

Libros

Storia del cinema mondiale

Gian Piero Brunetta (ed.)

Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde

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

**Reframing British Cinema, 1918-1928.
Between Restraint and Passion**

Christine Gledhill

**Cine y entretenimiento. Elementos para una crítica
política del filme** Henry A. Giroux

**Cinema of the Other Europe. The Industry
and Artistry of East Central European Film**

Dina Iordanova

Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)

Joan M. Minguet Batllori

**L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema
italiano** Marco Bertozzi (ed.)

Moteros tranquilos, toros salvajes Peter Biskind

Cómo pensar el cine

Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat

Cassavetes por Cassavetes Ray Carney (ed.)

The Cinema of Latin America

Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.)

STORIA DEL CINEMA MONDIALE (5 vols.)

Gian Piero Brunetta (ed.)

Turín

Giulio Einaudi Editore, 1999-2001

580,94 euros



No hace mucho, Luis Alonso García redactó, con afán de suscitar una polémica que nunca llegaría a producirse, un valiente opúsculo titulado *El extraño caso de la historia universal del cine* (Episteme, 1999). En su texto planteaba de qué modo la llamada historiografía moderna podía seguir pensando en la necesidad de articular determinadas historias universales asumiendo una serie de contradicciones como la de pretender crear “una realidad histórica, siendo sin embargo el relato historiográfico dictado por el férreo guión de una totalidad reducida de esa realidad”.

Desde que se institucionalizaron los estudios de cine, las historias universales del cine han intentado establecer un saber enciclopédico partiendo de un dominio de lo general sobre lo particular y de lo central sobre lo marginal. Las historias universales no están pensadas como un producto de investigación, sino como el compendio de un saber sobre el cine que debe ser divulgado a un público que, no forzosamente, domina la materia. Este proceso de divulgación entra muchas veces en contradicción con lo que proponen las metodologías de

investigación, con los múltiples caminos abiertos por la nueva historiografía y con la valoración conceptual de una idea de historia entendida como global y central.

Tradicionalmente, la historia general del cine fue creada a partir de la elaboración de un determinado canon de obras, las cuales justifican la existencia del medio de expresión y su lugar en el panteón de las artes. La taxonomía cronológica de estas obras fundamentales dio paso a una serie de agrupaciones en movimientos y períodos, siguiendo las fórmulas exploradas por la Historia del Arte y la Historia de la Literatura. Sin embargo, en los últimos años, todos estos conceptos han empezado a resultar problemáticos. La historia general centrada solo en la descripción de determinadas obras ha sufrido una serie de desplazamientos que han ido desde el análisis detallado de los textos hasta los estudios culturales centrados en los fenómenos de recepción de los textos o en el estudio de la alteridad. Por otra parte, la centralidad del cine —situada mayoritariamente en Estados Unidos y Europa (Francia e Italia)— ha sufrido un desplazamiento hacia otras formas de hacer cine como el cine oriental, africano, sudamericano, etc. Todos estos rasgos, alimentados por una serie de reflexiones metodológicas impuestas por la nueva historiografía no han hecho más que generar dudas en el momento en que aparecen en el mercado nuevos proyectos enciclopédicos. ¿De qué modo se puede hablar hoy de una historia universal del cine cuando la historia del cine se ha transformado en una serie de múltiples historias? ¿Cuándo hablamos de historia del cine, de qué historia del cine estamos hablando? ¿Es la historia universal del cine una historia de las obras, una historia de las formas, una historia de la recepción, una historia de las instituciones, una historia de las cinematografías nacionales o una historia del pensamiento cinematográfico? ¿Debe continuar adoptando la historia del cine un planteamiento cronológico o puede ser diacrónica? ¿Se puede hablar exclusivamente de la historia del cine como medio de expresión o debemos referirnos a la historicidad del cine poniéndola en relación con la Historia?

Luis Alonso García considera que ha habido cuatro edades de la historia general del cine. La primera sería la de los biógrafos primitivos que relataron historias santas sobre la invención, la segunda

correspondería a los cronistas antiguos —Jacobs, Pasinetti, Moussinac, Villegas López, Fernández Cuenca—, la tercera sería la de los eruditos clásicos —Sadoul, Mitry o Gubert—, mientras que la cuarta etapa sería la de los académicos modernos. Esta etapa estaría formada por algunos tratados —Robinson o Parkison—, junto con la proliferación cada vez mayor de historias generales realizadas por múltiples voces —*Historia general del cine* de Cátedra— y la aparición de historias fragmentarias —*On the History of Film Style* de Bordwell, presentada como una historia de las formas. Mientras los tres primeros modelos tendrían como destinatario el público doméstico, las nuevas historias, surgidas a partir de 1970, tendrían un problema de búsqueda de la especificidad de su público lector. ¿Para quién son las nuevas historias universales: para los estantes de las bibliotecas domésticas o para las aulas de la universidad?

El último ejemplo aparecido en el mercado editorial de historia general del cine, realizada por académicos modernos y elaborada a múltiples manos es la *Storia del cinema mondiale*, editada por Einaudi, proyecto coordinado por uno de los estudiosos italianos de mayor prestigio en el ámbito académico e editorial, Gian Piero Brunetta. Esta historia está integrada por cinco volúmenes. Los tres primeros establecen el marco de una cierta centralidad, ya que están dedicados al cine europeo y al cine norteamericano, mientras los dos volúmenes restantes tienen como objetivo el estudio histórico de las grandes cuestiones de la teoría cinematográfica y el estudio de las llamadas “cinematografie nazionali” de América Latina, África, Asia y Oceanía. Este proyecto debe completarse con la próxima aparición de un diccionario mundial de directores. La distribución de la historia a partir de grandes bloques rompe la dimensión cronológica general, a pesar de que los volúmenes dedicados a Europa y Estados Unidos poseen una distribución cronológica.

La distribución general de la obra pone de relieve el deseo de la búsqueda de un cierto consenso entre las diferentes tendencias historiográficas. Por una parte, es evidente que Brunetta no ha querido renunciar al peso de la centralidad —Europa y Estados Unidos— como territorio motor de la historia del cine, pero tampoco ha querido minimizar el proceso de descentralización de la periferia, me-

dante la elaboración del volumen sobre los “mal llamados” cines periféricos. Este equilibrio, sin embargo, presenta curiosos problemas ya que no es lo mismo la importancia del cine japonés dentro de una historia general del cine que el cine de Nueva Zelanda, al que se dedica un espacio parecido. La búsqueda de un cierto consenso entre los equilibrios territoriales aparece apoyada por la búsqueda de otra forma de consenso entre la historia y la teoría. Es evidente que, después de la ola del estructuralismo de los setenta y del eclecticismo metodológico de los noventa, difícilmente puede pensarse la historia del cine sin recurrir a la teoría. Consciente de que no hay historia sin teoría y de que no hay teoría sin historia, resulta significativa la existencia de un volumen dedicado a la historia del pensamiento cinematográfico. Este factor desplaza esta historia del cine de la historia tradicional de las obras cinematográficas y la acerca hacia unos planteamientos más modernos.

Una de las características de las nuevas historias generales del cine reside en la incapacidad de que un solo académico erudito pueda llegar a controlar el saber de todos los ámbitos de un objeto de estudio que se ha diversificado, multiplicado y cambiado sus puntos de vista. En los últimos años, las mejores historias del cine que han aparecido en el mercado internacional son fragmentarias, están redactadas por numerosos especialistas y no poseen un discurso totalitario que unifique la existencia de un punto de vista general del discurso. Las historias generales ya no pueden ser unitarias porque la cultura del fragmento ha quebrado la idea de totalidad. El punto de vista que gobierna estas historias viene determinado por la selección realizada por el coordinador y por la distribución del espacio correspondiente a cada artículo. El problema de este modelo reside en que generalmente se pide a los investigadores que divulguen en un texto parte de su investigación para incluirlo dentro de una historia general. El estudioso que conoce el trabajo del investigador puede considerar que el texto divulgativo no le aporta nada, ya que es una reducción o un resumen de las líneas básicas del trabajo realizado anteriormente por el especialista. En cambio, el estudioso que desconoce las bases del tema se puede encontrar ante un texto divulgativo hecho desde una óptica de especialista.

Storia del cinema mondiale no es una obra realizada desde Italia, con la colaboración de los principales académicos de las universidades italianas, sino que aparece como una obra realizada con vocación internacional que reúne a los principales historiadores del cine que trabajan en el ámbito internacional desde una perspectiva moderna y que están configurando —o mejor dicho asentando— las bases de esa nueva historia. La lista de nombres es extensa pero entre ellos encontramos a Tom Gunning, Douglas Gomery, Jean Mottet, Eileen Bowser, Rick Altman, Jean Loup Bourget, Paul Adams Staney, Tino Balio, Monica dall'Asta, Richard Koszarski, David Robinson, Franco la Polla, Giuliana Muscio, Peter Bondanella, Aurelio de los Reyes, André Gaudreault, Paulo Antonio Paranagua, etc. Entre los historiadores españoles que han participado en la obra destacan Alberto Elena, Vicente Sánchez Biosca y Luis Fernández Colorado. A pesar del atractivo elenco de investigadores, la *Storia del cinema mondiale* sintetiza buena parte de las contradicciones que antes mencionábamos. Algunos artículos son excesivamente específicos ya que se corresponden con el tema de investigación del historiador, mientras que otros más generales no están suficientemente dimensionados. Si tomamos por ejemplo los dos volúmenes sobre el cine americano veremos que, quizás condicionado por el peso de los estudios culturales en Estados Unidos, hay una serie de interesantes capítulos dedicados a la alteridad étnica en el cine americano —los italoamericanos, los irlandeses, los rusos, los judíos—, una detallada distribución de las características esenciales de los géneros, pero en cambio no se hace excesiva incidencia sobre la creación del Nuevo Hollywood, sus transformaciones estilísticas y productivas y su incidencia en los modelos actuales. Estos desequilibrios son propios de las nuevas historias generales y son, quizás, representativas de las múltiples ópticas que de forma progresiva inciden en el objeto cine.

