: el reducido tamaño de la industria cinematográfica lusa y la escasa proyección de esa producción en las pantallas comerciales de Portugal. Hasta aquí la explicación es estadísticamente válida, sobre todo si, como también se explica en la introducción la selección, se ha puesto el énfasis en la evolución y la variedad más que únicamente en la calidad o la innovación estética de los filmes. Si tenemos en cuenta esta afirmación como principio argumentativo de la selección, sí creo que hay una contradicción de base en la selección llevada a cabo en cuanto al cine luso. Se seleccionan dos películas de Manoel de Oliveira, aún siendo éstas muy diferentes en planteamiento y muy distantes en fecha (*Aniki-bóbó*, 1942 y *El viaje al principio del mundo* [Viajem ao principio do mundo] 1997); línea de selección apoyada asimismo por la presencia de la *Trilogía de João de Deus* de Monteiro. Esto, en mi opinión, ahonda precisa-

mente en valorar por fundamentos de innovación estética y calidad (que son incuestionables en cuanto a las obras analizadas), pero distorsiona la idea de evolución y variedad que se pretendía dar. Se afianza, sin elemento crítico alguno, la idea de una cinematografía basada en una originalidad rayana en la resistencia, con una repercusión escasa en el país que la origina y bajo la "protección" incuestionada e incuestionable de Manoel Oliveira. La realidad del cine portugués, sobre todo a partir de 1980, merece otras lecturas (Véase, por ejemplo, el texto de João Mário Grilo, "A imagem subalterna. Considerações sobre o audiovisual português pós 25 de Abril" en *Portugal um retrato cinematográfico* [Lisboa: Número- Arte e Cultura, 2004]).

En cambio, el panorama dibujado de la cinematografía española sí es, por las lecturas que se le dedican y la selección de películas, el de una filmografía variada, diversa, compleja y, ante todo, en evolución. Al margen de la integración o equilibrio en el trato de las dos filmografías tratadas, es mérito indudable de la edición de Mira la línea coherente y uniforme dada a los tratamientos que abordan un corpus tan diferente de películas analizadas por un conjunto tan variado de autores. Son especialmente acertados los análisis que abordan las conexiones de la cinematografía española con el contexto cinematográfico internacional que le corresponde temporalmente, dejando de lado una visión limitada al contexto social, político y artístico peninsular que suele ser lo más fácil y evidente. Se agradece el dedicar páginas a cuestiones poco tratadas en la bibliografía sobre cine español como son los casos de la comedia "neo-vulgar" introducida de mano de los ya citados "Torrentes" de Santiago Segura o la revalorización del cine de horror hispano a través del análisis de *La noche de Walpurgis* (1971) de León Klimovsky. El agradecimiento viene tanto por su mera inclusión como por el hecho de que lo que sería un acercamiento a un título concreto y determinado acabe por ser un análisis de un contexto más general y complejo de un fenómeno cinematográfico que trasciende el título y el realizador escogidos. Resulta asimismo muy interesante el hecho de que no pocos autores dediquen un esfuerzo a relacionar los filmes de los que se ocupan con autores y obras que son los valedores de la cinematografía española contemporánea en el extranjero: Almodóvar y Amenábar.

De todas maneras y por encima de cualquier crítica posible, hay un interés incuestionable en este libro, su valor como panorama elaborado para un público lector no español ni portugués. Y más importante aún es que resulte una visión elaborada desde fuera de nuestro país. En este sentido, la mayoría de los autores son y/o ejercen su labor fuera de España. Aunque las inclusiones de Agustín Sánchez Vidal, Vicente Sánchez Biosca y Román Gubern en el prólogo contrastan con la ausencia de cualquier crítico, profesor o analista que ejerza actualmente su labor en Portugal. Sea como fuere, esta manera de proceder ayuda a que el resultado quede felizmente libre de cualquier sospecha de los demasiado frecuentes síntomas del "síndrome de Estocolmo" con que nos encontramos en las obras hechas desde aquí y para aquí.

