

Libros

Buñuel, Siglo XXI Isabel Santaolalla, Patricia D'Allemand, Jorge Díaz Cintas, Peter W. Evans, Consuelo Sanmateu, Alistair Whyte, Michael Witt (coords.)

Los olvidados. Una película de Luis Buñuel
Agustín Sánchez Vidal *et al.*

Spanish Popular Cinema Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (eds.)

Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras Vicente Sánchez-Biosca

Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano
Roberto Cueto, Antonio Weinrichter (eds.)

Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader
Sean Redmond (ed.)

El cine melodramático Pablo Pérez Rubio

Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España, 1910-1936).
José Antonio Pérez Bowie

BUÑUEL, SIGLO XXI

Isabel Santaolalla, Patricia D'Allemand, Jorge Díaz Cintas, Peter W. Evans, Consuelo Sanmateu, Alistair Whyte, Michael Witt (coords.)

Zaragoza

Institución Fernando el Católico/Prensas

Universitarias de Zaragoza, 2004

576 páginas

50 euros



Entre los actos organizados con motivo del centenario del nacimiento de uno de los directores mundialmente reconocidos como miembro indiscutible del selecto grupo de los grandes, se celebró en Londres el Congreso Internacional *Buñuel 2000*, desde el día 13 al 16 de Septiembre. La iniciativa partió de un grupo de profesores de la Queen Mary University of London y de la University of Surrey Roehampton con una adscripción académica variada, que incluye desde la filología hispánica hasta la francesa, pasando por los estudios vinculados al mundo cinematográfico. El objetivo del evento era reunir a un amplio grupo de especialistas en la figura del director aragonés, para que, como celebración de la efeméride, pusieran de relieve la repercusión internacional de la obra buñueliana. Los participantes, en un total de

cincuenta y ocho, vinculados en su mayoría con instituciones universitarias, provenían de nueve países diferentes, destacando con nitidez la procedencia del Reino Unido, seguida a cierta distancia de la contribución de estadounidenses, españoles y franceses, para ser muy reducida la de otros países como Grecia o México.

Las actas resultantes del encuentro científico son las que conforman este volumen denso por su contenido y variopinto por su temática. La declaración de intenciones expuesta en la contraportada de la publicación es muy ambiciosa. Se procura componer una colección única de trabajos elaborados por un grupo nutrido de especialistas reconocidos, escritos en las tres lenguas en las que se expresó Buñuel, español, francés e inglés. Con ello se quiere subrayar la definitiva repercusión de su obra en el siglo XX, en general, y en los entornos culturales francófono y anglófono, en particular. Otra de las metas perseguidas es la de evitar circunscribirse únicamente a repasar de manera ordenada sus películas, con la intención de introducirse igualmente en aspectos menos usuales de su tarea cinematográfica, cuales son las relaciones entabladas con otros cineastas, escritores y artistas coetáneos, sin olvidar cuestiones de índole puramente biográfica y aspectos relativos a su producción escrita. Todo ello sin perder de vista que se debía aludir en las contribuciones a las diferentes etapas que jalonan su trayectoria creativa, tales como la fase surrealista y su relación con personajes de la talla de García Lorca y Salvador Dalí, el periodo del exilio con el importante grupo de *películas alimenticias* y, por último, la época tardía determinada por una mayor proyección internacional.

Tan ambicioso programa se consigue llevar a término felizmente, a no ser por algunas carencias, resultado, sin duda, de lo inabarcable de tan arduo horizonte, que, al menos en principio, es susceptible de generar ciertos desequilibrios. La mayor evidencia respecto de esta cuestión se percibe rápidamente al observar la patente superioridad de trabajos escritos en lengua inglesa, que haría vencerse a la idílica balanza inicial de la convivencia igualitaria de las tres lenguas en favor de la más extendida en la actualidad, pero la menos frecuentada por el director aragonés. Ello redundará, claro está, en

una mejor difusión de los trabajos, aunque no parece que sea la realidad más fidedigna en relación con el motivo central del congreso. Con toda probabilidad, el aspecto más novedoso de las aportaciones lo supone el apartado de los contactos personales de Buñuel con directores ("Exterminating visions: the collaboration of Luis Buñuel and Gabriel Figueroa" de Ceri Higgins) y escritores del momento ("Surrealist poetry in motion: José María Hinojosa and Luis Buñuel" de Jacqueline Rattray), amén de los puntos de encuentro que se pueden identificar con otros directores ("Women as posesión? Focalizing in Hitchcock and Buñuel" de Natalia López Zamarvide) y escritores ("Octavio Paz y Luis Buñuel: realismo visionario vs. surrealismo: una recapitulación" de Javier Herrera).

Respecto de la importante faceta biográfica de Buñuel, en cualquier encuentro científico, es inevitable hacer referencia a la relación juvenil establecida con Salvador Dalí y García Lorca durante la etapa de estancia en la Residencia de Estudiantes ("What's the joke?: Buñuel, Dalí, Lorca and the title *Un chien andalou*" de Federico Bonnadío) —tema del que se ocupó hace algunos años el profesor Agustín Sánchez Vidal, uno de los especialistas ausentes en esta reunión— y la colaboración posterior con el primero de ellos ("Domains of cinematic discourse in Buñuel's and Dalí's *Un chien andalou*" de Philip Drummond). La guerra civil española y su desenlace marcó definitivamente la vida de millares de españoles, entre los que figuraba Buñuel, iniciándose a partir de entonces una etapa de exilio clave como quedará patente a lo largo de toda su obra ("Luis Buñuel: un cine del exilio redimido" de Víctor Fuentes), periodo que se iniciará con una breve estancia en Hollywood ("Un baturro en Hollywood" de Jesús García de Dueñas).

Ante la incontestable evidencia de la gran trascendencia de su obra cinematográfica, los escritos de Buñuel quedan en un segundo plano, algo que, lejos de las pretensiones iniciales del congreso, conduce a que en ninguno de los trabajos se recoja esta faceta como hilo conductor. El predominio de contribuciones sobre temas concretos presentes explícitamente en su producción cinematográfica, o relacionados con ella, ocupa la atención del grupo mayoritario de los congresistas, quienes van más allá de una película determinada, para dirigir-

se a reflexionar sobre la totalidad o una parte considerable de su producción. Como consecuencia directa de ello, la religión es uno de los temas estelares, cuyo tratamiento resulta a todas luces ineludible, ya sea de forma general ("Buñuel's heresies" de Ian Christie y "Luis Buñuel's quarrel with the Catholic Church" de María Elena de las Carreras-Kuntz) o aplicados a un film concreto ("Buñuel's miracles: the case of *Simón del desierto*" de Xon de Ros y "Buñuel, Dieu et le diable: les références à la Bible et aux textes religieux dans *La Voie Lactée*" de Marie-Claude Taranger). Otras contribuciones de gran interés versan sobre sus contactos con el marxismo ("Revolutionary Buñuel: a marxist perspectiva" de Dipak Basu), nos acercan a su visión del mundo femenino ("De la resignación a la ira: el punto de vista de las mujeres en el cine de Buñuel" de Carmen Peña Ardid y "Tormentors and tormented: Buñuel's women" de Michael Wood), intentan dilucidar cuáles son las fuentes culturales que determinan su obra ("Las fuentes culturales de Buñuel" de Román Gubern), o se enfrentan desde la óptica del psicoanálisis a un film particular ("A psychoanalytic understanding of perversions: the case of *Belle de jour*" de Andrea Sabbadini), etc.

Un repaso a las películas tratadas de forma singular en los diferentes trabajos conduce a apreciar el interés predominante por sus dos primeros filmes, *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929) y *L'âge d'or* (La edad de oro, 1930) objeto de análisis en una decena de trabajos ("Luis Buñuel: el discurso subversivo en *Un chien andalou*" de Brígida Pastor, "The de-formation of rhetoric: *L'âge d'or*" de Nicholas Stabakis, etc.), seguidos muy de cerca por *Las Hurdes/Tierra sin pan* [1932] ("*Land without a bread: a nietzschean reading*" de William Rothman). El resto de los filmes buñuelianos no son objeto de un estudio sistemático, algo que, por otra parte, no constaba entre los objetivos del congreso, pero que denota una cierta descompensación en favor de los primeros compases de su trayectoria. Aproximadamente, la mitad de sus películas no se sitúan entre los centros de interés particular de los congresistas, extrañando singularmente la ausencia de alguno de los títulos más significativos del Buñuel de la etapa más internacional, tales como *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970) y *Ese*

oscuro objeto del deseo (*Cet obscur objet de désir*, 1977). Dentro del grupo de las que sí se analizan parece existir cierta predilección por *El ángel exterminador* (1962) ("*Heimlichkeit* destroyed: Freud's the 'uncanny' and *The exterminating angel*" de Bernardo Pérez Soler), *La Voie Lactée* (La vía láctea, 1969) ("El otro lado de la metáfora en *La Via Láctea*" de Eduardo Peñuela Cañizal) y *Belle de jour* (1967) ("Surreal confessions and heretical interventions: Buñuel *Belle de jour* and (be)coming" de Kiersten Johnson).