Es evidente, que si fuéramos excesivamente puntillosos hallaríamos en los cinco volúmenes de la *Storia del cinema mondiale* desequilibrios o incluso echaríamos en falta algunas de las múltiples historias del cine que para nosotros han adquirido gran importancia. De todas formas, una vez admitidas las limitaciones que toda obra enciclopédica puede llegar a tener en estos tiempos de eclecticismo cultural y metodológico, no cabe ninguna duda

de que la *Storia del cinema mondiale* de Gian Piero Brunetta es, quizás, la mejor de todas las historias generales del cine posibles.

ÁNGEL QUINTANA

TRAGEDIA E IRONÍA: EL CINE DE NIEVES CONDE

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

Orense
Festival Internacional de Cine Independiente
de Orense, 2003
165 páginas
12,02 euros



En 1995 el historiador del cine Francisco Llinás publicó, bajo el amparo del Festival de Valladolid, un estudio sobre el cineasta José Antonio Nieves Conde. Aunque sin pretensión de ser exhaustivo, según palabras de su autor, dicha obra pretendía cubrir un vacío historiográfico que, en verdad, existía en aquellos momentos sobre la figura del cineasta segoviano. Han tenido que pasar ocho años para que se lleve a cabo una relectura de la filmografía del mencionado director, por otra parte conocido casi exclusivamente —debido en parte a esa tendencia reduccionista y tipificadora de la historiografía del cine español— por ser el autor de *Surcos* (1951).

Así, el volumen coordinado por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha incide en la brecha abierta por Llinás quien, en su momento, contribuyó significativamente a la recuperación de uno de los cineastas más influyentes de la historia del cine español. Pero, sobre todo, el presente libro consigue materializar aquellos deseos de meticulosidad y rigor que el estudio de Llinás apenas podía plantearse por tratarse de un estudio reivindicativo y sin antecedentes previos.

Su principal interés estriba en la consciente tarea de sus autores de eliminar ciertos prejuicios y simplificaciones que habían circulado en la mayor parte de las menciones sobre el cineasta dispersadas a lo largo y ancho de los manuales de cine español desde que en los años sesenta fuera reivindicada la existencia de este autor por motivos extrafilmmicos —la conocida dimisión de su cargo del Director de Cinematografía José María García Escudero por dotar a *Surcos* de la categoría de Interés Nacional en detrimento de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

Prejuicios, por ejemplo, de tipo ideológico que describían a *Balarrasa* (1950) y a *Surcos* (1951) como ejercicios cinematográficos de gran perfección técnica pero faltos de una mayor determinación de denuncia. O simplificaciones que, sobre todo, pasaban por alto aspectos y, lo que es peor, películas que, de ser tomadas en cuenta, enriquecerían la mirada que se tiene en la actualidad de la obra del cineasta y, asimismo, de la historia del cine español desde mediados de los años cuarenta hasta finales de los setenta.

A ese primer respecto, Joan M. Minguet rompe con el tópico que consideraba a *Surcos* una película correspondiente a lo que, de una manera inexacta y cuestionable, se consideró el “cine disidente”. La idea de una supuesta influencia neorrealista en la película que no hacía más que ejercer un agravio comparativo de ésta con sus supuestos correlatos italianos es puesta en entredicho por Minguet. Siguiendo la línea de análisis propuesta por José Luis Castro de Paz en un anterior volumen publicado también por el Festival de Orense en el año 2000 (José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*), entiende la película del cineasta más bien como continuadora, aunque con peculiaridades propias, de la tradición sainetesca y realista literaria

y cinematográfica española. Por otra parte, Juan Miguel Company no duda en contradecir el exacerbado catolicismo concordante con el Régimen que la crítica vio en *Balarrasa* (1950) para considerar que el film construye, en realidad, “un discurso social y existencial más que religioso”.

El resto de los estudios contribuyen, como hemos comentado, a dinamizar y completar el discurso historiográfico sobre esta figura emblemática, haciendo un repaso de la mayor parte de los títulos que conforman su dilatada filmografía. Es de destacar en ese sentido el artículo de Alejandro Montiel que, al mismo tiempo que realiza una reivindicación de un film como *Don Lucio y el hermano Pío* (1960), pone en práctica una perspectiva que no es demasiado empleada aún dentro de nuestras fronteras: mediante ciertos mecanismos analíticos pertenecientes al campo de la recepción, Montiel analiza los elementos extracinematográficos y las piruetas genéricas del film que promovieron la identificación del espectador en la época de su estreno.

También resulta interesante, a pesar de la existencia de una cierta reiteración que alarga la extensión del texto, el artículo dedicado a *El inquilino* (1957), película que puede promover planteamientos temáticos y discursivos tan estimulantes como los contruidos en torno a films tan apreciados por los historiadores del cine como *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) o *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958). En él, José Luis Castro de Paz integra la película dentro de un tipo de tradición cinematográfica española, construyendo una breve genealogía de la vertiente sainetesca en el cine español y consiguiendo insertar en el mencionado discurso sobre el “cine disidente” ambigüedades verdaderamente bien fundamentadas.

Por último, resulta toda una sorpresa el análisis dedicado a la producción realizada por Nieves Conde durante las décadas de los sesenta y setenta. A pesar de abarcar únicamente los dos últimos textos del libro, enmarcados bajo el revelador epígrafe “Años difíciles o la práctica del oficio”, no es de desdeñar el carácter novedoso de ambas aproximaciones, al acercarse a films tan poco conocidos como *El diablo también llora* (1963) o *Casa Manchada* (1975). En dichos textos se hace hincapié en la dificultad del cineasta por mantenerse dentro de una industria que le obligó a la realización de un cine por encargo. La capacidad del ci-

neasta para adaptarse a la situación industrial durante la década de los sesenta se materializa en la heterogeneidad temática y formal de los productos realizados: desde películas cercanas a la ciencia ficción de serie B (*El sonido prehistórico*, 1965), hasta un film sobre episodios de la vida de San Francisco de Asís (*Cotolay*, 1966) que, según Ramón Freixas, "se aparta del cine religioso dominante" al evitar el sentimentalismo aciago y empalagoso. Durante los años setenta Nieves Conde realiza un cine que pretende el encuentro con los gustos del momento y que, en parte debido a la colaboración con el prolífico productor José Frade en el caso concreto de cuatro de sus películas, incorpora elementos propios del cine de destape. El resultado es, como afirman Imanol Zumalde y Santos Zunzunegui, la realización de un cine de consumo en el que "se montan historias nuevas mediante el uso de materiales de derribo tratados a manera de piezas de mecano"; así ocurre, por ejemplo, en *Marta* (1971), con aspectos procedentes de los resortes típicos del género de suspense; o, en otro sentido, *La revolución matrimonial* (1974), que inserta la veta esperpéntica del cine español procedente del guión de Rafael Azcona dentro de la obsesión por los impulsos y las represiones sexuales del Buñuel de *Belle de Jour* (1966).

En conclusión, se trata de un libro que consigue ofrecer una visión amplia y rica de la obra de un cineasta que apenas había sido estudiado con profundidad, y que, además, constituye otra muestra más del cierto proceso de recuperación que la figura de Nieves Conde está sufriendo en los últimos años, tal y como lo demuestran encuentros como el organizado el pasado mes de abril con motivo de la concesión de la Medalla de Honor por parte de la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.) y de la presentación de un ciclo sobre el cineasta en el Cine Doré.

Pero, sobre todo, el volumen puede seguir siendo considerado la excepción a la regla, en los últimos años menos común afortunadamente, de la tendencia historiográfica del cine español a continuar recopilando y cultivando tópicos que no van más allá de la simple repetición de temáticas y fórmulas analíticas e interpretativas ya empleadas que tanto han perjudicado a la historia del cine español.

Laura Gómez Vaquero

REFRAMING BRITISH CINEMA, 1918-1928. BETWEEN RESTRAINT AND PASSION

Christine Gledhill

Londres

British Film Institute, 2003

214 páginas

36 euros



De entrada, hay una razón para alegrarse de la existencia de este libro, incluso antes de comenzar a leerlo. La edición de un estudio sobre el cine británico de los años veinte, digámoslo así, a pesar de que la acotación temporal que propone sea algo distinta, contribuye a la investigación de esa década más allá de sus márgenes tradicionales fijados en torno a las cinematografías de Estados Unidos, Francia, Alemania y la Unión Soviética. Que lo firme un destacado nombre de la teoría filmica actual apoya todavía más este tomarse la escritura de la historia del cine como una aportación al trazado de un mapa detallado y razonado, y no a la construcción de un canon y su periferia.

La cinematografía británica entre 1918 y 1928 presenta los rasgos de las que suelen engrosar la letra pequeña del relato histórico habitual. Tras la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, los enormes problemas industriales propios se unieron al implacable avance del cine de Hollywood. Precisamente, la particular relación de Gran Bretaña con Estados Unidos acabó jugando en contra del cine británico

cuando su hipotética posibilidad de expansión en el país norteamericano no llegó a materializarse, y si el acceso privilegiado a sus pantallas de las películas de Hollywood, al mismo tiempo que los talentos británicos peregrinaban en masa hacia la meca del cine. Así las cosas, aquella cinematografía vivió el periodo entre el final de la Gran Guerra y la llegada del sonoro en una constante situación de debilidad, cuando no de riesgo de desaparición. Pero lo cierto es que existió y, precisamente, Christine Gledhill la ha abordado a partir de lo que fue y no de lo que no fue pero debería haber sido; es decir, la ha observado a la luz de su propia cultura, enraizada a su vez en el contexto de prácticas anteriores habidas en los terrenos narrativo, escénico y pictórico.