BEGOÑA SOTO VÁZQUEZ

## LA PANTALLA PROFÉTICA. CUANDO LAS FICCIONES SE CONVIERTEN EN REALIDAD

Pablo Francescutti

Madrid  
Cátedra, 2004  
336 páginas  
11,50 euros



Existe una creencia bastante extendida tanto en la literatura como en la cinematografía de ciencia ficción que consiste en considerar a este género como un reflejo del presente más que como una verdadera proyección del futuro. De acuerdo con este supuesto, la ciencia ficción pretendería analizar los efectos de la tecnología en la sociedad actual en lugar de tratar de aventurar imaginativamente lo que nos deparará el porvenir, algo que sólo estaría al alcance —suponiendo que confiáramos en las ciencias paranormales— de la habilidad de los realizadores y sus equipos de emitir pronósticos. Pablo Francescutti propone una sugestiva inversión de este argumento para sostener que, en no pocas ocasiones, la realidad imita al cine o, más precisamente, se inspira en las películas de ciencia ficción. Con una argumentación bastante más convincente de lo que cabría esperar, el punto de partida de su provocativo razonamiento es la sensación de *déjà vu* causada por los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. La impresión de espectáculo de dicha tragedia no pasó desapercibida por los espectadores que contemplaron estupefactos ante los televisores domésticos un escenario de destrucción asombrosamente similar al que el cine de entretenimiento les había proporcionado durante años. El autor —cuya tesis doctoral versa sobre el mismo tema— demuestra que esta percepción es menos excepcional de lo que parece y para corroborarlo se sumerge en el análisis de la influencia que la ciencia ficción cinematográfica ha ejercido en la percepción de la realidad.

Desde los años cuarenta, la política estadounidense —en connivencia con el cine y los medios de comunicación— prepararon a los civiles para afrontar los peligros potenciales del poder devastador de la energía nuclear. Mientras la televisión fue la cara amable (difundiendo, entre otros, el espíritu del “hágalo usted mismo” que animaba a las familias a construir su propio búnker en la época de Kennedy), el cine de ciencia ficción escenificaba los riesgos y proponía como medida preventiva la necesidad del rearme. Lo sorprendente es que, a menudo, aquello que estas películas proponían para resolver sus crisis ficticias repercutía en las estrategias tomadas, que variaron según los distintos gobiernos, desde argüir una inferioridad del arsenal estadounidense que a continuación se prometía subsanar (el conocido como “missile gap”), a defen-

der abiertamente la utilización del “arma definitiva” como instrumento para acabar con las guerras, tal y como se puso en práctica en Hiroshima.

En un principio el cine tomó partido por los valores imperantes ensalzando el arrojo y la destreza con la que militares, dirigentes o científicos se enfrentaban a la amenaza y salían victoriosos del incidente que, en no pocas ocasiones, había sido provocado desde sus propias filas. No obstante, a pesar de que la responsabilidad de las fuerzas armadas y del cuerpo científico se difuminaba al darles la oportunidad de enfrentarse contra los engendros nucleares que ellos mismos habían desencadenado, tal y como desarrolla el tercer capítulo, las películas que alertaban sobre la capacidad de destrucción de la energía nuclear —particularmente aquellas en las que la bomba soviética constituía una amenaza—, resultaban desestabilizadoras. Para contrarrestar este efecto, los responsables del gobierno trataron de atraer a la opinión pública y de hacerla partícipe de sus planes adoptando el lenguaje de la ciencia ficción. El apartado “La Guerra de las Galaxias de Ronald Reagan” aborda la utilización de este género en beneficio de la agenda presidencial, a tenor del ambicioso escudo antimisiles del proyecto conocido como Strategic Defense Initiative (SDI). Aunque el proyecto fue despectivamente bautizado en los medios de comunicación como “guerra de las galaxias” en alusión a la fantasiosa película de George Lucas (*Star Wars*, 1977), esta referencia fue aprovechada por el Presidente en un sentido positivo. Al emplear en un discurso la célebre frase de “La fuerza está con nosotros”, el otrora actor apelaba a la dimensión mítica de la película con la que, además de justificar la desatada carrera armamentística, se distanciaba ideológicamente de unos oponentes totalitarios y avalaba el triunfo del Bien sobre el Mal.