La procedencia y características de los trabajos que componen este volumen colectivo influyen sin duda en su resultado final. Se trata de las contribuciones expuestas en un congreso científico, trasladadas posteriormente a este libro, con la disparidad de temas abordados, la brevedad de las intervenciones, la particularidad de algunos argumentos, la ausencia de mayor profundidad en los generales, etc. No obstante, los propósitos iniciales de los organizadores del evento se ven ampliamente satisfechos, porque han intentado romper con la barrera que habría supuesto ceñirse exclusivamente al repaso pormenorizado de la filmografía de Buñuel. Lejos de ello, prefirieron, entre otras cosas, dirigirse a parcelas menos conocidas de su biografía referidas a sus relaciones personales, a propuestas novedosas de interpretación de sus obras, a indagaciones en algunas de sus constantes temáticas, etc. En el *corpus* final del trabajo pesan las descompensaciones ya señaladas más arriba. De todos modos, se ha conseguido reunir a un grupo muy importante de especialistas en la figura de Luis Buñuel, cuyas aportaciones componen un rico mosaico multidisciplinar de necesaria consulta a partir de ahora para toda persona interesada en la persona y la obra de uno de los cineastas más reconocidos e influyentes de todos los tiempos.

FRANCISCO SALVADOR

LOS OLVIDADOS. UNA PELÍCULA DE LUIS BUÑUEL

Agustín Sánchez Vidal *et al.*

Madrid

Fundación Televisa/ Turner, 2004

329 páginas

48 euros



Pocos libros tan "parecidos a una película" como éste. Máxime si asume la responsabilidad añadida de incluso suplirla materialmente, pues en su edición española, la que he podido leer (y "ver"), no se acompaña del DVD con la película titular, un *bonus* que el lector "pide", sin duda, tras el magnífico aperitivo en que consiste el libro. Y no importa el haber visto antes *Los olvidados* (1950), ya que los materiales y perspectivas que se aportan en este extraordinario "álbum" producido por Turner y la Fundación Televisa invitan, y aún más, exigen una revisión inmediata, que no debiera dilatarse mucho más allá del tiempo que se tarda en cerrar sus páginas y lanzarse a buscar urgentemente una copia en vídeo o en DVD de la película de Luis Buñuel. En sus imágenes y mundo está testimoniado y legado el meollo moral y estético del siglo XX, como bien ha reconocido recientemente la UNESCO al declararla "Patrimonio de la Humanidad", y como certifican este mismo libro y la exposición itinerante *ad hoc* que el Centro Buñuel de Calanda está haciendo girar por España (con meta en París) y en la que, por ejemplo, sí se pueden ver en un monitor los

dos finales alternativos, en el que muere Pedro y en el que no. Hablando de “finales”, paradójico destino “monumental”, en fin, el de esta película nacida expósita en su día, renegada por burgueses, comunistas, mexicanos y españoles, que la odiaron, la evitaron, recelaron de ella o la prohibieron, teniendo que validar prácticamente cuerpo a cuerpo, texto a texto y verso a verso, de Octavio Paz a Jacques Prévert, etc. En este volumen, entre otras cosas, se documenta muy bien “el caso” y sus piezas claves. A las alturas del cine en que nos encontramos, *Los olvidados* es un vestigio cinematográfico alucinante y medular. No parece ni que tenga “que ver” nada con lo que seguimos llamando cine (que en tantas ocasiones su objetivo es, precisamente, “no dejar ver”). El riesgo de la empresa que fue *Los olvidados* no encuentra parangón hoy en día. Volver a verla es aterrizar en la leyenda que el ápododo arrastra en su carra por el extrarradio del México D.F.: “Me mirabas”. No digamos descubrirla, verla por primera vez, que supone cortarse el ojo con una especie de navaja veterotestamentaria del siglo pasado. Jaibo, Pedro, Meche, Marta, el ciego Carmelo, el Ojitos son figuras que hoy parecen soñadas, alumbradas por un mal sueño que, sin embargo, nos contiene *realmente*.

El libro, de un tamaño que recuerda al de la propia pantalla cinematográfica (cuadrada, e iluminada en un blanco y negro que la restauración a que ha sido sometida la película nos permitirá —espero que en breve— volver a disfrutar), que amplifica por encima de lo que haría un volumen ordinario las dimensiones de los rostros heridos, deseantes, expresivos, extraditados e históricos de los olvidados y del formidable paisaje en el que sobreviven, es una imprescindible memoria no sólo de la película, como producto, sino de su materia. *Los olvidados*-libro funciona como un gran “desplegable” que nos propone, por un lado, el aprecio táctil, muy cercano por tanto a las calidades de sus imágenes sobrecogedoras, como si fuera un catálogo fotográfico y por otro —aunque nada lejos, la verdad, casi como intertítulos entre secuencias, intertítulos ilustrados— al modo de una recapitulación ideológica y estética que contribuye de una forma muy valiosa al abarcamiento de *Los olvidados*-película.

En esta banda del libro, el completísimo artículo de Agustín Sánchez Vidal, ayudado en la investi-

gación documental por Amparo Martínez Herranz, resulta ser no un mero texto de acompañamiento —algo, no obstante, improbable tratándose de Sánchez Vidal hablando de Buñuel— sino la fundamentación de su edición, su “editorial”, digamos, y el depósito de razones, motivos y noticias que nos conducen al repaso poético de cada una de las imágenes de *Los olvidados*, película que, en sí misma, considera Sánchez Vidal como un crisol crítico de las tres facetas que pujaban en el cineasta Luis Buñuel —la surrealista, la comunista y la comercial— y, “a vista de gallina”, si se me permite la broma, como un delta de todos sus afluentes morales, estéticos e ideológicos, desde Baroja hasta Sade. De hecho, el extenso artículo de Sánchez Vidal lleva por título “El largo camino hacia *Los olvidados*” y contiene una frase hacia su desenlace discursivo que sirve al autor para introducir la percepción de la “matriz sadiana”, de los elementos freudianos y de la “carne” y la “gallina” en la película, y para advertir que no es suficiente con endosar expeditivamente las imágenes de *Los olvidados* a repertorios *bechos* (el surrealista y asimilados). Por mi parte, opino que la frase es aplicable a toda la batería de elementos que hace converger en ella, pues el método de análisis debiera ser —Sánchez Vidal, p. 75— reconstruir “la interacción y trenzado de ese itinerario subliminal, con su orquestación de motivos”. Desde luego, su artículo lo consigue y predispone a un nuevo desglose de todos los sumandos de la película.

Los artículos de Figueroa Flores, Aviña y Monsiváis son muy pertinentes codas, ubicadas en el libro tras el impresionante portafolio fotográfico al que ahora me referiré y la, podríamos decir, reproducción “facsimilar” del guión original, sellado en portada por la Cinémathèque Suisse. Las 103 páginas del guión —que permiten confirmar la previsión técnica de su realizador— aparecen llenas de notas, esquemas y enmiendas manuscritas que uno inspecciona con curiosidad y voracidad intentando ver lo que había y lo que hay. A continuación, queda justificado el tamaño y empaque de esta edición cuando se hojea/ojea esa suerte de “fotonovela” compuesta sobre ampliaciones de fotogramas de la película tiradas a partir de los negativos originales. Estoy hablando, claro, del trabajo del operador Gabriel Figueroa, muy oportunamente anotado por breves llamadas al guión. La “exposición” dete-

nida y ampliada de estos fotogramas es impresionante, de una potencia, cinetismo y violencia que por un lado conducen (y reclaman) al texto completo de la película —del que están desgajados—, pero por otro se manifiestan con una plenitud y autonomía artístico-dramáticas rotundas (y serían muchos los fotogramas que citaría en los que estalla una turbulencia onírica que aprecio por primera vez, que “veo y reveo” abriendo el libro por esa página). Se trata, sin duda, de “otra forma de ver” *Los olvidados*, una especie de función *pause* que permite comprobar el estudio de luz, texturas y miradas contenidos en cada instante. El “portafolio Figueroa”, nuclear, cuenta, además, con dos archivos fotográficos complementarios extraordinarios: el cuaderno de localizaciones “disparado” por el propio Buñuel, que da una idea de cómo el guión y los personajes surgen, emergen del terreno (es muy interesante ver cómo el rodaje escenifica y habita los espacios pre-vistos en su excursión fotográfica preliminar) y la colección de foto-fija de Luis Márquez, de excelente “fijeza”, por cierto, indicios muy fidedignos de su resultado en pantalla. Los cuadernos de Buñuel y de Márquez están insertados a lo largo del ensayo de Sánchez Vidal, lo que le permite estar siempre asistido por las imágenes en su discurso.

Para concluir diré que en este compactado y equilibrado libro, tan suculento y bien nutrido en lo literario y en lo iconográfico hecho en falta en la bibliografía —como siempre: las bibliografías— la entrada del libro de Peter William Evans *The films of Luis Buñuel. Subjectivity and Desire* (Clarendon Press, Oxford, 1995) que contiene un extraordinariamente sugerente capítulo dedicado a *Los olvidados* interpretada a través del concepto de *the uncanny*. En cuanto al compendio *Luis Buñuel. New Readings* editado por el BFI con edición a cargo del mismo Evans y de Isabel Santaolalla y que incluye el artículo de Stephen Hart “Buñuel’s Box of Subaltern Tricks: Technique in *Los olvidados*” se editó también en 2004, muy cercano en fechas, supongo.