Los efectos inmediatos de esta nueva forma de mirar son, como señala la autora, relegar a un segundo término la contraposición de las películas británicas de la época a las de Hollywood o las europeas más ligadas al arte con mayúsculas y desafiar el propio discurso británico sobre el supuesto tono anticuado de su cine durante los años veinte. Pero la propuesta de Gledhill va más allá y da lugar a un libro complejo, como ya demuestra su estructura. Por un lado, la mayoría de las páginas están recorridas por la valoración de la influencia de tres conceptos sobre el cine británico de los veinte: la teatralidad, la construcción de imágenes y el relato de historias; características todas ellas un tanto difíciles de acotar debido a la amplitud con que la autora británica considera cada una de ellas. Así, la primera abarca desde la presencia del cine en ciertas funciones teatrales hasta el desarrollo de técnicas de construcción del espacio escénico en las películas. La segunda recorre desde la influencia en ellas de la pintura prerrafaelita hasta su asunción de ciertas estrategias visuales realistas asociadas a la idea de imagen como documento. Y la tercera, tal vez la más indefinida, se refiere a cuestiones muy diversas aunque muy vinculadas entre sí, como la manera de interpretar de los actores hasta los tipos de argumento que el cine británico decidió contar entre 1918 y 1928. Por otro lado, Gledhill intenta ordenar todo este material dividiendo el libro en dos partes. Componen la primera, titulada "Co-ordinates", tres capítulos dedicados respectivamente a la relación del cine británico de los veinte con las diversas formas de lo teatral, a la presencia en el mismo de ciertos usos presentes en la tradición británica de construcción de imágenes y

al carácter y la trascendencia de los modos de interpretar de sus actores. La segunda parte de la investigación reúne bajo el título de "Conjunctions" otros tres capítulos donde a su vez revierten de manera conjunta las prácticas puestas de manifiesto en la parte anterior, a través del estudio de los principales directores-autores del periodo, de ciertos géneros muy representativos de la personalidad del cine británico y de determinados esquemas argumentales.

A la vista está que Christine Gledhill no ha realizado una historia al uso de los últimos diez años del cine mudo británico, sino más bien una suerte de biografía cultural del periodo, más cercana en ese sentido a estudios como el realizado por Thomas Elsaesser sobre el cine alemán de la época en *Weimar Cinema and After*, que a los precedentes que se habían ocupado hasta ahora de esa época en las cinematografías occidentales. Gledhill considera que la piedra angular de esa biografía es la presencia determinante de las barreras sociales en las ficciones que se rodaron durante esa época. No se trataría tanto de una presencia explícita o, al menos, reiteradamente nombrada, como de algo mucho más implícito, que afecta a un sinfín de factores de la representación cinematográfica. A partir de esta idea, la autora ve el cine de entonces como un lugar de negociación, donde las fronteras sociales no sólo se ponen en escena, sino también se redefinen. En este sentido, las películas británicas evidenciarían las presiones existentes en un momento de grandes cambios en la sociedad, reflejadas por la contención y la pasión que subtítulan el libro y que, como en el caso de la idea básica de esta obra, se refleja en numerosos órdenes de la representación, empezando por el estilo interpretativo de los actores.

Así es como Christine Gledhill va trazando a lo largo de las páginas una poética cultural del cine británico de los años veinte, en la que también tiene un peso decisivo la idea de heterogeneidad frente a lo supuestamente homogéneo del cine de Hollywood. Según la autora, donde éste presenta una ilusión social igualitaria expresada a través de historias que avanzan de la causa al efecto, el cine británico pone en pie ficciones impregnadas por el hecho de la separación entre diferentes realidades sociales y que avanzan a través de una estructura narrativa menos fluida, donde la planificación y la estructura secuencial se construyen más en función de un carácter unitario y aislado, y no tanto de la

continuidad. Con estos mimbres se habrían realizado películas donde se cruzaban contenidos culturales provenientes de las más variadas fuentes; donde lo teatral en su acepción más amplia jugaba muchas veces el papel de herramienta para romper los límites entre la vida y la representación, entre lo público y lo privado; y donde, en definitiva, los espectadores buscaban no sólo reconocerse a sí mismos, sino también reconocer el entorno en la que vivían.

La capacidad de Christine Gledhill para tejer la red del cine británico de los veinte es enorme. Como se puede ver, la autora aborda su objeto de estudio desde múltiples ángulos, siempre con una competencia que confirma la huella dejada por su trayectoria académica. Seguramente, su interés previo por el cine británico es lo que le permita a estas alturas tener un conocimiento profundo de la cultura popular de ese país durante el siglo XIX y principios del XX. Del mismo modo que no es nada de extrañar en alguien experto en los estudios cinematográficos feministas una capacidad para el análisis de la representación que le permita moverse con plena familiaridad entre el estudio de arquetipos y de modos de interpretación, mientras no pierde de vista los efectos sobre la recepción de los espectadores. Precisamente, la principal objeción que se puede hacer al libro es un exceso de "hilos", de lugares de entrada al objeto de estudio hasta el punto de que cueste entender las razones para que concurran tantos, derivados, en gran parte, de esa excesiva amplitud ya citada con que Gledhill entiende las características narrativas, teatrales y de construcción de imágenes. Por esta misma razón, queda un tanto emborronado el desarrollo en diferentes niveles seguido por la obra, que, por un lado, pretende guiarnos a través del orden dado a los análisis de esas características y, por otro, intenta conducirnos a la confirmación del papel jugado por las barreras sociales como principal "leit-motiv" de la cinematografía británica de los veinte.

Es muy posible que nos encontremos ante problemas causados por lo que podríamos llamar exceso de ambición. Pero esa misma ambición es la que también está detrás de los muchos logros del libro, empezando por la muy bien trabada inclusión del cine estudiado en el entramado de la cultura y la idiosincrasia británicas y siguiendo por lo bien armado de las hipótesis que Gledhill defiende respecto a esa poética cultural que quiere dejar al descubierto. Tampoco hay que escatimarle al libro una

capacidad de sugerencia que, lógicamente, nos lleva más allá del cine británico porque, en general, este trabajo hace una aportación importante al entendimiento de las cinematografías hasta ahora menos caracterizadas del panorama internacional. Sin ir más lejos, la puesta en relación de lo contado por la autora británica con la historia del mismo periodo en cinematografías como la española, pone de relieve el necesario estudio de las mismas desde una óptica menos volcada hacia la supuesta peculiaridad nacional y más atenta a la naturaleza transnacional de ese producto cultural al que llamamos cine.

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

CINE Y ENTRETENIMIENTO ELEMENTOS PARA UNA CRÍTICA POLÍTICA DEL FILME

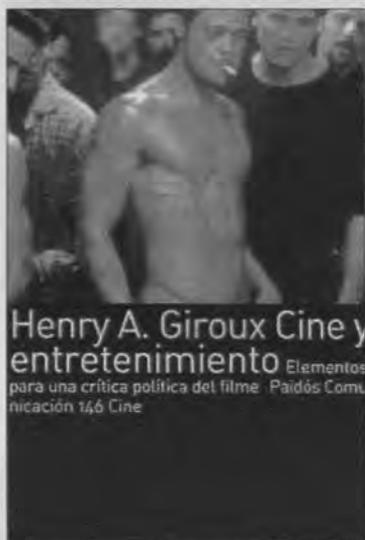
Henry A. Giroux

Barcelona

Ediciones Paidós, 2003

323 páginas

20 euros



Pronto hará cuarenta años que Louis Althusser dio a conocer uno de sus textos más preclaros, con toda probabilidad el más influyente. Nos estamos refiriendo a *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. En él desarrollaba la teoría marxista del Estado distinguiendo entre el aparato de Estado propiamente dicho y los Aparatos Ideológicos de Estado. El primero

estaría compuesto por el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc., que compondrían una unidad enteramente adscrita al dominio público. A su vez, los segundos serían una pluralidad de instituciones distintas y especializadas, de carácter por lo general privado, y cuya dispersión sería solamente aparente; entre estos señalaba, por ejemplo, a las Iglesias, los partidos políticos, la familia, los periódicos, las instituciones culturales, etc. La distinción fundamental entre aquél y éstos consistiría en que mientras el aparato de Estado funciona sobre todo con la represión, incluso física llegado el caso, y sólo secundariamente con la ideología, los Aparatos Ideológicos de Estado funcionan básicamente con la ideología como forma predominante, y sólo en situaciones límite utilizan una represión muy atenuada, es decir simbólica, como sería, por ejemplo, la censura, o cualquier otro modo de prohibición. La reproducción de las relaciones de producción justificarían, en todo caso, sus respectivos y diferentes modos de funcionamiento.

Las tesis expuestas en este texto, aquí recordado sumariamente, tuvieron un amplio eco en la crítica cinematográfica más politizada de la época, finales de los sesenta y principios de los setenta. Las películas fueron contempladas como componentes de esa Institución cultural a la que comúnmente llamamos cine y, por lo tanto, territorio específico de intervención ideológica. Estudiarlas y analizarlas no era una actividad inocente y neutra, sino, por el contrario, eminentemente teórica y, por extensión, con efectos políticos de un modo peculiar.

Algo de todo ello vibra, palpita, en la manera con que Henry A. Giroux contempla el cine y aborda el estudio de las películas en su libro *Cine y entretenimiento*, no en vano subtítulo *Elementos para una crítica política del filme*. Profesor y director del Waterbury Forum in Education and Cultural Studies de la Universidad de Pennsylvania, su preocupación básica viene dictada por la comprensión del cine no sólo como entretenimiento, más o menos plausible, sino como institución implícitamente pedagógica que contribuye a constituir sujetos determinados y a forzar modalidades concretas en las relaciones sociales. Dicho simple y brevemente, como bien señala él mismo: "las películas entretienen y enseñan a la vez". Interrogar qué enseñan y cómo lo hacen, utilizarlas como fuentes para la reflexión y el debate con los alumnos, es el modo con que Henry A. Giroux cons-

truye su "rol como profesor contestatario" (p. 16), que otorga a las películas la categoría de textos cruciales "útiles como recursos para contrarrestar la ideología de los libros de texto dominantes, y de un valor incalculable como instrumentos pedagógicos para desafiar el conocimiento y los modos de aprender refrendados oficialmente" (p. 16).