El predominio de imágenes catastróficas propició, sin embargo, el paulatino cansancio de una audiencia desensibilizada por la insistencia con la que aparecía el mensaje de aniquilación del planeta, de la que la sátira *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1963) es su más insigne ejemplo. Paralelamente, la ciencia ficción fue volviéndose más crítica con aquellos sectores de la sociedad a los que tradicionalmente había protegido. Al fin y al cabo, pese a su

ideología patriótica, estas películas forzaban al espectador a enfrentarse a la angustiada perspectiva de un futuro posnuclear. La popularidad del discurso antinuclear y ecológico, con el que se atormentaría a la opinión pública a través de sombrías profecías de un planeta degradado, se vio fortalecida por el clima de desconfianza que previamente había sembrado la ciencia ficción al sugerir que el gobierno prefería mantener al margen a los ciudadanos de ciertos asuntos. Así, el personaje del reportero avisado que en los largometrajes de principios de los sesenta intenta acabar con la opacidad informativa, cobró vida en calidad de intermediario entre el público y las autoridades, trasladando al mundo real la actitud suspicaz que le había caracterizado en la ficción y ampliando su papel ya que, además de dar cobertura a la protesta, la promovería.

La ciencia ficción cinematográfica, sugiere Francescutti al término de su exposición, funciona en la construcción del futuro según el siguiente esquema: si el futuro imaginado se considera plausible, tendrá consecuencias reales; de manera que, si la audiencia cree en la posibilidad que le ofrecen las películas de una invasión marciana, el fenómeno del avistamiento de *ovnis* será una realidad. El último capítulo, "La construcción mediática del futuro", culmina poniendo de relieve la pervivencia de este procedimiento en nuestros días. A juicio del autor, la divulgación interesada de las inexistentes armas de destrucción masiva iraquíes por el gobierno estadounidense y secundada por medios de comunicación afines, no fue otra cosa que una nueva entrega de la estrategia del "missile gap". Las alegaciones de indefensión nacional, unidas a la demonización árabe (que por la forzada conexión de Saddam Hussein con Osama Bin Laden recuerdan en cierta manera a las llamadas de alerta de los años cincuenta sobre el peligro amarillo), resultaron imprescindibles en términos narrativos para justificar la invasión.

Aunque quizá se eche en falta un análisis más pormenorizado de las películas concretas de ciencia ficción a las que se refiere, *La pantalla profética* estudia de forma amena y solvente la interrelación de los largometrajes con el contexto histórico y cultural en el que se inscriben, y cómo de este complejo cruce de caminos resulta la construcción de la realidad. De ahí que, a pesar de su carácter 'profético', el volumen no sólo interese a los especialistas

de la ciencia ficción sino también esencialmente a historiadores del cine, por su peculiar enfoque del complejo vínculo que une la ficción con la realidad.

LIDIA MERÁS

## DOCUMENTAL Y VANGUARDIA

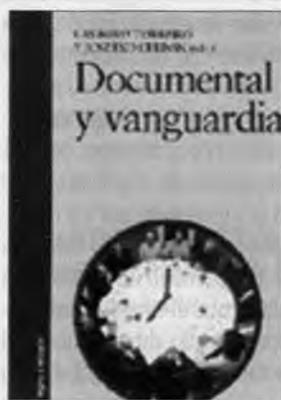
Casimiro Torreiro y Jostexo Cerdán (eds.)

Madrid

Cátedra, 2005

394 páginas

16 euros



El interés por el documental y la sugerente variedad de nuevas formas que adopta configura una de las líneas más relevantes tanto de la práctica cinematográfica reciente como de la última investigación académica española. Desde hace unos años, las cuestiones relativas a la no-ficción y sus hibridaciones han despertado el interés en nuestro país mediante jornadas, encuentros, seminarios y publicaciones en revistas especializadas o libros. Así lo evidencia la celebración de congresos como, por ejemplo, el último organizado por la Asociación Española de Historiadores del Cine, bajo la rúbrica de *Documental, carcoma de la ficción* (Granada, febrero de 2004), o el ciclo "Fronteras del documental", promovido por el Festival de Las Palmas de 2004, cuya cosecha teórica fue el cartográfico *Desvíos de lo real*, de Antonio Weinrichter.

En esta efervescencia fronteriza nace *Documental y vanguardia*. El volumen coordinado por Torreiro y Cerdán es el fruto bibliográfico

del congreso organizado por el Festival de Málaga en 2004, con el título "Vanguardia y nuevos lenguajes del documental". En aquel encuentro, varios académicos aportaron sus investigaciones, desde ángulos complementarios, sobre aspectos relacionados con estos dos términos cuya conjunción siempre ha resultado conflictiva y que incluso a primera vista pueden parecer contrarios.