BERNARDO SÁNCHEZ

SPANISH POPULAR CINEMA

Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (eds.)

Manchester / New York

Manchester University Press, 2004

260 páginas

32 euros



Vaya por delante mi interés personal por la colección *Inside Popular Film* de la Universidad de Manchester, puesta en marcha por Mark Jancovich y Eric Schaefer como plataforma de estudio, análisis y, por qué no, debate, de algo en principio tan sencillo como el cine popular. Con la intención de poner sobre la mesa de los estudios cinematográficos las relaciones entre el cine y otras formas de arte y consumo populares (desde los videojuegos y cómics, las revistas femeninas y concursos de belleza, a Internet y la televisión por cable), la colección analiza las relaciones de la cultura popular con la memoria, con el realismo, con la contracultura y el gusto... Pero también, y sobre todo, con las políticas culturales y la ideología que esconden unas representaciones a menudo denostadas (por una parte significativa de la crítica académica) por su supuesta banalidad: las cuestiones de género, feminismo y homosexualidad en el cine de acción y de

ciencia ficción, la relación de Hollywood con las audiencias, el consumo cinematográfico desde una óptica activa “de culto”, las constantes redefiniciones de la comedia clásica hollywoodiense, los “star studies” y, en el caso que nos ocupa, el cine popular español.

Lo primero que llama la atención de este número dedicado al cine español es su inclusión en una colección que, en principio, se caracteriza más por aproximaciones temáticas o metodológicas que por definiciones nacionales. De hecho, y hasta el momento, sólo Hollywood y el cine español aparecen explícitamente como cinematografías nacionales. Y es que es indudable el trabajo que sobre este cine lleva realizando desde el Reino Unido la comunidad de hispanistas, filólogos, historiadores y profesores de “media studies”, muchos de ellos españoles, otros no, desde hace ya varios años. Visto desde esa perspectiva, resulta lógico pensar el cine español como bloque, incluso como un género en sí mismo, desde un contexto cultural diferente al nuestro. Mientras el fantasma de la endogamia bibliográfica sobrevuela muchas de las aportaciones “domésticas” —desde el momento en que la comunidad española de historiadores de cine es bastante reducida—, un texto producido en un contexto con una tradición cultural, académica y científica tan diferentes a las nuestras nos puede ayudar a pensar el cine español (y los discursos sobre la *españolidad*) con la distancia que caracteriza al “otro”.

La propuesta de *Spanish Popular Cinema*, al referirse exclusivamente al cine *popular* español, es evitar juicios de valor o prejuicios estéticos para acercarse a las películas desde una perspectiva culturalista. En la tradición británica, el término “popular” surge de las aportaciones de, entre otros, Raymond Williams, quien, a la definición clásica de folcklore entendido como las tradiciones culturales y artísticas producidas por un pueblo, añade la idea de cultura popular como algo disfrutado y consumido por ese pueblo, aunque no producido por él. Siguiendo esta nueva perspectiva, podemos entender por cine popular el cine comercial, es decir, aquel que se produce para una amplia mayoría y que se diferencia del cine artístico o de vanguardia en su utilización de una estética y narrativa convencionales. Aquí, el término “comercial” implica *necesariamente* tener en

cuenta la compleja red de relaciones que se establece en una economía de mercado (de la que el cine, nos guste o no, forma parte) entre la producción, la distribución, la exhibición y el consumo cinematográficos; relaciones, todas ellas, tan variables como imprescindibles si queremos llegar a entender la dimensión social, política e ideológica del cine.

El resultado es tan heterogéneo como insólito: catorce artículos con propuestas y resultados muy diversos, pero que, en conjunto, suponen para nosotros, lectores que no necesariamente conocemos o compartimos esa tradición, una mirada diferente, distanciada y, en muchos casos estimulante, del cine español.

Los tres primeros artículos, trazan un estudio del cine español de los años 40 desde perspectivas diferentes. Federico Bonaddio hace un análisis de la representación de la extranjería en las producciones históricas de Cifesa, haciendo hincapié en la caracterización, inverosimilitud y maniqueísmo de unos personajes extranjeros cuya ambivalencia cuando no doble moral se contraponen a las bondades y honradez intrínsecas de los personajes españoles. Eva Woods sigue en los años 40 para centrarse en la figura de la *folclórica* en las comedias musicales de posguerra. Siguiendo la tradición de los “star studies”, Woods hace un análisis feminista de la ideología de la estrella (aquí, la *folclórica*) como forma de superación personal y ascensión social, cosa que provocaba la solidaridad y empatía del público tanto dentro como fuera de la pantalla (en películas como *Suspiros de España* [Benito Perojo, 1939], *Torberlino* [Luis Marquina, 1941], *Filigrana* [Luis Marquina, 1949], *María de la O* [Francisco Elías, 1939], *Embrujo* [Carlos Serrano de Osma, 1947], *El último cuplé* [Juan de Orduña, 1957]...). Sin ser un modelo en absoluto revolucionario, la ideología de la *folclórica* se pone en entredicho por cuanto las actrices —mujeres independientes que antepusieron su carrera a su condición de madres y esposas—, representaban un modelo social de feminidad muy alejado del propuesto desde el régimen franquista. Por último, Alberto Mira analiza las producciones épicas de Cifesa para ver cómo una determinada ideología historiográfica se concreta en una retórica narrativa muy específica: lo nacional vs. lo extranjero; lo individual vs. la masa; el pasa-

do vs. el presente.

Otra serie de artículos se centran en el cine de género español. Por un lado, el cine de terror, el de Chicho Ibáñez Serrador (Antonio Lázaro Reboll) y la reciente —y creciente— producción de *horror* contemporáneo español (Andrew Willis), desde *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) a *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999) o *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001). Por otro lado, un género absolutamente español como el “S” de la transición a la democracia (1977-1982), en el que Daniel Kowalsky plantea la variedad y heterogeneidad de un cine que las posteriores leyes ministeriales —en nombre, paradójicamente, de las nuevas libertades democráticas—, eliminaron de las pantallas.

Dos capítulos centran su atención en películas concretas: un análisis de *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), en el que Chris Perriam plantea cuestiones de género y masculinidad en un thriller donde sobrevuela el fantasma de la bella y la bestia; y un espléndido análisis feminista de Candyce Leonard de *Solas* (Benito Zambrano, 1999) centrado en la oposición campo/ciudad para demostrar cómo esta distinción va adquiriendo forma de diferencia moral por cuanto se contraponen la sexualidad femenina independiente de la ciudad (deformada en la protagonista, embarazada y sin padre) con la sexualidad reproductiva y dependiente del campo (la virtud y tradición que representa la madre).

Por su parte, David Archibald repasa tres películas basadas en la Guerra Civil (*La lengua de las mariposas* [José Luis Cuerda, 1999], *¡Ay, Carmela!* [Carlos Saura, 1990] y *Libertarias* [Vicente Aranda, 1996]) para estudiar cómo estos directores, utilizando un estilo cinematográfico popular y convencional, se han apropiado de la guerra civil para comentar temas políticos y sociales contemporáneos. Steven Marsh contraponen la figura pública de Luis García Berlanga a su cine para buscar la fuente de su complejidad en un lugar entre la cultura popular y el populismo cultural. Philip Mitchell se centra en otro director, Antonio Mercero, para discutir la disyuntiva académica entre la tradición del director-autor y el director comercial que, aparentemente, carece de estilo cinematográfico. Y, por último, Esther Gómez Sierra propone y reivindica un análisis etnográfico de la audiencia para ir más

allá del análisis teórico del espectador y audiencia abstractos y adentrarse en la “experiencia de ir al cine” en todas sus dimensiones. Su estudio se centra en una mujer de clase trabajadora y su experiencia como espectadora en los cines locales del Madrid de posguerra, pero va más allá: se trata de una reflexión sobre cómo utilizar las fuentes orales, la antropología y la etnografía para superar lo particular y huir, asimismo, de la abstracción teórica al uso.

Para concluir, me gustaría insistir en la idea de que *Spanish Popular Cinema* es un texto escrito desde otras tradiciones y otros contextos historiográficos, académicos y culturales. En ese sentido, quizás algunas de las fuentes bibliográficas y críticas que utilizan algunos de los autores puedan parecerse rocambolescas cuando no directamente disparatadas en el contexto español, de la misma manera que se pueden discutir hasta el infinito algunas conclusiones a las que se llega tras los análisis. Pero esta es precisamente una de las grandes virtudes del libro: la absoluta falta de prejuicios a la hora de citar determinados críticos o autores, o al abordar cineastas y obras que aquí son prácticamente intocables. Otra característica que quisiera destacar a modo de reflexión y autocrítica es más una cuestión de estilo que de contenido: me refiero a la distancia y el desapego que se intuye en el tono de lo explicado. Quizás como consecuencia de la lejanía (cultural y geográfica) de los autores, su escritura carece del pesar, la lamentación y el desencanto tan habituales en los textos que se escriben desde “la España que duele”, por lo que se da cabida a una ironía y un sentido del humor francamente envidiables.