Con esta perspectiva, asumida desde que se hizo profesor de secundaria y facilitada por su condición de atento cinéfilo, en su libro reúne aquellos textos escritos a lo largo de los últimos veinte años en diferentes publicaciones y que le parecen más relevantes. Como acostumbra a suceder en estos casos, no todos los artículos (algunos verdaderos ensayos) ofrecen el mismo interés, y ni siquiera en la extensión serían del todo equiparables; pero pese a su desigualdad intrínseca, en todos ellos se manifiesta con claridad una posición y un propósito. La reivindicación de la cultura llamada popular, por una parte, y la elección de alguno de los problemas presentes en lo social (el clasismo, el sexismo, el racismo, el consumismo, etc.) constituyen las coordenadas básicas que los motivan e impulsan.

Así, por ejemplo, en el ensayo que aborda las películas de dibujos animados producidas por la Disney, uno de los más sugestivos del libro, se analizan los "mensajes culturales y sociales" subyacentes en películas como *La sirenita* (*The Little Mermaid*, Ron Clements y John Musker, 1989), *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), *Aladino* (*Aladdin*, Ron Clements y John Musker, 1992), *El rey León* (*The Lion King*, Roger Allers y Rob Minkoff, 1994), *Pocahontas* (Mike Gabriel y Eric Gabriel, 1995), *El jorobado de Notre-Dame* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1996), *Hércules* (Ron Clements y John Musker 1997) y *Mulan* (Tony Bancroft y Barry Cook, 1998). A partir de este "corpus filmico", Henry A. Giroux observa cómo estos productos cinematográficos, dirigidos muy especialmente a un público infantil, facilitan su comprensión mediante la reproducción de estereotipos culturales que contribuyen a fortalecer una subjetividad femenina subordinada a la del hombre; a facilitar la exculpación del legado genocida del colonialismo; a reproducir un racismo recalcitrante configurado no sólo por la imaginería negativa con que se caracterizan a los personajes de culturas diferentes sino también mediante la codificación racial del lenguaje y los acentos; e incluso a fomentar la celebración de rela-

ciones sociales profundamente antidemocráticas. Estas conclusiones, entre otras, permiten a Henry A. Giroux calificar las películas de la Disney como productos abiertos y decididamente reaccionarios. Aunque no por ello cree que haya que limitarse a descalificarlas y condenarlas, ya que las películas de la Disney también ofrecen a los niños "estimulación visual y el placer de la alegría" (p. 126). Lo importante es que los educadores, así como los padres y los trabajadores, dispongan de la capacidad crítica suficiente para contrarrestar sus efectos ideológicos. Y, sobre todo, las películas de la Disney deben ser tenidas en cuenta en las escuelas como "objetos serios del conocimiento social y del análisis crítico" (p. 145). Esta es una reivindicación que late en los diferentes ensayos del libro: la necesidad de que la enseñanza incorpore a las películas como textos útiles para la formación de los estudiantes.

La productividad pedagógica viene a ser, en suma, el criterio rector de la elección de las películas a considerar. Se comprende así que todas ellas contengan algún referente fuerte que sirva de fermento, o catalizador, para el discurso. El título de algunas de ellas, además de los ya citados, resulta en sí mismo suficientemente indicativo: *Norma Rae* (*Norma Rae*, Martin Ritt, 1978), "perspicaz película sobre la lucha de clases" (p. 35); *Insólita aventura de verano* (*Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, Lina Wertmüller, 1974), cuyo "mensaje insiste en que la liberación definida únicamente en términos económicos y políticos es insuficiente" (p. 53); *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977), "película inquietante y desconcertante que intenta analizar la emergencia de un nuevo tipo de alienación, que hace extensiva la definición de alienación que Marx apuntara en el siglo XIX como, sencillamente, la deshumanización del trabajo, y que se ubica en el reino del consumo y del ocio" (p. 56); *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), en la que se abordan las tensiones con las que "funciona la opresión a través de varios aspectos de la enseñanza" (p. 99), o para terminar y no ser demasiado prolijo, *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), en la que, pese a sus muchos reduccionismos, se nos "ofrece una crítica de la sociedad capitalista más reciente y de los infortunios que genera su interés obsesivo por los beneficios, el consumo y los valores comerciales que subrayan su *ethos* determinado por el

mercado" (p. 282). Las reflexiones que de todos ellos se nos ofrece no son en absoluto desdeñables y hacen al libro merecedor de su lectura.

Una observación cabe, no obstante, plantear: su lenguaje, no sé si por mor de la traducción, resulta en ocasiones innecesariamente abstruso, vago, difuso, asfixiado por una retórica que pareciera delatar una indeterminación terminológica, cuando no una clara carencia conceptual, como si se huyese voluntariamente de un instrumental teórico preciso. ¿Consecuencia de la interdisciplinariedad con la que los textos pretenden desplegarse? Es posible. ¿Textualidad propia de los llamados "estudios culturales", a los que pareciera adscrito el autor? Quizá. En todo caso, en nada beneficia su lectura. Diríase que al huir del análisis textual se optase por imbricar filosofía, sociología y pedagogía para vehicular un discurso que, desde luego, resulta bienintencionado y contiene destellos muy sugerentes.

M. VIDAL ESTÉVEZ

CINEMA OF THE OTHER EUROPE. THE INDUSTRY AND ARTISTRY OF EAST CENTRAL EUROPEAN FILM

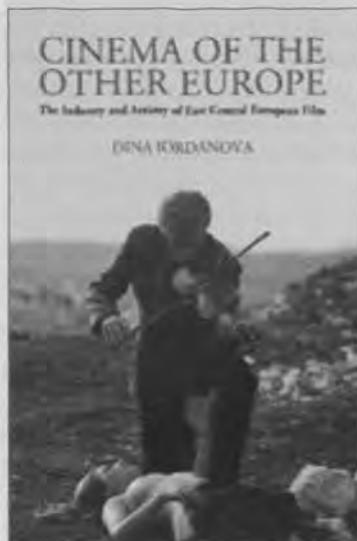
Dina Iordanova

Londres

Wallflower Press, 2003

224 páginas

15,99 libras esterlinas



La mayor parte de la cinematografía que antaño se producía del otro lado del Muro, sin ser desconocida, continúa marginada de una perspectiva académica global, ya que la caída del Telón de Acero no abolió del todo la división entre el bloque oriental y el occidental. Sin embargo, tras el establecimiento de la Europa de los veinticinco, quedan pocas excusas para mantener en un aparte la distinta sensibilidad de estos cineastas. Por ello, la labor de Dina Iordanova, que ha publicado con anterioridad libros y artículos sobre cine ruso y de los Balcanes —entre ellos *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and Media* (Londres, British Film Institute, 2001) o *Emir Kusturica* (Londres, British Film Institute, 2002)—, merece todo respeto. Su intención con *Cinema of the Other Europe* es devolver a estas cinematografías el lugar que les corresponde: el de los estudios de cine europeo; pues, al fin y al cabo, esa 'Otra Europa' de la que habla es también la nuestra. Con este fin centrará su estudio en las cinematografías de Polonia, Hungría, República Checa y Eslovaquia, es decir, de la región de Europa Central del Este, estableciendo como margen cronológico desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Una tarea nada sencilla ya que en estos países conviven distintas etnias y difieren en lengua, cultura y tradiciones. A cambio, comparten un pasado como satélites de la Unión Soviética y se encuentran culturalmente más ligadas a Occidente que, por ejemplo, los países balcánicos. La toma de esta región en su conjunto de manera que sustituya la pauta —más aceptada— de partir de los criterios nacionales, puede parecer un equilibrio difícil, pero lo cierto es que sale bastante bien parada del experimento, sobre todo teniendo en cuenta que este estudio rehuye la convención de reflejar la trasnochada confrontación entre estética y política, destapando así algunos lugares comunes de un cine bastante más diversificado de lo que la interpretación legada por algunos críticos occidentales nos ha hecho creer.

Con una visión interdisciplinar, Iordanova divide su ensayo en tres partes. Dedicó la primera a justificar su elección de cine regional de "Europa Central" frente al criterio por nacionalidades, argumentando que la estructura industrial, el estilo a la hora de filmar e incluso los temas, son lo bastante similares como para establecer puntos de contac-

to. Por otro lado, la existencia de una significativa presencia del cine documental y de animación —al que, lamentablemente, se le presta una atención exigua en este volumen— son particularidades de este cine. Otro motivo compartido son las influencias recibidas tanto del bloque oriental como de Occidente, que son características de la zona. A continuación, se detalla cómo la industria, el sistema de distribución y exhibición durante el socialismo, así como los cambios que se producen a tenor de su colapso, discurren de forma paralela. El realismo socialista, el exilio de cineastas y la censura ocupan los últimos capítulos de este apartado, aunque con respecto a esta última cuestión, Iordanova insiste en que era bastante más permisiva de lo que se suele creer, con la sola excepción del periodo conocido como el de la 'Normalización'. La censura actuó en aquel momento para apaciguar la efervescencia de la Primavera de Praga del 68 y, como consecuencia, algunas películas no pudieron estrenarse. No obstante, un error bastante habitual —y que en su opinión aún no se ha corregido— consiste en percibir las películas críticas con el régimen o que habían sido censuradas como obras de mayor valor artístico. Como pone de manifiesto, el arte disidente, por muy mediocre que fuera, era a menudo juzgado con benevolencia en Occidente mientras filmes "políticamente correctos" solían ser menospreciados por propagandistas.

Tras la descripción del entramado industrial bajo la Guerra Fría, la segunda y más interesante parte del libro da cuenta de la variedad temática que caracteriza a la Europa central del este. Su ensayo incide en la representación de la Historia y de la política, con mención especial a los filmes sobre el holocausto, la vida urbana durante el socialismo y la toma moral de decisiones. El protagonista de estas ficciones, sin ser un verdadero héroe, es un testigo lúcido del proceso histórico con un punto de vista particular acerca de los eventos descritos. Pertenece a un país ocupado e indefenso en el que rememora experiencias íntimas en las que aúna la memoria personal con la colectiva.