El libro está dividido en dos partes. En la primera, de corte más teórico, se recogen artículos que descubren las diversas relaciones que han trenzado vanguardia y documental. Así, Margarita Ledo inaugura la reflexión especulativa remontándose a los orígenes del cine y a sus primeras teorías, poniéndolas en diálogo con las principales vanguardias procedentes de otras disciplinas artísticas. Antonio Weinrichter sugiere que los caminos del documental y de la experimentación han vuelto a cruzarse «plenamente cuando el cine de materiales reales ha redescubierto el principio de montaje» (p. 43). Partiendo de esa premisa, Weinrichter perfila un recorrido por los mecanismos de apropiación y remontaje en el cine de no-ficción, un metraje de archivo que se recontextualiza para engendrar nuevos sentidos. En el tercer capítulo, Marta Selva presta especial atención a las rupturas de los discursos de representación de lo real que se han producido desde una perspectiva feminista, con un énfasis especial en la figura de Chantal Ackerman.

De la visión feminista se pasa a la mirada falsa, en un abrupto salto propiciado por el carácter colectivo de *Documental y Vanguardia*. El fecundo fenómeno del falso documental tiene cumplida contribución en la pluma de Sánchez-Navarro, quien combina el acercamiento teórico con un repaso a los hitos más relevantes de esta práctica paradójicamente ficcional. Aunque existen leves repeticiones de vetas ya tratadas por Weinrichter (cuando se refiere a la compilación), el capítulo de Sánchez-Navarro esboza una atractiva panorámica por los modos que tiene el "mofumental" —ingeniosa traducción de *mock-documentary*— de «construir un código de lo verosímil» (p. 90). En el inevitable zigzag estructural del libro, Josep M. Català clausura la sección teórica con un sugerente texto que arranca del documental para desentrañar los itinerarios que le han llevado a cruzarse con la vanguardia y desembocar en el denominado

film-ensayo. Esta modalidad ensayística resuelve las limitaciones tanto del documental como de la vanguardia, puesto que por un lado dialoga con la realidad y, por otro, supera el formalismo vanguardista al integrar la mirada del espectador en una forma que le necesita para completarse. De este modo, el film-ensayo se convierte en «una reflexión mediante las imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión» (p. 133).

La segunda parte de *Documental y vanguardia* —"Historia(s)/Recorridos"— se articula según un criterio más histórico que teórico. Por esta razón, las aportaciones de María Luisa Ortega y Efrén Cuevas habrían encontrado un mejor cobijo en la primera parte del libro, dado su calado especulativo. Ortega centra su artículo "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" en analizar cómo el empleo de nuevas estrategias y recursos audiovisuales ha ido redefiniendo la práctica documental y su afán por conocer y actuar sobre la realidad social. Acudiendo a ejemplos históricos para afianzar su apuesta teórica, Ortega repasa la "domesticación" de la fragmentación, la nueva temporalidad narrativa (episódica y fracturada) surgida del cine directo y el *vérité*, el empleo de actores y guión en la reconstrucción documental o el nuevo impulso de la subjetividad en la no-ficción contemporánea. Por otra parte, Cuevas arranca precisamente de ese empuje de la subjetividad documental para establecer un «diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica», como titula su capítulo. Ese diálogo parte de un acercamiento teórico al concepto de autobiografía para, después, trazar un viaje por los territorios del retrato autobiográfico y el diario filmico, con una especial atención a la influyente obra de Jonas Mekas.

El resto de contribuciones que recoge la segunda parte de *Documental y vanguardia* sí se adaptan con mayor ortodoxia al encabezado histórico que las aglutina. Manuel Palacio dibuja un paisaje histórico sobre la utilización e influencia del vídeo en el ámbito documental, mientras que tres autores giran su mirada hacia las últimas propuestas de territorios como China, Latinoamérica y España. En primer lugar, Alberto Elena destaca el atractivo de diversos documentales que, desde

principios de los noventa, plantean una nueva mirada ética, estética y política que desafía las rígidas estructuras de la República Popular China. A continuación, Jorge Ruffinelli brinda un extenso y exhaustivo recorrido—quizá demasiado largo, pues descompensa al resto de artículos— por el documental político de América Latina, con sus intentos por afrontar el pasado y la memoria tras la redemocratización o el activismo colectivo del denominado “cine piquetero”. A modo de epílogo, Josetxo Cerdán completa el acercamiento histórico centrándose en el marco filmico más próximo al lector: la no-ficción española. Cerdán hilvana un interesante repaso por las recientes propuestas relacionadas con los aspectos abordados a lo largo del libro: desde *Gaudí* (Manel Huerga, 1987), el primer falso documental realizado en España, hasta el juego metafílmico y performativo que Iván Duque mantiene con el director de *Arrebato* en *Ivan Z* (I. Duque, 2004), pasando por las obras de Patino, Guerín o Jordà, entre otros.