En definitiva, un libro como *Spanish Popular Cinema*, además de las aportaciones críticas y analíticas concretas sobre el cine popular español, también puede servirnos para utilizar esa “otra” mirada como espejo en el que mirarnos y reflexionar sobre nuestros propios prejuicios, aciertos y limitaciones a la hora de abordar un objeto de estudio tan complejo como el cine y la cultura. Visto desde una perspectiva integradora, me parece que hay “meteduras de pata” mucho más estimulantes que determinadas certidumbres.

CRISTINA PUJOL

CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Vicente Sánchez-Biosca

Barcelona

Editorial Paidós, 2004

272 páginas

15 euros



En 1916, año fundacional de dadaísmo, Hugo Ball, uno de sus fundadores, escribe en *La huida del tiempo*: “Como la bancarrota de las ideas ha deshojado la imagen del hombre hasta sus capas más íntimas, los impulsos y las motivaciones ocultas aparecen de manera patológica. Como parece que no hay ningún tipo de arte, política o credo que pueda contener la rotura de este dique, sólo queda la broma y la pose sangrienta”. El fragmento ayuda a entender la aparente contradicción que reinaba en el espíritu dadá: el escepticismo más consumado ante la Gran Guerra frente a la lógica del absurdo y la libertad formal. Si ya es difícil establecer un análisis coherente de los principios que inspiraron al dadaísmo, el asunto se complica enormemente cuando se introduce el hecho cinematográfico. Ante esta incógnita, Vicente Sánchez-Biosca se pregunta en el libro que nos ocupa: “Las consignas que salen de sus labios son libertad, vida y azar. ¿Cómo casar estas actitudes con un proceso orde-

nado y planificado que atraviesa tantas fases de elaboración técnica como el cinematógrafo?” (pp. 91-2). Ésta será una de las cuestiones tratadas por Sánchez-Biosca a la hora de analizar el fenómeno de la vanguardia en su relación con el cine. La ambiciosa tarea de su autor consiste en abarcar la mayoría de fenómenos que implicaron al complejo “cine y vanguardias artísticas”. El atrevimiento radica en abordar, bajo un mismo denominador, discursos que van del futurismo italiano de los años 10 hasta iniciativas personales como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), pasando por un cine militante latinoamericano representado por el documental *La hora de los bornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968). Ante semejante amalgama de etapas y escuelas, el autor, antes de optar por una panorámica cronológica sobre las transformaciones que han sufrido las diferentes vanguardias en contacto con el cine, ha decidido analizar películas concretas. “Esta condición hace la escritura y (esperamos que también) la lectura inestable, pero al mismo tiempo dinámica”, añade en la introducción (p. 26). Digamos que el autor ha sabido enfrentarse, con un método más inductivo que deductivo, a las múltiples facetas que suscita la vanguardia. Abordemos pues la revisión de *Cine y vanguardias artísticas* a partir de las tres palabras que componen el subtítulo del libro: “Conflictos, encuentros, fronteras”.

En cuanto a los conflictos, comienza Sánchez-Biosca con una premisa que no deja lugar a ningún género de dudas: cine y vanguardia surgen como síntomas de la modernidad. Una modernidad que integra elementos como la mecanización, la moda, el urbanismo, el deporte, la velocidad o la publicidad; elementos todos ellos que la vanguardia absorberá en tanto que experiencia estética. En ese sentido, la vanguardia se comportará con absoluta coherencia con respecto a su tiempo. Un primer conflicto emerge al definir la denominación de vanguardia, y aun más cuando se aplica al hecho filmico. En ese extremo Sánchez-Biosca se muestra conciliador, al contemplar muchas de las acepciones de un término tan elástico como utilizado. “El objeto de este libro no es sólo la idea más o menos radical y revolucionaria estéticamente de vanguardia, cuyo alcance no rebasa, en el más optimista de los casos, la Segunda Guerra Mundial, sino también el destino

de la vanguardia con posterioridad, cuando sus mecanismos formales e ideológicos aparecen lastrados necesariamente por los éxitos y fracasos de sus primeras experiencias” (p. 19).

El segundo conflicto se desencadena al estudiar el binomio vanguardia-cine como procesos complementarios. Por un lado, el libro muestra cómo los artistas plásticos y literatos, adscritos a los movimientos de vanguardia, se acercan al medio como una extensión de sus inquietudes creativas. El autor revisa alguno de esos exponentes: en la introducción a la primera parte o en el epígrafe dedicado al arte pop, y concretamente en la obra de Andy Warhol (cap. 7). Reseñables son también los apartados dedicados a las experiencias filmicas de artistas como Maya Deren (cap. 6), Jonas Mekas y Michael Snow (cap. 8). Otro enfoque, más utilizado, es estudiar de qué manera los cineastas —ya formen parte de la institución cinematográfica, ya trabajen desde posturas alternativas— adoptan formas de experimentación pertenecientes a movimientos o escuelas canónicas de la vanguardia. Desde esta perspectiva, el libro se ocupa del expresionismo, del constructivismo o del surrealismo. Es verdad que esta doble consideración debería verse como el anverso y el reverso de una misma actitud —diferentes vías expresivas desarrolladas en un contexto cultural—, pero en algunos casos se hace difícil establecer conexiones entre el trabajo de unos y de otros.

Un tercer conflicto se establece cuando se cruzan dos polos en principio contradictorios: la intención formal y la intención política de la vanguardia. Dicho de otro modo: cómo hacer coherente la lucha política y la conciencia social con la experimentación formal. En su artículo sobre “Las dos vanguardias” (1975), Perter Wollen ponía de manifiesto esta pugna, concretada en el cine soviético de los años veinte o en el activismo político de Jean-Luc Godard. Digamos que esta confrontación atraviesa todos los momentos en los que se desenvolvió la vanguardia. Al tratar el resurgir de la vanguardia política, Sánchez-Biosca cita una consigna del Grupo Cine Liberación que intenta conciliar ambos polos: “Vanguardias políticas y vanguardias artísticas confluyen, desde la lucha por arrebatar el poder al enemigo, en una tarea común que las enriquece mutuamente” (p. 243). Si por “enemigo” entendemos el discurso hegemónico de la tradi-

ción artística, o las fuerzas políticas dominantes, entonces la contradicción quedaría parcialmente resuelta.

Pasemos a los encuentros. Sigue anotando Hugo Ball en su diario: “La imagen y la palabra son uno. Pintores y escritores se corresponden” (13 de julio de 1916). Éste será sin duda uno de los principios que iluminará la práctica totalidad de experiencias de las vanguardias históricas, surgidas durante el periodo de entreguerras. La tradición literaria y pictórica quedará imbuida de este espíritu de correspondencia entre los diferentes medios de expresión. La incorporación del cine enriquecerá enormemente —y también complicará— este proceso de intercambios mutuos, desde el momento en que chocan intereses no sólo estéticos, sino también ideológicos y económicos. Los primeros vendrán dados por lo que Walter Benjamin llamará “estetización de la vida política”; los intereses económicos llegarán cuando la experimentación filmica no venga de la mano de jóvenes entusiastas provenientes de otras artes, sino de la industria, que se apropiará de muchos de sus estilemas para la producción comercial de películas. De ello da cuenta el más que interesante capítulo 5, que versa sobre la asimilación de la vanguardia por Hollywood. En definitiva, el ensayo de Sánchez-Biosca da debida cuenta de esos encuentros de cineastas que, si bien procedían de otras disciplinas artísticas, terminaron realizando un cine personal, intelectual y alejado de los canales comerciales de exhibición.

Por último, hablar de fronteras implica, por un lado, el carácter internacional que define a las vanguardias como resultado de las expatriaciones, exilios y asilos a los que —voluntaria o involuntariamente— se acogieron sus protagonistas. (Volviendo a los orígenes del dadaísmo, Zúrich y el Cabaret Voltaire se convirtieron en un hervidero de nacionalidades que huían de unos países en guerra.) Por otro lado, esas fronteras ya no eran sólo geopolíticas sino también de orden creativo. La historia es bien conocida: fue en Estados Unidos donde se localizó el foco mundial de la explosión artística en todas sus modalidades. Desde los años treinta y cuarenta, se aglutinó un nutrido grupo de pintores y cineastas procedentes de Europa. El resultado fue una dialéctica entre la “tradicción de lo nuevo”, heredada de los artistas

del viejo continente, y la incipiente cultura de masas originaria de Norteamérica. Sánchez-Biosca localiza la continuidad de la vanguardia en América, a la que dedica la segunda parte del libro. Un tercer aspecto que suscita la palabra frontera surge al establecer los límites entre la vanguardia y el normal discurrir de las tendencias del arte contemporáneo. “Desgranar lo que de modernidad y lo que de vanguardia hay en estos movimientos no es tarea nada sencilla” (p. 164). Y es que, en efecto, algunas de las obras contempladas en el libro nos parecen, siguiendo la expresión de la dedicatoria, “parajes de dudosa vanguardia”.