Otra contribución añadida a la idiosincrasia del cine centroeuropeo del Este es su forma de aplicar el surrealismo a las representaciones históricas. Una excelente muestra es el film polaco *Rekopis znaleziony w Saragossie* (*El manuscrito encontrado en*

Zaragoza, 1965), una adaptación de la novela de Jan Potocki dirigida por Wojciech Has. Mejor conocida internacionalmente, sin embargo, fue lo que se dio en llamar la Nueva Ola checoslovaca, con su mirada puesta en temas contemporáneos y en los deseos de transformación y emancipación de la Unión Soviética aclamada en los años sesenta y setenta. El capítulo cinco describe la crisis del patriarcado en el mundo rural como oposición a la vida urbana, asociada con la modernidad (aunque algunas representaciones idílicas de lo rural persisten) y a las películas que abordan el tema de las minorías étnicas, en especial de los romaníes (gitanos). Este apartado concluye con la exposición de las singularidades de dos reconocidos directores, Krzysztof Zanussi y Krzysztof Kieslowski, representantes del llamado "cine de inquietud moral" (*cinema of moral concern*).

Subdividida en dos capítulos, la última sección explora el feminismo renuente que se haya en ciertas producciones realizadas por mujeres, así como la cinematografía posterior al derrumbe comunista. A tenor de los cambios políticos, aparecieron nuevos asuntos que reflejaban problemas sociales candentes como el incremento de la prostitución, el alcoholismo y su influencia en la violencia doméstica o la escalada social de empresarios sin escrúpulos. Pero a pesar de los profundos cambios que se sucedieron en el entramado industrial después de 1989, la autora sostiene que se mantuvo a grandes rasgos la continuidad en el estilo.

En definitiva, el variado contexto artístico e industrial en el que destacaron cineastas como Zoltán Fábri, Krzysztof Zanussi, Milos Forman, Andrzej Wajda, Béla Tarr, Márta Mészáros, Krzysztof Kieslowski y otros muchos, queda dignamente expuesto en esta obra amena y bien documentada en el que se aprecia un sincero esfuerzo por sintetizar sin diluir el peso de su contenido. A pesar de ello, como en la mayoría de este tipo de trabajos, el lector puede sentirse frustrado con alguna omisión. Un ejemplo: a pesar de que la propia autora se lamenta de la ausencia de estudios sobre géneros populares comete, paradójicamente, el mismo error al mencionar de pasada los *biopics* de artistas o del cine erótico o de terror. Quizá sea este el único fallo importante que debemos señalar. Para compensarlo, una de las ventajas del volumen es que no requiere que el lector haya

visto las películas para seguir con interés el hilo argumental. Aunque si tiene curiosidad por conocer más de cerca el cine de esta región, puede consultar el apéndice que incluye, entre otros datos de interés, páginas web donde proporcionan vídeos y DVDs de películas de la zona, así como una bibliografía comentada por capítulos donde profundizar sobre estos temas. La obra está destinada, en primer lugar, a aquellos interesados en iniciarse en el cine de esta área geográfica, pero tiene como verdadero propósito la difusión entre los estudiosos del cine de una visión más equilibrada del rico patrimonio cultural cinematográfico europeo, que no se circunscribe a la producción de Francia, Reino Unido o Italia. Desde este supuesto, estimamos que Iordanova cumple holgadamente con la tarea de ampliar nuestra, en ocasiones, obcecada miopía.

LIDIA MERAS

SALVADOR DALÍ, CINE Y SURREALISMO(S)

Joan M. Minguet Batllori

Barcelona

Parsifal Ediciones, 2003

237 páginas

20 euros



Esta obra ha sido elaborada combinando una serie de investigaciones originales y algunos trabajos (re-

visados y adaptados) anteriormente publicados por el autor; combinación que hace que la exposición resulte a veces reiterativa.

A partir de la consideración del surrealismo como un movimiento artístico complejo —puesto que, si bien en un primer momento Breton lo intentó delimitar, enseguida se fue enriqueciendo con las aportaciones de otros creadores (en ciertas ocasiones desde periferias culturales)—, en este libro se analizan básicamente las relaciones que Salvador Dalí mantuvo con el surrealismo y el cine, centrandó el estudio en tres cuestiones primordiales: ¿cuándo y cómo se aproximó el pintor catalán al surrealismo? ¿Cuál fue su papel en la gestación de *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929)? ¿Cómo evolucionó su opinión acerca del cine?

La primera cuestión es fundamental para conocer el contexto en el que surgió *Un chien andalou*, lo que, asimismo, facilita la discusión sobre la autoría de esta película (obra cumbre dentro de la filmografía surrealista). Por medio de diversos documentos (cartas, artículos, conferencias), Minguet demuestra que Dalí se acercó al surrealismo antes y de manera más decidida que Buñuel, y que, cuando se empezó a concebir *Un chien andalou*, el pintor tenía una visión mucho más clara de la poética surrealista que el cineasta; quien, en realidad, no empezó a profundizar en el espíritu de este movimiento artístico hasta 1929, cuando ambos se reunieron en Figueres para preparar el guión de la película.

Este hecho, en principio, podría ser suficiente para afirmar que la intervención de Dalí en la elaboración de este film fue crucial. Sin embargo, algunos autores han menospreciado tal intervención, basándose sobre todo en ciertas declaraciones de Buñuel (realizadas muchos años después de que la película fuese estrenada) y en las memorias que publicó hacia el final de su vida. Por este motivo, Minguet ha rebuscado en diversas fuentes (literarias e iconográficas) para intentar demostrar que, aunque el realizador nacido en Calanda sea el responsable último de la factura del film, la morfología y el tejido significativo de *Un chien andalou* no serían los mismos sin la aportación del pintor de Figueres: varios documentos (cartas, artículos, poemas...) y, principalmente, determinados cuadros de Dalí ponen de manifiesto

que sus obsesiones iconográficas y poéticas fueron decisivas en la configuración de las imágenes del film. No obstante, el carácter surrealista de éste, subraya el autor, no sólo se debe a la intervención de Dalí, sino también a la influencia que tanto él como Buñuel recibieron de Magritte y del surrealismo belga de los años veinte del pasado siglo.

Respecto a la tercera cuestión, señala Minguet que Dalí mantuvo con el cine una relación ambivalente. En un primer momento, se aproximó a este medio de expresión atraído por la supuesta objetividad de la máquina ("Santa Objetividad"); principio que le hizo entender la cinematografía como una actividad antiartística (el "séptimo antiarte" frente al MRI) capaz de aprehender las realidades que se ocultan a los sentidos y a la razón de los seres humanos. Diversos textos y discursos del artista catalán del periodo 1925-29 demuestran que dicha atracción se fue incrementando hasta llegar a su culminación en la época en que se rodó *Un chien andalou*. Sin embargo, con la *L'âge d'or* (*La edad de oro*, Luis Buñuel, 1930) comienza el proceso de ruptura de Dalí con el medio cinematográfico: en esta película, Buñuel no aceptó numerosas sugerencias suyas y borró de los créditos su supuesta colaboración. Posteriormente, el artista catalán intentó participar con otros cineastas en varios proyectos que fracasaron. Todo lo cual, unido al hecho de que el primitivo entusiasmo que sintió por el maquinismo fue siendo sustituido por un creciente desencanto hacia el mundo industrial, trajo como consecuencia que en diversas ocasiones llegase a anatematizar el cine, aunque nunca dejó de interesarse por él.

Las tres cuestiones primordiales que vertebran esta obra son analizadas de manera satisfactoria por su autor, aportando numerosas pruebas que avalan sus conclusiones. Pero, por motivos que no están claros, se deja a un lado un tema cuyo estudio podría ampliar el conocimiento de la relación que Dalí mantuvo con el cine: los vínculos entre su lenguaje cinematográfico y su lenguaje pictórico. Asunto que apenas es tratado en este libro, a pesar de que se indican las conexiones que existen entre varios cuadros de Dalí y determinadas imágenes de *Un chien andalou*, pues no hay un análisis estricto de las características especiales del lenguaje utilizado en esta película, y tan sólo se mencionan los

antecedentes iconográficos que se pueden encontrar en obras del pintor catalán, tanto pictóricas como escritas. Así, Minguet sostiene que este film y los dos siguientes dirigidos por el cineasta aragonés se sitúan dentro de la poética surrealista, pero con evidentes diferencias entre ellos: en *Un chien andalou*, debido a la influencia de Dalí, el surrealismo busca lo irracional que hay en el inconsciente; en *L'âge d'or*, en gran medida merced al ascendiente bretoniano, se realiza una violenta crítica de la Iglesia, de la política, de la moral burguesa, etc.; y en *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), Buñuel se decanta por un surrealismo antropológico, arraigado en el territorio. Asimismo, el autor hace hincapié en las diferencias formales que estos tres tipos de surrealismo conllevan: "[En] *Un chien...* lo que más interesa es el choque visual que pueda producir en el espectador, su capacidad de soliviantarlo, no por su contenido social sino por la propia fuerza visual de sus imágenes; en *L'âge...* Buñuel demuestra una preocupación más evidente por las normas del lenguaje cinematográfico, por la perfección de su caligrafía, el tono narrativo es más convencional aunque lo que se explique en el film sea totalmente subversivo" (p. 118); y en *Tierra sin pan* destaca el carácter documental de sus imágenes.