Un epílogo necesario que vuelve a recordar al lector la apasionante madeja en la que se han convertido los discursos de la no-ficción. Un bosque espeso donde *Documental y vanguardia* aspira a convertirse en una suerte de brújula capaz de orientar al espectador.

ALBERTO N. GARCÍA MARTÍNEZ

## YASUJIRO OZU. ELOGIO DEL SILENCIO

Antonio Santos

Madrid

Cátedra, 2005

Madrid

12,50 euros



Ha pasado algo más de una década desde que Antonio Santos publicara una monografía sobre el cineasta japonés Kenji Mizoguchi, dentro del mismo apartado de monografías sobre cineastas que ahora ve la edición de su estudio sobre el otro gran “clásico” nipón: Yasujiro Ozu. Texto solitario en el desierto de la literatura en español dedicada al cine japonés, aquel primer libro se armaba de un conocimiento exhaustivo de la bibliografía existente en otros idiomas sobre el director de *Vida de Obaru* (*Saikaku ichidai onna*, 1952) y de una indudable perspicacia crítica. Su esfuerzo se veía lastrado únicamente por la imposibilidad de incluir la totalidad de títulos supervivientes (33 de un total de 82 realizados) en la nómina de películas estudiadas.

Los textos dedicados a Mizoguchi han sido siempre llamativamente escasos también en inglés o francés, y en su mayor parte adolecen de una aproximación parcial, intuitiva o tímida, rara vez sistemática, a su objeto. La fragmentación que afecta a un corpus filmográfico diezmando, pero también las oscilaciones de enfoque y estilo que evidencian sus restos, han frustrado la tendencia a buscar un *sistema* común, estilístico y temático, que confirmara la imagen coherente de un “autor” más o menos ideal. Ante semejante dificultad, el libro de Santos

no llegaba a ser una "teoría" sobre Mizoguchi, pero sí dejaba vislumbrar, con encomiable voluntad de síntesis, los hilos, nudos y también los vacíos de una densa trama que había de incluir la dimensión filmica (una voluntad de estilo en busca de un tema), la tensión cultural (el pulso entre "japonesidad" y modernidad), el devenir histórico (tan conculso como el experimentado por Japón entre 1920 y 1960: años que atestiguan el florecimiento de dos "edades de oro" del cine japonés), y un problema historiográfico (el "descubrimiento" del cine de ese país por los cinéfilos, críticos e historiadores occidentales, y su transformación en espacio utópico sobre el que revelar una cinematografía nacional capaz de sistematizar en el interior de su propio clasicismo diversas prácticas filmicas alternativas al dominante clasicismo hollywoodiense).

Curiosamente, con Ozu los riesgos son mayores: su filmografía, desmenuzada en este segundo libro sin dejar atrás ninguno de los títulos supervivientes (37 de 54 datos), conforma como pocas un corpus susceptible de ser estudiado como "sistema estilístico". Por esa misma razón, la obra de Ozu ha sido profusamente escrutada, debatida, convertida en cosas muy diversas aunque afines entre sí: en paradigma de un cierto cine (el cine japonés o incluso el oriental), o bien en ejemplo supremo de un presunto modernismo inconsciente basado en las mismas cualidades arcaizantes que lo caracterizan como tradicionalista; o en modelo y predecesor de un cine "contemplativo", o en zona límite de la narratividad —aquí paradójicamente basada en los géneros populares del periodo clásico del cinematógrafo.