En el panorama editorial español, la publicación de *Cine y vanguardias artísticas* se hacía necesaria; entre otras razones porque la bibliografía en este campo es prácticamente inexistente, y porque la voz de su autor está —permítase la redundancia— más que autorizada. Sánchez-Biosca emplea un discurso propio de la alta teoría, en el que conjuga el análisis textual y contextual con el cine en tanto que proceso cultural. El plan de la obra, construido a base de capítulos específicos que tratan obras o autores específicos, quizá hubiese precisado un capítulo de cierre que diera cierta coherencia a temas que en algunos casos se hacen difícilmente conciliables, como ocurre por ejemplo con los capítulos 9 (“El resurgir de la vanguardia política”) y 10 (“Arrebato: reciclaje y tragedia”). Con todo, abordar un tema genérico como la vanguardia cinematográfica a través de una casuística dispersa y, a su vez, extraer de todo ello conclusiones generales no es tarea fácil. Y es que quizá no sea posible ordenar metodológicamente un fenómeno tan rico y poliédrico como el de las vanguardias en relación con el cine.

ALFONSO PUYAL

DENTRO Y FUERA DE HOLLYWOOD. LA TRADICIÓN INDEPENDIENTE EN EL CINE AMERICANO.

Roberto Cueto y Antonio Weinrichter (eds.)

Gijón / Valencia

Festival Internacional de Cine de Gijón /
Institut Valencià de Cinematografia, 2004

540 páginas

20 euros



El ambicioso “Proyecto Nuevos Cines” auspiciado desde 2001 por el Festival de Cine de Gijón ha sido ya objeto de atención y análisis en anteriores números de *Secuencias* (Juan Pablo Ramos y Alicia Salvador se ocuparon en estas mismas páginas, en los números 16 y 19 respectivamente, de los volúmenes dedicados a la *nouvelle vague* y el *nuevo cine* español), razón por la cual podrá excusarse ahora la necesidad de volver sobre los mismos pasos. En su cuarta y, por ahora, última entrega, el Proyecto no sólo varía —como era de esperar— su foco de atención para concentrarse en el *nuevo cine* norteamericano, sino que sobre todo altera algunos de los ejes de coordenadas habituales hasta la fecha en esta estupenda serie de publicaciones para, presumiblemente, enriquecerla desde dentro de sus propios esquemas y sin por ello renegar de una nueva (y necesaria) savia nutrición apor-

tada por especialistas en la materia y el periodo de referencia.

Lejos de ser la perogrullada que parece, esta última afirmación alude de hecho a uno de los problemas denunciados por Ramos y Salvador en sus respectivas notas, a saber, la ostensible falta de vertebración de unos volúmenes demasiado enciclopédicos en los que —por encima de cualquier variación en los temas abordados— la prolija nómina de colaboradores se mantenía prácticamente incólume, sobre todo en los artículos centrales y de mayor enjundia. Nada que objetar, por supuesto, a tan legítima decisión editorial, pero sí constatar la monolítica —y acaso deprimente— imagen de falta de auténtica especialización que la misma parece proyectar sobre el colectivo de historiadores del cine de nuestro país. Lo cual, todo sea dicho, es manifiestamente inapropiado, tal y como este nuevo y espléndido volumen editado por Roberto Cueto y Antonio Weinrichter (coordinador editorial y responsable del diseño de contenidos, respectivamente, según se explica al comienzo del libro) evidencia a las claras.

En su acercamiento a los movimientos de renovación del cine norteamericano en los años sesenta y setenta Cueto y Weinrichter —ellos mismos debutantes como editores en un volumen de esta serie— han optado por reducir sustancialmente el número de contribuciones y han introducido una muy útil organización en cinco grandes categorías (“El nuevo Hollywood”, “Pop Cinema”, “Cine documental”, “Cine *underground*” y “El nuevo cine *indie*”), al margen de los apéndices documentales, bibliográficos, etc. En paralelo a esta sabia reorganización de la estructura de las publicaciones de la serie, Cueto y Weinrichter se han tomado la molestia de convocar a numerosos investigadores ajenos a la *alineación habitual*, los cuales no por *nuevos en esta plaza* dejan de realizar aportaciones bien jugosas y de marcada enjundia. Acaso algo tenga esto que ver con el mencionado problema de la especialización, pero tal vez no sea casualidad que algunos de los mejores trabajos que integran el texto (y cabría citar, sin pretensión de exhaustividad y admitiendo la simple preferencia personal, los completos y complejos textos de Jordi Costa y María Luisa Ortega, o la más puntual, pero espléndida, aportación de Vicente Domínguez) vengan firmados por *recién llegados* al Proyecto. Es sin

duda un primer, y no pequeño, mérito de los editores del volumen haber sabido abrir el juego hacia donde convenía.

“Alguien tiene que decir: Basta, acabaremos con vosotros, limpiemos la atmósfera, abramos las ventanas; Ah, que entre el aire fresco”, proclamaba provocativamente Jonas Mekas en 1963 (tal y como recoge oportunamente María Luisa Ortega, p. 171, en su artículo sobre la tradición documental) y este abierto desafío *extramuros de Hollywood*, como lo define Weinrichter en su introducción, es el que sirve de hecho como hilo conductor al volumen. Mucho más que un simple relevo generacional presto a finiquitar la herencia clásica del gran cine norteamericano de décadas anteriores, en los Estados Unidos los años sesenta serían testigos de “la primera oleada de estos *bárbaros*” (Weinrichter *dixit*, p. 15, de la mano de la improbable, pero efectiva, apelación a Kavafis) que habrían de protagonizar, desde diversos flancos, un asalto en toda regla a la supuestamente inexpugnable fortaleza hollywoodiense. El libro contiene numerosos elementos de juicio en este sentido, pero probablemente ninguno sea tan elocuente como la cita de David Thomson que Weinrichter recupera: “Muchas de estas películas tenían formas poco familiares, nuevas estrategias o estructuras narrativas. Empezaban tarde. Cambiaban de curso. No decían [ni que] podemos confiar en que este tipo es bueno ni que este otro es certificadamente malo. No seguían las reglas. Y no acababan bien, feliz o confortablemente. A veces se te rompían entre las manos o en la cabeza. Tipos que te habían llegado a gustar acababan con un balazo en la cabeza o se convertían en traidores. El mundo de las películas era tan complejo y daba tanto miedo como aquel otro del que habías escapado para meterte en una sala de cine...” (p. 49).

Los diferentes textos que integran el volumen se muestran, por lo demás, muy atentos a cuanto de hecho pasaba en ese mundo real, fuera de la pantalla, y dentro de ésta —citando nuevamente a Weinrichter— a “una ecléctica serie de corrientes o movimientos de carácter más o menos oposicional que han conformado una *tradición* de alternativas estéticas y/o de producción a Hollywood” (p. 10). Lejos de las tradicionales versiones empecinadas en reducir (casi) todo a las aportaciones de la Escuela de Nueva York (muy bien estudiada, por cierto, en el libro por José Enrique Monterde) y a

las obras de un puñado de cineastas *indies* y *underground*, dispersos por aquí y por allá, *Dentro y fuera de Hollywood* ofrece una mirada mucho más completa, y a la postre más rica, en la que *gore*, *nudies*, documentales y propuestas experimentales se dan de hecho la mano en esta *bárbara* amenaza extramuros. La materialización de estos criterios no deja, sin embargo, de presentar algunos problemas de cierto calado, y así por ejemplo no se entiende cómo los editores han podido dejar completamente al margen el embate representado por el cine pornográfico de los años setenta (antes, claro está, de institucionalizarse y crear su propia fortaleza para-hollywoodiense): puede que todo el mérito de *Garganta profunda* (*Deep Throat*, Gerard Damiano, 1972) sea el de haber sido filmada en el lugar y el momento oportuno —lo que quizás no es poco—, pero *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, Jim y Artie Mitchell, 1973) y algunos de sus tempranos epígonos californianos manifiestan una ostentosa vocación alternativa y *underground* que hubiera merecido, al menos, una piadosa mención para mejor completar el cuadro.

Por otro lado, algunas de las *presencias* del libro resultan también problemáticas, sobre todo por lo que entrañan de arbitrariedad a la hora de fijar unos ciertos márgenes cronológicos para el fenómeno estudiado. El propio Weinrichter parece avanzar en su estudio introductorio la (prudente) hipótesis de que la historia que va a narrarse a continuación termina hacia finales de los setenta o comienzos de los ochenta, coincidiendo —si queremos buscar fechas simbólicas— con la debacle de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) o la elección de Ronald Reagan como nuevo presidente de los Estados Unidos (p. 55). Y, sin embargo, por indecisión de los editores o acaso por justificadas exigencias del ciclo de proyecciones organizado por el Festival de Gijón al que este libro sirve de apropiado soporte, *Dentro y fuera de Hollywood* no sólo consagra inesperadamente un capítulo a las *teenpics* que alcanza hasta los albores del siglo XXI, sino que prolonga innecesariamente (desde una perspectiva historiográfica, se entiende) la panorámica del cine independiente norteamericano no ya a Jim Jarmusch o Spike Lee (probablemente ya otra historia...), sino a Todd Haynes o Gus Van Sant (decididamente ya

otra historia). Sin duda una mayor autoexigencia en este sentido hubiera contribuido a hacer más compacta la publicación, evitando cierta dispersión innecesaria, pero quizás ésta no sea sino una nueva manifestación del sarampión enciclopedista que parece aquejar crónicamente a las distintas entregas del proyecto editorial Nuevos Cines, el cual presenta no obstante también benignos y salutaris efectos como el relativo a los, por lo general, magníficos apéndices documentales.