No obstante, habría que plantearse si las disparidades morfológicas que existen entre las tres películas se deben sólo a los diferentes tipos de surrealismo que las han configurado o también a los distintos lenguajes empleados en ellas: pictórico, narrativo y documental. Porque la antinarratividad de *Un chien andalou* en buena parte puede ser una consecuencia del lenguaje pictórico que, inducido por Dalí, el realizador aragonés usó en el film. Por ello, sería muy adecuado realizar un análisis de las escenas de la película que tienen algún antecedente pictórico daliniano para comprobar si el lenguaje utilizado en ellas es equivalente por su eficacia al empleado por el pintor en las obras correspondientes; es decir, verificar si ambos lenguajes tienen el mismo valor, la misma potencia a la hora de orientar al espectador a la búsqueda de significados, y producen en el destinatario una reacción muy parecida pese a que el estímulo no sea el mismo. Y esto es lo que se echa de menos en este libro, por otra parte, muy interesante.

RAFAEL CERRATO MEJÍAS

L'IDEA DOCUMENTARIA. ALTRI SGUARDI DAL CINEMA ITALIANO

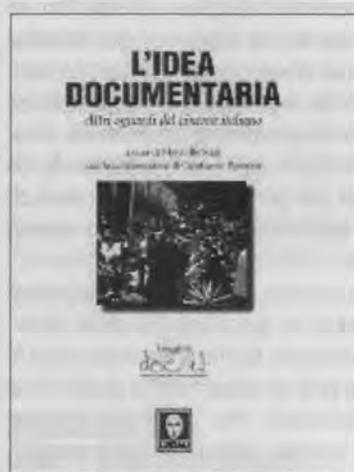
Marco Bertozzi (ed.)

Turín

Edizioni Lindau, 2003

384 páginas

24,50 euros



Una memoria traicionada, una memoria impuesta configurada a través de años de realidad televisiva, una memoria infeliz: la del documental italiano... Ante el panorama pasado y presente del documental en Italia era difícil que el libro *L'idea documentaria* superara el simple *cabier de doléance*, tal y como apuntaba el maestro Vittorio De Seta en su saludo inicial. *L'idea documentaria* aparece sin embargo en un momento de renacimiento promovido por la asociación de directores y realizadores *Doc/it*, surgida en 1998 con el propósito de generar debate y de aunar esfuerzos.

Sumido en esta efervescencia, *L'idea documentaria* reflexiona sobre el documental contemporáneo italiano desde todos los ángulos posibles. Pocos libros sobre documental reúnen un panorama más amplio de opiniones: teóricos del cine, realizadores, críticos, directores de festivales, técnicos, programadores de televisión... van tejiendo con sus miradas un tiempo cinematográfico poblado de recuerdos. Nadie mejor que Marco Bertozzi para dirigir esta inmersión que se realiza a través de formatos tan diversos como la correspondencia, la entrevista-conversación, el ensayo autobiográfico, el diario de

trabajo o los apuntes cinematográficos. Miembro fundador de *Doc/it*, Bertozzi ha impulsado el actual movimiento de renovación desde las aulas de la Universidad Roma III y del *Centro Sperimentale de Cinematografia*, y como realizador y productor de documentales independientes.

Para Bertozzi el cine documental se configura como el espacio de resistencia del cine italiano frente a la presencia aplastante de una televisión, que desde los años sesenta impulsaría a la sociedad italiana a reinventarse de manera *aséptica e hipermoderna*. Gracias a esas *otras miradas*, miradas fracturadas sin duda, se ha podido forjar una memoria distinta a la oficial. Por esta razón en Italia, según Bertozzi, el documental es un problema nacional de gran urgencia cultural.

Los capítulos introductorios, "Apología dello sguardo inquieto", del propio Bertozzi, y "Acceso vietato (Un'anomalia italiana)" de Dario Barone, anticipan los temas recurrentes del libro: ¿Por qué en Italia se producen tan pocos documentales? ¿Por qué el documental está fuera del mercado? ¿Por qué se concibe todavía en los márgenes estrechos del producto televisivo, con un predominio de la función educativa, informativa, periodística o histórica? Problemas que afectan de forma determinante a los que entienden el documental como una manera de hacer cine que ofrece una posibilidad variada de puntos de vista, con una fuerza poética capaz de reflejar una época con sus contradicciones. Obras complejas, alejadas de imaginarios estereotipados que contrainforman no sólo por lo que cuentan, sino también por la manera en cómo lo cuentan. Un documental de autor, en definitiva, que encuentra tantas dificultades para su financiación en Italia y que tiene que mirar al extranjero para poder sobrevivir.

Son los autores precisamente, los que ofrecen en la primera parte del libro, "Poetiche", las visiones más personales y libres que encontramos sobre *L'idea documentaria*. Los artículos nos hablan de una lucha constante por llevar a cabo un proceso creativo que encuentra con tantas dificultades. Por otro lado, son también esos inconvenientes los que reafirman la voluntad de defender un cine que disiente del pensamiento único y de un modo de hacer establecido. Por esta razón para el director de cine político Guido Chiesa el documental sería un terreno de experimentación que cubriría nuestra

necesidad de memoria, para recordar lo que había antes del aparente vacío de hoy en día.

Esta sección incluye además, conversaciones con los realizadores Gianni Celati, Daniele Segre y Leonardo Di Costanzo, entre otros, junto a los apuntes de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi —especialistas en películas de archivo— sobre su película *Su tutte le vette è pace* (1999). Entre todos los documentos de "Poetiche" destacamos el diálogo entre la realizadora del aclamado documental autobiográfico *Un'ora sola ti vorrei* (2001), Alina Marazzi, y su montadora, Ilaria Fraioli. A través de su correspondencia irán desvelando el fascinante proceso a través del cual un material ajeno se hace propio, y unas imágenes propias se transforman en lugares comunes desde los cuales se puede narrar una historia universal.

Como su propio nombre indica, "Teoriche" es una sección reservada a los teóricos italianos del documental. El profesor Adriano Aprà al reflexionar sobre el documental contemporáneo, en su artículo "La rifondazione del documentario italiano", pone de manifiesto la fractura que existe entre el cine actual y la tradición documental italiana. En su opinión, ninguna de las películas mencionadas, entre las que se encuentran *Non mi basta mai* (1999) de Guido Chiesa, *Asuba de su serbatoio* (2001) de Daniele Segre o *Roma A.D. 999* (2000) de Paolo Pisanelli, beben de las fuentes de un pasado documental común. Tampoco el documental sería —como propone Alberto Crespi— un simple heredero del neorrealismo, el culpable para muchos de que en Italia no se haya consolidado una escuela documental. Según Crespi, el documental contemporáneo encontraría una continuidad con el pasado como heredero de una corriente ética. En el contexto social en el que se desarrolla el libro —notablemente influido por los acontecimientos del G8 y la resistencia al gobierno de Berlusconi— no resulta extraño que Antonio Medici rinda un homenaje a Cesare Zavattini con su ensayo "Zavattini, Il codice binario e il video-attivismo". Guionista del neorrealismo por excelencia, Zavattini se anticipó a la aparición del video digital al expresar su deseo de que todas las personas pudieran servirse del cine como un instrumento de comunicación y de conocimiento.

Las reflexiones de Paolo Simoni en torno al cine de familia y de Silvano Cavatorta sobre el festival *Filmmaker*, dan paso a la tercera parte del libro:

"Pratiche". En esta sección los productores Serge Lalou y Alessandro Signetto, y la distribuidora Gioia Avvantaggiato, entre otros, nos confirman desde su posición *práctica* la crisis del documental. La falta de ayudas gubernamentales, su escasa distribución en las salas y la incapacidad de la televisión para llevar a cabo una política de programación coherente, son las lacras que desde hace más de cuarenta años impiden al documental insertarse en la debilitada industria cinematográfica italiana.

En el apartado "Arti e mestieri" destacamos los testimonios del director de fotografía Paolo Ferrari y el técnico de sonido Marco Fiumara sobre las particularidades de sus oficios cuando abordan el rodaje de un documental. Mención especial merece el artículo de Fiumara, ya que el sonido es siempre el gran olvidado tanto en los libros como a la hora de formular presupuestos. A Marco Fiumara se debe una interesante reflexión sobre un *clásico*, la diferencia entre documental y reportaje: el documental sería el arte de la escucha mientras que el reportaje presentaría el triunfo de la vista, porque el oído tiene otros tiempos de percepción y un acercamiento diferente a la realidad.

Es precisamente el arte de la escucha el que marca la diferencia entre un libro de testimonios desarticulados y un libro donde, a pesar de la diversidad de propuestas, se construye un conocimiento colectivo en torno a un tema. *L'idea documentaria* es un ejemplo de que las reflexiones de todos los sectores implicados son necesarias para mostrar un panorama complejo de la situación del documental actual en Italia. En el maravilloso mundo de las ideas donde el documental conserva un lugar privilegiado, hay lugar para la poesía, la teoría y el conocimiento que genera la práctica. También para la repetición de temáticas, porque lejos de aburrir nos ayudan a comprender cuáles son los puntos recurrentes, las obsesiones, frustraciones y esperanzas colectivas en torno al tema. Incluso queda espacio para la propia negación de lo que aparentemente es una realidad, ¿existe el documental en Italia? Desde la inestabilidad que genera la inexistencia de una identidad fija, el documental es una forma cinematográfica que interesa por su perpetuo estado de resignificación.

Por todo lo expuesto anteriormente, *L'idea documentaria* es un libro fundamental para quien quiera adentrarse en el mundo del documental ac-

tual italiano, un desconocido para el público español. Situados ante el espejo es imposible mirarse y no reconocer características similares en el cine documental realizado en España, a pesar de las diferencias que nos separan.