El volumen de Santos, de hecho, parece una reacción —silenciosa, no polémica— a la apropiación de la figura de Ozu por los teóricos modernistas, estructuralistas y "culturalistas"; por así decirlo, a las diversas escuelas de la *opacidad*, que hallan en sus filmes un estilo inclinado poderosamente a la abstracción en virtud de su propia transparencia. De hecho, el autor da cuenta sucintamente, pero no revisa, de los horizontes teóricos sobre los que emergió la figura de un cineasta "canónico" cuyo prestigio actual en nada se asemeja al que gozara entre el público al que originalmente iban destinadas estas películas. Por así decir, Santos se sitúa implícitamente en la posición ideal de un espectador *connoisseur* cuya competencia lectora se nutre

de un amplio bagaje de conocimientos bien asimilados y luego depurados de las coyunturales necesidades críticas, teóricas o pragmáticas que, sin embargo —y esto no se puede obviar—, han situado a Ozu en el olimpo de los 'autores'. Hace uso de los hallazgos formales de Noël Burch en *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, un tratado aún imprescindible, a pesar de sus excesos o tal vez precisamente por ellos. Líquida, por ejemplo, la pertinencia teórica de un concepto tan arriesgado como el que formula Burch cuando habla de un 'Modo de Representación Japonés', presunta imagen invertida del 'Modo de Representación Institucional' dominante e internacionalizado a partir de su gestación y difusión por el cine de Hollywood desde los años 10, y para ello se basa en la singular diferencia que separa el cine de Ozu del resto del cine japonés de su tiempo. Recicla también la capacidad sumarial de los análisis de David Bordwell en *Ozu and the Poetics of Cinema* sin tomar en cuenta la tesis de fondo que sostiene ese libro: la existencia de un modo narrativo estrictamente "paramétrico", esto es, basado en la modulación de constantes formales más que en la habitual gradación de intensidades dramáticas, indicadores psicológicos o conexiones causales que constituyen los hábitos de la narratividad. Santos opta igualmente por transformar en herramienta descriptiva los réditos producidos por otros textos de profundo —y polémico— calado teórico: el *Transcendental Style* de Paul Schrader, o por las digresiones en torno a Ozu y la aparición de *imágenes-tiempo*, que Deleuze incluyera en sus estudios sobre cine —mientras que, por cierto, el importante texto firmado por Youssef Ishaghpour, *Formes de l'Impermanence*, aunque citado en la bibliografía final, queda silenciado. El autor desarrolla progresivamente, con pulso de narrador, una síntesis que incluye la información biográfica, el lugar donde el 'autor' se hace reconocible (la imprescindible taxonomía de estilemas), y un riesgo cierto en la exégesis de cada película.

En efecto, los estudios pormenorizados de cada film proporcionan un ejercicio de filología del audiovisual atento a los deslizamientos, a la repetición de motivos y sus diferencias; perspicaz en el engarce entre el todo y sus partes; acaso demasiado pendiente de obtener correspondencias nítidas entre significantes y significados, entre el juego de

la forma y la literalidad de una idea. De acuerdo a esa práctica de larga tradición en la crítica de cine que el propio Bordwell ha denominado en alguna ocasión como "interpretación orgánica del texto fílmico", cada elemento de estilo —aun el más anómalo— se considera integrado en una economía del significado. El célebre plano del jarrón en *Banshun* (*Primavera tardía*, 1949) por ejemplo, sería entonces un tropo metafórico que —dicho de forma muy sintética— alude a la melancolía de la situación y del significado global del film. Sin descartar en absoluto la pertinencia de este comentario, resta decir cómo esa imagen altera de forma inusual un determinado horizonte de expectativas —las del relato clásico, en el sentido más flexible del término— y condensa un factor diferencial, un gesto que afecta no sólo al texto, sino al orden textual en el que éste se inscribe. Dicho de otro modo: el plano del jarrón en *Banshun* no es sólo un momento relevante en la articulación del film, sino un interrogante sobre los límites del cinematógrafo. De ahí que, en lo que respecta al cine de Ozu, los mejores frutos obtenidos por críticos, teóricos e historiadores procedan de su inserción en una historia de los estilos educada en los desafíos del modernismo.

La habilidad analítica, en suma, no desemboca en una teoría global igualmente arrojada. Esta paradoja reside en lo que podría llamarse, citando a George Steiner, "cortesía" hacia el 'autor'. En efecto, el impulso común que diferencia al 'autor' surge de un territorio en última instancia incognoscible, misterioso (la personalidad creativa del autor, artesano sublimado por su propia eficacia y por su rigor), y a la vez de la eclosión de una herencia (señales de una *kunstwollen* o 'voluntad de estilo' japonesa, de una tensión histórica entre la admiración hacia Hollywood y una cosmovisión tradicional adherida a la plástica del detalle y del vacío). El 'autor', una vez más, como singularidad que cristaliza las tensiones de su cultura y su tiempo en una forma única. Se diría en suma que Santos deshecha considerar el cine de Ozu como problema teórico, y opta por regresar a una lectura que introduce aspectos históricos al tiempo que es en sí misma a-histórica: en la medida en que evita cualquier ejercicio interpretativo que no fuera hipotéticamente posible, aunque improbable, para un espectador contemporáneo.