Pero la más sorprendente característica del volumen está constituida sin duda por un atípico y brioso trabajo, firmado por Carlos F. Heredero, que parece dinamitar desde su propio seno las propuestas editoriales en las que se inscribe. “La modernidad de los clásicos”, título del mencionado ensayo, denuncia —en palabras de su autor— una “visión compartimentada de la evolución histórica” (p. 83) que habría arrinconado el tardío legado de los grandes realizadores del periodo de esplendor de Hollywood (Ford, Hawks, Cukor, Preminger...) al oscuro baúl de las rarezas, fardo inane que el empuje de las nuevas corrientes terminarían por relegar al olvido o a la mera condición de obras crepusculares y/o testamentarias. No le falta razón a Heredero cuando subraya el interés de (algunas, no todas) estas obras, pero probablemente hacer de ellas el paladín de una “intuitiva premodernidad”, en expresión que toma prestada de Carlos Losilla, y presentarlas de algún modo como las más complejas, radicales y enjundiosas propuestas de renovación formal y estilística de aquellos años suena algo desproporcionado. Cabe ciertamente argumentar que algunas de estas obras de Ford, Hitchcock o Mankiewicz, por no citar sino tres ejemplos casi al azar, renuevan el “hermoso y añorado *edificio* del cine clásico” (Weinrichter, p. 21) de la mano de un progresivo proceso de despojamiento y abstracción formal que por momentos parece sintonizar con “las fracturas o las libertades lingüísticas introducidas por la modernidad” (Heredero, p. 82), pero no lo es menos que tales maniobras pueden ser interpretadas desde otros múltiples puntos de vista.

El propio Weinrichter ofrece en su introducción una lectura alternativa, sugiriendo que “muchas de estas obras *crepusculares* tienen un gran interés estético, o biográfico, pero no cultural. No cuentan la historia del cine americano de

estos años: no influyeron en él ni tampoco, y esto es algo que pasan por alto sus testaferreros, se dejaron influir por él" (p. 22). La polémica está, pues, servida, pero en todo caso convendría subrayar que la provocativa tesis de Heredero parece basarse *de facto* en la dudosa premisa del carácter fuertemente monolítico del clasicismo hollywoodiense, como si nunca antes fenómenos como los que describe se hubieran producido en su seno y hubiese que esperar a las crepusculares obras de los sesenta y setenta para acreditarlo. Tampoco está tan claro, al menos para quien esto escribe, que *El pistolero de Cheyenne* (*Heller in Pink Tights*, George Cukor, 1960), *Peligro, línea 7000* (*Red Line 7000*, Howard Hawks, 1965) o *Darling Lili* (Blake Edwards, 1970), puedan meterse en el mismo saco —y tengan el mismo interés desde la perspectiva del "avance de la modernidad" (Heredero, p. 83)— que *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) o, si vamos a eso, *We Can't Go Home Again* (Nicholas Ray, 1971-1979), títulos todos ellos citados por el propio autor del trabajo. Finalmente, y al contrario de lo que sostiene Heredero en un punto de su argumentación, preguntarse si fueron estas obras las que abrieron caminos e inyectaron energías a otros realizadores más jóvenes e iconoclastas o más bien acusaron a su manera la influencia de los embates de éstos no "puede ser una cuestión meramente retórica" (p. 78). Antes bien, ésta y no otra es la clave de una rigurosa investigación histórica, una cuestión esencial para cuantos intentan desentrañar las líneas de fuerza del pasado y, desde luego, uno de los ejes centrales de la construcción de este *Dentro y fuera de Hollywood* que nos proponen Cueto y Weinrichter, decididamente un paso adelante en la encomiable propuesta editorial respaldada por el "Proyecto Nuevos Cines" del Festival de Gijón.

ALBERTO ELENA

LIQUID METAL. THE SCIENCE FICTION FILM READER

Sean Redmond (ed.)

Londres

Wallflower Press, 2004

352 páginas

33 euros



Esta antología de ensayos cinematográficos de ciencia ficción pretende ofrecer una panorámica del género a partir de la reedición de artículos aparecidos en otras publicaciones. La selección ha cuidado la calidad general de los textos, aunque existe alguna inclusión cuestionable; no obstante, lo más controvertido es el conservadurismo que hacen patente las omisiones que se descubren en el texto. A pesar de que algunos textos son relativamente recientes, resulta inexcusable comprobar que desatiende itinerarios críticos a los que la academia ha abierto sus puertas y se conforma, en cambio, con otros establecidos que ahora empiezan a debatirse. A diferencia de lo que sí hizo otra editora, Annette Kuhn, en *Alien Zone I y II*, no se interesa ni trata de alumbrar los derroteros hacia los que se dirige la ciencia ficción en la última década, su función queda reducida a la reproducción de textos que han obtenido la bendición académica, sin ningún atisbo de riesgo. Un ejemplo: inexplicablemente, no se habla de *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999) ni de nin-

guna de las ficciones virtuales que aparecieron a mediados de los noventa y que han generado abundante bibliografía. De sus textos se desprende que el modelo de referencia de la ciencia ficción contemporánea sigue siendo *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), lo que resulta inadecuado porque, aunque su impacto fue notable —no tanto en su estreno en 1982, que fue más bien modesto, sino en las sucesivas revisiones de esta película— hoy por hoy es un prototipo de proyección futura superado. Las preferencias de Sean Redmond parecen nublar la perspectiva crítica del editor, al que no sorprende hallar como uno de los colaboradores de *The Blade Runner Experience. After Effects and Intertexts of a Cult Film* (Will Broker ed., Wallflower Press, 2005). En cualquier caso, habría que justificar la preeminencia de los artículos dedicados a esta película —frente a otras igualmente relevantes, como la saga *Alien*, pobremente representada— que sostienen una percepción que, a la luz de las nuevas producciones cinematográficas, peca de inmovilista. En contrapartida parece que Wallflower, la editorial en la que se ha publicado *Liquid Metal*, sí es consciente de la anomalía que presenta el volumen ya que muy inteligentemente en este mismo año ha publicado *The Matrix Trilogy: Cyberpunk Reloaded* (editado por Stacy Gillis, 2005), supliendo así las carencias que arrastra la selección de Redmond, un tanto anclada en lugares comunes de la bibliografía de principios de los años noventa.

El volumen en sí consta de treinta textos articulados en ocho capítulos temáticos firmados, en su mayoría, por especialistas de la ciencia ficción y que se distribuyen de la manera siguiente: el primer capítulo ofrece unas consideraciones generales sobre el género, que abarcan un interesante estudio analítico de su iconografía (Vivan Sobchack), aspectos sobre su narrativa (Steve Neal), la especificidad del género de ciencia ficción cinematográfico con respecto al literario (Barry Keith Grant) o la función de los efectos especiales. En el caso de este último texto, la defensa que realiza Warren Buckland basándose en el análisis de *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993) y *El mundo perdido* (*The Lost World*, Steven Spielberg, 1997) resulta insuficiente. Su argumentación se basa en que los efectos visuales de estas películas no menoscaban la narrativa, sino que for-

man parte de ella debido a que la representación de un mundo tecnológicamente posible motiva, a su juicio, las escenas de acción y efectos. Lo cierto es que esta opinión se contrapone a la de Bukatman así como a la de otros estudiosos de la ciencia ficción que valoran *per se* los efectos especiales como un elemento primordial: especialmente desde que Tom Gunning demostró que los efectos visuales tienen la función de mostrar 'lo maravilloso' independiente de la narrativa, lo que constituye una de las peculiaridades, no sólo de la ciencia ficción, sino del cine desde sus orígenes. De los comentarios de Buckland se deduce que los efectos visuales son un elemento de segunda categoría que precisan justificarse, de manera que cuando denuncia la ofuscación heredada de la política de autores impulsada por *Cabiers du Cinéma* en los sesenta sobre la espectacularización, se pone en evidencia al juzgar los prejuicios de los demás sin cuestionarse los suyos propios.

El segundo capítulo comienza con el ensayo clásico de Susan Sontag "The Imagination of Disaster" que había aparecido originalmente en *Against Interpretation* (1966) y que expone que el tema esencial del género es la estética de la destrucción. Se trata de un perspicaz estudio válido para el periodo anterior al estreno de películas como *2001* o *E.T.*, pero difícilmente sostenible como máxima de las películas posteriores a su fecha de publicación. Las distopías o proyecciones pesimistas del futuro son estudiadas por Michael Ryan y Douglas Kellner en relación a los estados tecnocráticos que describen estas ficciones y por Linda Ruth Williams, que se ocupa de las adaptaciones al cine de la novela de Orwell *1984* en las producciones inglesas *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) y *Mil novecientos ochenta y cuatro* (*Nineteen Eighty Four*, Michael Radford, 1984).