NOEMÍ GARCÍA

MOTEROS TRANQUILOS, TOROS SALVAJES

Peter Biskind

Barcelona

Anagrama, 2004

667 páginas

25 euros



"Nada más" que seis años ha tardado en traducirse al castellano este ambicioso, extenso y a ratos desmesurado trabajo del ex redactor de *Premiere* y *Rolling Stone*, Peter Biskind. Y lo hizo precisamente justo cuando su siguiente libro, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of the Independent Film* (Simon & Schuster, 2004), veía la luz en Estados Unidos y levantaba cierta polvareda entre algunas de las víctimas de la acerada (y a veces posiblemente injusta) pluma de su autor. El caso es que, merced a este retraso editorial que siempre ha caracterizado al libro de cine en nuestro país, el lector español tiene la oportunidad ahora de introducirse en un período ya histórico (pese a ser relativa-

mente reciente) en la evolución del cine americano, mientras que seguramente no conozca las vicisitudes del actual (el que Biskind retrata en su nueva obra) hasta que ya sea también agua pasada (¿otros cinco años, o quizá la aceptación que parece estar teniendo este *Moteros tranquilos, toros salvajes* entre el público español haga que Anagrama se decida a traducirlo cuanto antes?). Sea como sea, cuando en 1998 Biskind se acercó al cine producido entre 1967 y 1981 su perspectiva estaba inevitablemente más mediatizada por el tiempo transcurrido que cuando nos habla del nuevo cine *indie*. De alguna manera, su visión de esa especie de "era dorada" del cine americano que fueron los 70 adquiere los rasgos de un gran fresco histórico con sus grandes personajes, sus mártires y, por qué no, también sus villanos. Y si su acerbo retrato de las actuales maquinaciones de Robert Redford al frente de Sundance o de la peculiar manera en que los hermanos Weinstein manejan Miramax puede estar más condicionada por rencillas y ajustes de cuentas personales o su propia condición de autor quizá esté más involucrada en el ambiente que describe, en su descripción del Hollywood de hace treinta años adopta la pose de omnisciente cronista con afán desmitificador, pragmático y, en ocasiones, directamente impertinente.

Moteros tranquilos, toros salvajes (literal, aunque esforzada traducción española del chiste cinéfilo del original que aludía a los filmes de Hopper y Scorsese: *Easy Riders, Raging Bulls*) tiene una clara vocación demoledora y rupturista. De alguna manera, sus lectores/víctimas ideales parecen ser los pertenecientes a esa generación de cinéfilos que ha convertido a Scorsese, Coppola, Cimino o De Palma en modelos de un cine de autor creado dentro de los grandes estudios, en representantes de una sorprendente época de madurez para el cine americano que parece haberse perdido para siempre (un discurso hoy habitual en cierto sector crítico que, por cierto, abominó de ellos en el momento de su esplendor). Incluso una franja generacional más joven que se crió (no se educó) con Spielberg y Lucas los ha visto como sorprendente ejemplo de ascenso al poder sin renunciar un ápice a sus caprichosos sueños de adolescencia, otro posible modelo de "cine personal" creado con un juguete carísimo. Frente a esas miradas, viciadas bien por la tendencia "autorista" de la crítica poscahierista bien por la in-

genua fascinación mitificadora, Biskind demuestra un claro interés, ansiedad incluso, por desmontar la tramoya. Leyendo estas copiosas páginas queda claro que, para él, mitificación es sinónimo de mistificación. Y lo que se propone es desnudar a una serie de encumbrados colosos (hablamos de la época en que el director es la estrella) que quedan reducidos a la condición de gigantes con pies de barro.

Biskind coquetea en contados pasajes de su libro con la crítica textual desde una perspectiva sociopolítica, una línea de análisis que ya había ensayado en otro texto suyo mucho menos popular, *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties* (Owl Books, 2000). Allí se acercaba a célebres títulos de los años 50 para interpretarlos como reflejos de las ansiedades del contexto en que fueron creados. Ecos de esa metodología resuenan en el libro que nos ocupa cuando interpreta *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) como un síntoma de "la moderación de la era Carter" (pág. 443) o cuando afirma que *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) "anticipó como deseables los valores conservadores, profamiliares de la era Reagan" (pág. 209). Incluso juguetea también con la psicocrítica al desvelar que las claves de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) "pesadilla masculina sobre la pubertad femenina", están enraizadas en las fijaciones maternas de William Friedkin y William Peter Blatty (pág. 286). Aunque su aportación en este campo sea más bien parca y no excesivamente original, tampoco importa demasiado: es obvio que a Biskind no le interesan los autores, como a los cahieristas, ni los textos, como a los semióticos. Ni siquiera ese "lado humano" de periodismo de suplemento dominical o programa televisivo de sobremesa.

Lo que le fascinan realmente son los *personajes*, en el sentido más dramático y literario del término. Por suerte, su libro es capaz de trascender la mera anécdota o el dato para cinéfilo adicto a la información inútil —modelo que el propio Biskind adoptó en el único texto suyo hasta ahora traducido al castellano, el poco estimulante *La trilogía de El Padrino* (Íxia Libres, 1993)—, y de sortear los posibles escrúpulos de un lector saturado con detalles sórdidos y escabrosos (eso que en inglés se llama vulgarmente "gossip"). Lo consigue gracias a su enorme, ágil y efectiva capacidad fabuladora, a

una prosa heredera directa de las consignas del nuevo periodismo. Antes que sujetos extratextuales puestos al descubierto, los directores, actores y productores que pasan por estas páginas acaban por adquirir el rango de criaturas casi ficticias, de habitantes de una comedia humana de tintes balzaquianos o thackerianos: no sólo *La feria de las vanidades* hubiera sido otro título posible para el libro, sino que Biskind toma nota de los grandes pintores de frescos decimonónicos y describe a sus personajes en función de sus ingresos, fortunas o imposibles decoraciones de sus mansiones californianas. Las películas y los individuos que hay detrás de ellas no son tan interesantes para él como los caracteres, de los que los actos y las obras no son más que síntoma: la megalomanía de Coppola, la personalidad compulsiva de Scorsese, la insultante arrogancia de Friedkin, el incurable peterpanismo de Spielberg y Lucas, la enfermiza relación fraternal de Paul y Leonard Schrader, la meditada crueldad de Altman o la ambiciosa *naïveté* de Bogdanovich (que, por cierto, termina resultando una versión *bigger than life* de nuestro José Luis Garcí).

Biskind es minucioso, casi maniático, a la hora de citar sus fuentes, pero esto no es garantía de ecuanimidad ni objetividad: uno sospecha que, de entre esos cientos de testimonios recogidos, se han escogido los más oscuros, retorcidos y dañinos. Del mismo modo que en su último libro Biskind trata con especial inquina a Redford y los Weinstein, aquí apenas parece mostrar simpatía por ninguno de los peces de su gigantesco acuario, aunque sea capaz de alabar las virtudes de (algunas de) sus películas. La manipulación es en muchos casos evidente, en otros se intuye, porque en su afán iconoclasta Biskind puede llegar incluso a una ridiculización gratuita, obvia incluso para un lector no especialmente mitómano ni a la defensiva del ataque a sus ídolos. Decir, por ejemplo, que "Schrader había escrito un libro incomprensible acerca de Ozu, Dreyer y Bresson" (pág. 309) no es tanto un juicio crítico (el libro aludido puede ser discutible, pero de ningún modo incoherente ni mucho menos incomprensible) como un rasgo que a Biskind le viene al dedillo para completar el retrato de su *personaje*. Semejante actitud domina el libro, hasta el punto de que éste termina convirtiéndose en la gran novela del Hollywood de los 70, no en un in-

forme periodístico riguroso ni en el análisis histórico-crítico de esa extraña y desordenada "década prodigiosa" del cine americano. Es por ello que sus diferentes capítulos están dominados por similar estructura narrativa, la del canónico relato americano de "ascensión y caída" de cada uno de sus personajes, incluso repitiendo episodios sorprendentemente parecidos: el escenario de fiel y abnegada esposa de "genio" que es traicionada en cuanto su marido llega a la fama se convierte en inquietante y sórdido motivo recurrente en todo el libro. No estamos lejos, en realidad, de la estructura narrativa que los propios biografiados desarrollan en películas como *El Padrino*, *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), *El precio del poder* (*Scarface*, Brian de Palma, 1983) o *Casino* (Martin Scorsese, 1995).

Una vez asumido el placer literario, estrictamente lúdico, que se desprende de un libro como éste (y en ese sentido es un texto irreprochable) queda la más peliaguda pregunta: ¿aporta algo realmente Biskind a los estudios críticos sobre el periodo? Es evidente que carece de la profundidad y complejidad de trabajos más académicos y esclarecedores (James, Elsaesser, Wood), pero también que no lo pretende. Tiene algo de provocador en cuanto que pretende desmontar la falacia de la obra íntegra y personal en un sistema tan laberíntico como el del cine americano. Quiere destruir pedestales y quitar aureolas. Su libro nos termina diciendo más de los complejos sistemas de producción, de los azares y contingencias que conforman una película, que de la manera de interpretarlas y analizarlas. Y es también una rica fuente de información para conocer el momento histórico y social del que se ocupa, ya que Biskind es capaz de recrear todo un mundo con admirable concisión y solvencia. *Moteros tranquilos, toros salvajes* puede ser, en definitiva, un explosivo antídoto contra ciertos (sub)productos críticos que aún recurren a la loa y la adoración irreflexivas o que desprecian olímpicamente los contextos de producción de una película. Pero quien no se cuente entre esas filas de lectores-espectadores-críticos encontrará más útil y disfrutable este libro en la tumbona de playa que en su mesa de trabajo. Y dicho esto sin afán despectivo, que en esta vida tan necesarias son la una como la otra.

ROBERTO CUETO

CÓMO PENSAR EL CINE

Suzanne Liandrat-Guigues
y Jean-Louis Leutrat

Madrid
Cátedra, 2003
184 páginas
11,20 euros



Todo fenómeno cultural abre un espacio para la interrogación; excede los hechos que permitirían describirlo y demanda una cierta comprensión derivada de una puesta en cuestión de su existencia o importancia. *Pensar* no es más que situarse en el interior de ese horizonte interrogativo, dentro del cual ni los diferentes acercamientos a ese fenómeno cultural ni las posibles respuestas a las preguntas que suscita resuelven y clausuran por sí mismas su tratamiento como “objeto problemático”. El cine ha sido abordado desde las más diversas disciplinas: la historia, la estética, la sociología o el psicoanálisis, y hoy en día ha sido invadido por los denominado estudios culturales. Aunque en un sentido lúbil y casi vacío podría afirmarse que desde esta diversidad “se piensa” el cine, no es este el concepto de pensar que maneja el libro de Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat. Pensar es un ejercicio de reflexión que ellos articulan en torno a una larga serie de preguntas que no siempre quedan cerradas con su respuesta.