La consideración "orgánica" de la obra, la renuncia a reconocer la historicidad de la actividad del espectador o, al menos, la del propio analista, y el énfasis en la singularidad del cineasta, definen el sesgo humanista que domina este estudio. Queda para otra ocasión explicar por qué la obra de Ozu es material tan altamente excitable para narratólogos, semiólogos, japonólogos y teóricos de pelaje diverso, así como las raíces de su sistemática y sintomática vindicación por parte de un buen número de cineastas modernistas —desde Kiju Yoshida, Wim Wenders, Jim Jarmusch o Víctor Erice, a Hou Hsiao-hsien, Abbas Kiarostami o Jia Zhangke. Antonio Santos subraya que el cine realizado por quien fuera considerado como "el más japonés de los cineastas japoneses", en realidad no se parecía en nada al que practicaban los demás. Naturalmente, una afirmación tan tajante sólo puede ser válida en función de la escala con la que se mida lo que merece ser considerado semejanza. Pero en cualquier caso, la geometría contemplativa del cine de Ozu se ha instalado entre la crítica como un modelo general de comprensión del cine japonés, e incluso del asiático en general. (Si damos un paso más allá, se puede constatar cómo varias generaciones de cineastas orientales han acabado por integrar astutamente este discurso en sus prácticas fílmicas). Semejante circunstancia merece cuando menos una reflexión que difícilmente se puede liquidar afirmando que Ozu no ha dejado "discípulos". Especialmente, cuando su lugar en la historia del cine ha sido cuidadosamente construido.

Reconocido en su época como maestro de la dirección, Ozu fue el primer cineasta en formar parte de la Academia de Bellas Artes de su país. Pese al reconocimiento disfrutado en vida, el maestro estaba muy lejos de sospechar la fortuna crítica que su obra iba a recabar en las décadas siguientes a su fallecimiento en 1962. El futuro de esas películas nos remonta hasta hoy, se nos actualiza con cada visionado; también cuando presenciamos la ceniza de unas bengalas en un encuadre inmóvil que no cesa de durar, por ejemplo, en un film de Kitano. Si admitimos un canon de cineastas, urge reconstruir los caminos de su legitimidad, que tienen su propia historia. Así como Borges no pudo leer a Poe de la misma forma después de conocer las obras de Kafka, Deleuze necesitó la mirada

retrospectiva—desde la experiencia de la modernidad cinematográfica, con sus encuadres rarificados, sus tiempos muertos, sus debilitamientos de las conexiones causales, motoras o psicológicas— para deducir una teleología de la imagen según la cual el cine contenía desde el principio, en estado latente, la posibilidad de una imagen que ofreciera “tiempo en estado puro”. Con todo lo abusiva que pueda resultar esta mirada retrospectiva que proyecta las búsquedas del presente en la inspiración del pasado, es preciso reconocer, aunque parezca ya innecesario, que el estatuto crítico adquirido por un texto artístico resulta del rescate efectuado sobre el mismo por las expectativas de cada tiempo. Y ese rescate es siempre selectivo e intencional. Cuando el interés específico no es la reconstrucción arqueológica de un espectador teórico, entonces la

arqueología más deseable es aquella que no sólo nos devuelva el objeto original sino también el camino que ha conducido a él. El lugar de Ozu en la memoria del cine es igualmente una puesta en perspectiva que, inevitablemente, modifica la esencia de aquello que contiene. El lector no hallará preguntas de esta naturaleza, ni por tanto respuestas, en la escritura de Antonio Santos. Sí una orfebrería humilde y minuciosa, muy rica en información hasta ahora dispersa y, desde luego, eficaz como herramienta de aproximación detallada al universo del cineasta; aun cuando no explique por qué un artista humilde y conservador inspira desde hace décadas a tantos de los que buscan una forma perpetuamente renovada de pensar *radicalmente* el cine. De pensar radicalmente *en cine*.

LUIS MIRANDA