El tercer apartado aborda los espacios de la ciencia ficción —o más en concreto, de la representación de la ciudad futura, lugar privilegiado de ubicación de las aventuras del género—, donde son especialmente interesantes los textos de Vivian Sobchack y Wong Kin Yuen. Los viajes en el tiempo son tratados en el cuarto capítulo y en él se hallan dos textos abundantemente citados: el estudio psicoanalítico "*Back to the Future: Oedipus as Time Traveller*" y "*Time Travel and the Critical Dystopia*" de Andrew Gordon y Constante Penley, respectivamente.

El conocido ensayo "A Manifesto for Cyborgs" ("Manifiesto para cyborgs", 1991) de Donna Haraway, que celebra la aparición de esta figura clave en los ochenta como una metáfora de la identidad híbrida políticamente útil, abre el quinto capítulo. Aunque se ocupe preferentemente de la literatura en la que aparece este personaje, la inclusión del texto de Haraway es pertinente porque además de ser fundamental para la teoría feminista por erosionar el concepto de género, ha dado lugar a la discusión en numerosos escritos sobre la figura del cyborg en el cine posmoderno. El texto de Bukatman es uno de los más reseñables de esta sección, si bien este autor tiene otros mejores sobre el mismo tema publicados en *Terminal Identity* (Duke Press, Londres, 1993); además se da el caso de que este mismo artículo ya había sido publicado en la antología de Annette Kuhn *Alien Zone* (Verso, Londres, 1990) medio lustro antes, así que no se entiende muy bien la duplicación. Por desgracia, no será el único caso dentro de este compendio ya que el editor ha elegido textos de otras recopilaciones (es el caso de los mencionados *Alien Zone* o su secuela, *Alien Zone II* de las que, en conjunto, Redmond reproduce no menos de cuatro textos).

La obra se cierra con un capítulo sobre el fenómeno *fan* de películas o series de televisión en el que se habla de las populares *Star Trek* y *Star Wars* de forma específica. En último lugar, Redmond recoge diversos textos sobre la ciencia ficción estadounidense de los años cincuenta entre las que llama la atención el estudio de Mark Jancovich, que apunta que las invasiones alienígenas, en lugar de enmascarar una invasión soviética como habitualmente se sostiene, podrían tener relación con los temores hacia otro tipo de "invasión", la de carácter racial, que cronológicamente se correspondería con el aumento de población afroamericana en las ciudades estadounidenses y el progresivo éxodo de las clases medias blancas a los suburbios.

Aunque es razonable y legítimo que un recopilatorio de estas características se reduzca a las películas de Estados Unidos con algunas concesiones a las del lugar de publicación, Gran Bretaña, sin embargo, esto contradice la presuntuosa declaración de intenciones mencionada en el prólogo de reunir "lo mejor que se ha escrito sobre el género de ciencia ficción en los últimos treinta años" (p.

xi). Si el propósito era recopilar los escritos más señalados sobre este género, deberían haber incluido más artículos sobre otras filmografías europeas no anglosajonas (las de la *Nouvelle Vague* o de la rica tradición de Europa del Este, por poner ejemplos culturalmente cercanos), sin perjuicio hacia las asiáticas o de otras partes del globo. Resulta inapropiado que se diga que se aborda la filmografía asiática cuando sólo hay dos artículos de cine japonés que cubren sendas películas *anime*, *Akira* (Katsuhiro Ôtomo, 1988) y *Ghost in the Shell* (*Kôkaku kidô tai*, Mamoru Oshi, 1995), con el agravamiento de que ésta última se presenta en relación al influjo recibido de *Blade Runner*. Más sensato hubiera sido haberlas dejado de lado desde el principio y decir que se trataba de un estudio sobre el cine estadounidense de ciencia ficción, lo que es mucho más ajustado al resultado de este libro.

En definitiva, es injusto pretender justificar que se hable más de Hollywood que de Europa y Asia por el simple motivo de que esta filmografía es la dominante (pág. xi), cuando lo que se pretende es ofrecer una visión amplia de un género; porque lo cierto es que los temas y preocupaciones desarrolladas en *Liquid Metal* no necesariamente las comparten otras producciones cinematográficas ajenas a Hollywood, algo que, sin embargo, se da por hecho. En otras palabras, la ciencia ficción de estadounidense podrá ser la más consumida, pero su discurso, aunque influya en otros países, está lejos de poder calificarse como hegemónico. Afortunadamente, las miras de la ciencia ficción son distintas según los entornos culturales en los que nos movamos.

Pese a todas sus limitaciones, *Liquid Metal* cumple la función de proporcionar una serie de textos sugestivos y cualitativamente interesantes que rara vez están al alcance del lector español. Sólo por eso —y mientras no se pierda de vista que ofrece una perspectiva falsamente unitaria— merece la pena prestarle cierta atención.

LIDIA MERÁS

EL CINE MELODRAMÁTICO

Pablo Pérez Rubio

Barcelona

Paidós Ibérica, 2004

280 páginas

15 euros



Dentro de la tipología de los textos filmicos, entre los llamados géneros canónicos o mayores, se encuentra el melodrama, un género que, por sus características, ha sido llamado "megagénero", dada su ubicuidad y su omnipresencia, que lo hacen estar presente en la mayoría de los otros géneros.

Al no tener una iconografía propia, que permita al espectador caracterizarlo por sus elementos visuales, es el tratamiento que se le da al contenido dramático de los films, a sus personajes y a sus situaciones, los que propician un acercamiento a dicha realidad filmica, radicalmente distinto del que se opera en otros géneros. Ahora de lo que se trata es de poner en escena sentimientos y emociones, personas inmersas en experiencias de amor y de desamor, de deseo y de pérdida. Situaciones con las que se pretende que el espectador comparta los avatares que los personajes viven en la pantalla. Todo ello ha llevado a algunos estudiosos a decir que todo el cine clásico de

Hollywood es melodramático, incidiendo en la existencia de una estructura melodramática o, incluso, de un modo narrativo, que atraviesa todos los demás géneros, los colorea y adjetiva.

El melodrama es un género que no ha tenido mucho prestigio entre los críticos, investigadores e historiadores del cine, dada su cercanía a aspectos poco apreciados de la cultura popular, tales como el folletín, la fotonovela o el serial radiofónico. Además, la imprecisión de sus límites hace que el corpus de películas a estudiar sea totalmente inabarcable, todo lo cual puede explicar el escaso número de estudiosos que se han acercado a este género, insignificante si lo comparamos con los que han accedido a otros, como el western o el policíaco, que cuentan con una abundante bibliografía. Es por ello que el libro que nos propone Pablo Pérez Rubio tenga, a priori, toda nuestra simpatía, dado el escasísimo número de estudios sobre el melodrama que hay en nuestro país.

El libro se estructura en cuatro partes, que reciben los títulos de *El melodrama y lo melodramático: modelos de cine popular*, *Una cartografía del melodrama (manifestaciones, fronteras, contaminación)*, *Otros ámbitos, otros dramas y La representación melodramática*.

En la primera de esas partes, una de las más interesantes del libro, el autor aborda el melodrama como género cuya definición ha ido variando a lo largo del tiempo, cuáles son sus antecedentes históricos y sus orígenes estéticos. Esas referencias y cuáles son los elementos que lo constituyen se analizan con pertinente detalle y profundidad. Y así pues, el paso del tiempo, la inocencia de los personajes, los deseos sin consumir, la irrupción de la melancolía, la utilización de la metáfora, etc., se erigen en mojones en los que uno se puede apoyar para intentar cartografiar un territorio tan extenso y tupido. En definitiva lo melodramático, concluye Pérez Rubio, hace referencia a la propia existencia, al carácter doloroso de la condición humana, a las heridas del alma...

La segunda parte del libro, también de un gran interés, trata de establecer una tipología del melodrama. En la misma se analizan las distintas variantes del cine de mujeres, el drama psicológico, el melodrama familiar, el amor *fou*, etc. Al tiempo que se estudian las manifestaciones melodramáticas en otros géneros, como el western, el musical, la comedia o el cine negro. Con ello vuelve a

ponerse de manifiesto el carácter que se ha dado al melodrama, de "género de géneros", de "género intragenérico", de "género transversal".

En la tercera parte se tratan algunos ejemplos de cineastas pertenecientes a algunas cinematografías periféricas, respecto al modelo hollywoodiense aceptado, tales como Ozu, Buñuel, Dreyer y Bergman. En la cuarta parte se trata de establecer cuáles son las constantes narrativas y las peculiaridades de la puesta en escena, inherentes al género que se está estudiando. Estas dos últimas partes, cuyo peso en el conjunto del libro es muy leve, un veinte por ciento de sus páginas, son de menor interés que el grueso del mismo, formado por las dos primeras partes, en las que se analiza y estudia, con extensión y rigor, el género melodramático, apoyándose en un variado aparato crítico y en un amplio grupo de películas y directores, que se han aproximado al género con el ánimo de dignificarlo y de utilizarlo para hablar sobre los claroscuros y los entresijos del alma humana.

Se trata, en definitiva, de un interesante libro que aborda un género menospreciado durante mucho tiempo, pero que en los últimos años va adquiriendo una mayor consideración por parte del estudioso y del aficionado, una vez que se han superado los prejuicios que se tenían respecto del mismo.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN

REALISMO TEATRAL Y REALISMO CINEMATOGRAFICO. LAS CLAVES DE UN DEBATE (ESPAÑA, 1910-1936).

José Antonio Pérez Bowie

Madrid

Biblioteca Nueva, 2004

235 páginas

15 euros



En estos días en los que la cuestión del realismo cinematográfico parece en parte haber derivado al estudio de la relación entre los diferentes textos (la tan sugerente *intertextualidad*), resulta, sin embargo, aconsejable volver la mirada hacia atrás para recordar los comienzos del concepto *realismo* dentro de la teoría del cine. Y más aún, si se trata de analizar en profundidad la presencia que dicha discusión tuvo en la prensa especializada a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX en España.

Teniendo en cuenta la tendencia de quienes serían los primeros críticos de cine a estimar este nuevo medio desde el prisma utilizado para la valoración del resto de las manifestaciones artísticas —principalmente del teatro y, en otro sentido, de la pintura—, no es extraño que sea José Antonio Pérez Bowie, especialista en Teoría de la Literatura, quien se encargue en este volumen de repasar las posturas que los intelectuales tomaron frente al surgimiento y posterior afianzamiento del cine, un

nuevo medio que, como sabemos, no despertó las simpatías de todos los integrantes de los diversos sectores culturales. Desde finales del siglo XIX, la reacción frente a la estética naturalista propicia la aparición en el panorama artístico de una polémica en torno a la finalidad de las expresiones artísticas y a su relación con una sociedad que parecía solicitar nuevas formas que se hallaran acordes a sus gustos e intereses. Gran parte de dicha polémica sería absorbida por la urgencia de una renovación del arte escénico que supusiera el abandono de esa pretensión de fidelidad a lo real enarbolada por un naturalismo que parecía ya anacrónico.

Pérez Bowie sitúa los inicios de la teoría cinematográfica sobre el realismo dentro de los márgenes de la controversia que surgió en la teoría teatral. Si bien las relaciones cine-literatura han sido entendidas mayoritariamente por los estudiosos desde las aportaciones que esta última ha hecho al cine (principalmente referidas a problemas relacionados con la adaptación, es decir, la apropiación por parte del cine de un texto perteneciente a un medio ajeno y diferente), en este libro nos encontramos de partida con la idea contraria: si el cine y los debates surgidos en torno a él sirvieron o no de acicate para la renovación del teatro de comienzos del S. XX.

Esta curiosidad académica es resuelta por el autor mediante el análisis de una parte considerable de la crítica del momento referida a tales asuntos, llevada a cabo por intelectuales del campo de la filosofía (Ortega y Gasset), de la literatura (Francisco Ayala o Azorín), de las artes visuales (Salvador Dalí) y de la crítica periodística (Vicente Coello o Álvaro del Amo). La necesidad de diferenciar entre los intelectuales que vivieron el surgimiento de un nuevo medio de aquellos otros que nacieron bajo la influencia de un medio ya afianzado —distinción trascendental a la hora de realizar el análisis—, es el que le sirve a Pérez Bowie para dotar al texto de una estructura externa distribuida en dos partes. La primera, con el título de “La generación de fin de siglo”, estudia las distintas posiciones que los intelectuales adoptaron ante la renovación escénica que reclamaban y que les llevó a asumir una postura concreta al enfrentarse al medio cinematográfico, el cual, desde su aparición, sería considerado como un fuerte competidor del medio teatral; y la segunda, titulada “La generación de la República”, recoge las diferentes perspectivas que los intelectuales y críti-

cos nacidos ya bajo la influencia del cine poseen sobre las capacidades específicas y, por tanto, los objetivos principales de este medio afianzado y en plena eclosión. Así, a lo largo del volumen se encuentran todo tipo de posturas, desde la “cinematofobia” de Unamuno —defensor a ultranza del uso depurado de la palabra en el teatro y denostador de un cine mudo que desarrolla una deformación de la realidad similar a la propuesta por el teatro naturalista— hasta la “superrealidad” de Azorín —que, desde una acepción particular del “surrealismo”, admite las posibilidades particulares y únicas del cine frente al teatro para hacer aflorar una parte concreta de la realidad: el mundo subconsciente, propio de la imaginación y del ensueño.

No obstante, entre ambas posiciones se hallan múltiples posturas intermedias que, además, no sólo se basan en la consideración —positiva o negativa, según sea el caso—, de la capacidad mimética del cine. Estas posiciones aparentemente contradictorias conllevan concepciones del arte totalmente diferentes entre sí. Así, por ejemplo, Ortega y Gasset acepta el cine como expresión de la nueva sensibilidad surgida en la sociedad de la primera década del siglo, caracterizada por una exaltación de lo intrascendente; sin embargo, Pérez de Ayala, considera que el cine es un mero instrumento educativo y le niega su posibilidad de constituirse como arte debido a su imposibilidad de ofrecer más que copias mecánicas del mundo circundante; o, incluso, Alberto Insúa, ya en los años veinte, llega a afirmar que la realidad cinematográfica “es más real que la misma realidad”, por la esencial capacidad del cine de ofrecer una realidad sin alterar.

Sin embargo, el debate sobre el realismo tomará un cariz diferente tras la Primera Guerra Mundial. La aceptación mayoritaria del cine como medio artístico propiciará el tratamiento de otras cuestiones, derivadas principalmente de la consideración de éste como medio de conocimiento y, en concreto, qué tipo de conocimiento es capaz de ofrecer. Partiendo así de la especificidad del medio, los intelectuales y los artistas explican sus posiciones que, pese a su variedad, pueden ser resumidas en dos: el reconocimiento de la capacidad del cine de trascender la realidad ofreciendo realidades inéditas, ya sea mediante la abstracción pura (Guillermo de la Torre), o por medio de la observación microscópica de la realidad (Salvador Dalí); y la exaltación de la

posibilidad de dicho medio expresivo de transformar la sociedad desempeñando su función mimética, valorada por los estudiosos del momento como mayor que la del resto de las artes. Según Pérez Bowie, esta última concepción de un cine al servicio de la sociedad adquiere mayor preponderancia durante los años treinta. En los momentos previos a la Segunda Guerra Mundial, la situación política se radicaliza y la consideración del cine como efecto mediático, de mayor alcance que el teatro, privilegia el debate en torno a la función social del mismo, tal y como se comprueba en el extenso espacio que la revista *Nuestro Cinema* dedica a justificar esta idea. Bajo esta perspectiva, se tratarán temas como, por ejemplo, la compatibilidad de las finalidades pedagógica y artística; la relación entre belleza y verdad; o la existencia de un cine comercial, de evasión, frente a la necesidad de un cine portador de un mensaje dirigido a transformar la sociedad.

En definitiva, Pérez Bowie construye a lo largo del libro el entramado a partir del cual se sostendrá el debate sobre el realismo en las artes y, más concretamente, en el cine, concepto éste que sería cuestionado por las vanguardias históricas de principios de siglo y que, no obstante, subsiste en determinados posicionamientos teóricos adoptados en la actualidad. La lectura de estas páginas nos recuerda que algunas de las cuestiones sobre el cine propuestas tan sólo hace unas décadas, que habíamos creído de una gran modernidad, habían sido ya planteadas anteriormente, si no con tanta amplitud ni rigurosidad, sí con la misma intuición enriquecedora. Me refiero a ideas que remiten no sólo a la defensa del cultivo de las propias posibilidades expresivas del cine como medio específico y diferenciado del resto —enarbolada, entre otros, por el mejicano Alfonso Reyes, uno de los primeros críticos del cine español—, sino también, por ejemplo, a la constatación que hace Antonio Espina del proceso de cambio que está sufriendo la percepción dentro de la sociedad de comienzos del siglo xx, determinada por la nueva “manera de ver cinematográfica”, que se está expandiendo y afectando a la relación entre el hombre y la (percepción de la) realidad; o, igualmente, al análisis que Benjamín Jarnés hace del cine desde el punto de vista de la recepción, afirmando que el contenido del mensaje configurado por un producto cinematográfico cualquiera depende del tipo de espectador frente al que se despliegue.

En fin, tal y como anuncia el autor en la parte introductoria de la obra, “la complejidad de la cuestión hace que el debate desborde el marco cronológico acotado y que sus ramificaciones se extiendan hasta casi nuestros días”, poniendo en evidencia “confrontaciones ideológicas de todo tipo —políticas, artísticas, filosóficas, etc.— de cuyos hallazgos continuamos aún siendo deudores”. Por ello, los interesados en la teoría del cine y del teatro pueden encontrar enormemente sugestiva la lectura de este revelador texto sobre las distintas concepciones del *realismo* que desde principios de siglo marcaron las reflexiones en torno a un medio que, en sus inicios, corrió parejo al teatro.

Laura Gómez Vaquero