Pensar significa que el horizonte interrogativo siempre permanece abierto. Por ello, el libro no se presenta ante el lector como una propuesta más dentro de las diferentes teorías cinematográficas; y, sin embargo, tampoco puede catalogarse como un pensar filosófico (disciplinar y académico) sobre el cine. Se mueve libremente entre las preguntas que plantea, reconduciéndolas en ocasiones a su historia y desliziándose entre una maraña de citas, autores y sugerencias. En ello, sin duda, reside su originalidad, pero igualmente sus profundas limitaciones.

La reflexión que proponen los autores se organiza en torno a cincuenta preguntas agrupadas en cuatro grandes capítulos. El resultado es un libro donde no puede encontrarse ni un tema unificador claro ni una línea argumental única. Diletante y erudito, sus páginas rezuman de citas de otros autores, de exposiciones y críticas entrecortadas, que en ocasiones tienen únicamente el propósito de incitar al pensar. De su lectura, a veces difícil, no se puede extraer una imagen coherente de lo que los autores piensan que es el cine. Más bien se esfuerzan por dar sentido al interés casi ontológico que tiene el hombre por las imágenes y, en especial, por las imágenes cinematográficas. Apoyándose en un incisivo texto de Giorgio Agamben, recogido en su obra *Image et Mémoire*, en el que se inserta la decisiva observación antropológica de que el hombre es el único animal que se interesa por las imágenes en cuanto tales, es decir, una vez que ya sabe que son imágenes y las puede tratar como tales imágenes, los autores despliegan un arsenal de cuestiones que intentan dar cuenta de lo que significan para nosotros las imágenes cinematográficas, de su sentido, de sus efectos, de la fascinación que provocan. Y es en torno a esta fascinación como se construye la red, a veces un tanto deshilachada, de referencias y textos, donde se teje un discurso fragmentario de temas recurrentes.

El asombro, decían los antiguos, marca el inicio de la interrogación. En la fascinación por las películas también se suscita el pensamiento. Con el cine se piensa. Provoca un modo extraño de fascinación, pues despierta la querencia humana por la interpretación, el placer de la lectura, el deseo de abrir espacios de interlocución. Las películas no están reñidas con el pensamiento, y esto

es lo que debería guiar la misma crítica. Forma parte de ese básico deseo de cine, un deseo que no lo es sin la necesidad de hablar de él, de narrarlo, de interrogarlo, de interpelarlo. Ni la filosofía, ni la teoría ni la crítica han sabido, en ocasiones, preservar el fundamento de la fascinación. La primera, porque se limita en ocasiones a no buscar más que el reconocimiento de sus propias categorías al pensar el cine. La segunda, porque perdida entre síntesis globales y observaciones dispersas no facilita el verdadero acceso a las obras, al tiempo que no hace más que tomar prestados sus conceptos. La tercera, porque ha perdido, al menos en parte, su espacio de libertad y su gusto por la reflexión. Por supuesto, no es esto un motivo para su rechazo; aún la crítica puede revivir al reconducir su actividad a la reflexión inmanente a las propias obras (algo que recuerda peligrosamente a la función que los románticos del círculo de los Schlegel otorgaban a la crítica); la teoría puede recomponerse tomando como punto de partida su dependencia del objeto mismo (de las películas que parecen exigirla); la filosofía recupera su función al traducir la fascinación en la doble dimensión de la interrogación y la interpretación de las mismas imágenes cinematográficas (Deleuze es citado sospechosamente como conspicuo ejemplo).

No hay que perder de vista, sin embargo, que estas observaciones entran en tensión, si no en conflicto, con otras muchas; podría entenderse que algunas de ellas trazan un hilo conductor a la hora de preguntarse por este poder fascinador del cine, un poder que nos conduce a esta pasión por la interpretación. A pesar de que el libro escapa de cualquier compromiso definitivo con una respuesta por aquello que es el cine, no deja de insertar en momentos muy diversos una idea de la fascinación de las imágenes como ensoñación y proyección en lo imaginario. En el segundo de los capítulos, al discutir la influencia ejercida por el cine (visible en los distintos usos propagandísticos), se sugiere que el control del espectador a través de las imágenes no está desligado de un cierto poder hipnótico, de un estado prelógico de alucinación o ensueño. La fascinación puede llegar a convertirse en absorción, en una relación vampírica. Esto motiva el interés que el cine ha mostrado a lo largo de la historia por lo fantásti-

co, por las metamorfosis o el desdoblamiento (un hecho que los autores vinculan en repetidas ocasiones con la actitud y mentalidad de artistas y literatos del siglo XIX). Recordando palabras de G. Deleuze, se atreven incluso a sugerir la esencialidad de la conexión que se establece en el cine entre los automatismos y la espiritualidad. "La relación del cine y de lo fantástico tiene lugar casi por lógica" (p. 61). La afirmación no sorprende si uno añade algunas observaciones sobre cómo las imágenes se relacionan con el tiempo. Pensar el cine como una momificación, una metáfora sugerida por el mismo A. Bazin en su clásico "Ontologie de l'image cinématographique", aún la relación de la imagen con un pasado ausente (sugerida por S. Cavell) y lo fantástico como una revitalización de lo inmóvil, de lo muerto. En la imagen, el pasado es recuerdo, y el espectador en su experiencia no vive ese tiempo sino que sólo pervive fantasmáticamente en su recuerdo. No extraña encontrar en el cuarto capítulo del libro, dedicado a cómo se enfrenta el espectador a las películas, reiteradas observaciones sobre cómo el mecanismo del cine se asocia al del sueño y de cómo la relación con la película "es siempre en parte soñada y en parte ausente" (p. 142). Incluso, nuestra experiencia del cine tiende siempre a ser recordada y a ser recordada a través de la narración y lectura que hacemos de las películas. Resumir y narrar es hacer de la película "un sujeto de ensueño".

Pero el cine mantiene igualmente una relación de privilegio con la realidad. "¿Es el cine un arte de lo real?" constituye la trigésima pregunta del catálogo y, en ella, como es inevitable en toda interrogación sobre la naturaleza y efectos del cine, los autores cuestionan el valor de la ontología fotográfica de A. Bazin como fundamento del cine. No hay que olvidar —argumentan— que ante todo es un "lenguaje", un instrumento para crear "efectos de realidad". No dejan los autores de señalar las consecuencias "estilísticas" que parecen derivarse de una concepción puramente reproductiva. Pero es igualmente obvio que este no es el asunto que está en juego en las tesis que defienden la transparencia de la imagen. Por eso, ni la sugerencia de que el "realismo" es una búsqueda moral o política ni el recuerdo de que la búsqueda de la objetividad no es sino una estrategia (incluso en el género docu-

mental) afectan a la impresión de realidad en que todos esos efectos basan su posibilidad. Una cita del filósofo C. Rosset pretende zanjar la cuestión: "La realidad cinematográfica se sitúa en un lugar indeciso, en los confines de lo imaginario y de la realidad". Pero con ello, los autores no hacen más que abundar en lo ya dicho: el deseo por el cine, que lo constituye internamente como lenguaje y estilo, no puede sino fundarse en una pervivencia fantasmática, tanto más alejada de la realidad cuanto que ésta no puede estar allí más que como ausencia.

El lector se encontrará, no obstante, con una obra sutil en ocasiones y desconcertante en otras. Proponen los autores una especie de hermenéutica del fenómeno cinematográfico y de su experiencia, una hermenéutica preocupada, ante todo, por describir el horizonte de interrogación y de sentido que el cine abre para el ser humano. Muchas de las opiniones vertidas en sus páginas son discutibles; el libro no deja además de ser crítico en demasiadas ocasiones, debido a su parquedad a la hora de abordar algunas cuestiones. Su montaje es rápido, entrecortado, y el hilo narrativo queda oculto si es que lo hay. Pero las sugerencias que reparten aquí y allá, a veces como efecto de un *collage* de citas, facilitan que el lector se ponga a pensar y recupere algunas preguntas que creía olvidadas. No nos dice *cómo* pensar el cine, sólo lo piensa fragmentariamente (su título original era *Penser le cinéma*). Y, de este modo, ofrece al lector materia para iniciar su propia interrogación. Además, su crítica a la utilización acrítica de muchos conceptos y herramientas dentro de los estudios sobre el cine debería servir para animar a ordenar un campo de estudio lastrado por los préstamos conceptuales a veces injustificados y por la heterogeneidad teórica. El capítulo tres recoge a través de sus preguntas discursos anquilosados y contradictorios que coexisten en los estudios sobre cine, y matiza el uso indiscriminado de conceptos como los de género, barroco, moderno, etc. El objetivo no es otro que eliminar las ideas prefabricadas que siguen vigentes y desbarazarse de algunas preguntas capciosas. Todo ello con el noble objetivo de recuperar la fascinación, menos por el cine en cuanto tal que por sus obras más vivas.

JESÚS VEGA ENCABO

CASSAVETES POR CASSAVETES

Ray Carney (ed.)

Barcelona

Editorial Anagrama, 2004

616 páginas

29 euros



A finales de la década de 1980 la editorial británica Faber&Faber lanzó una colección de libros de cine que, a diferencia de otras series conformadas exclusivamente por estudios críticos, decidió dar prioridad al formato entrevista y dejar que los cineastas hablasen por sí mismos. Entre sus primeros títulos estaban *Cronenberg on Cronenberg*, editado por Chris Rodley, o *Schrader on Schrader* de Kevin Jackson, que cubrieron importantes vacíos bibliográficos, y más adelante aparecieron otros importantes volúmenes de conversaciones con directores tan variados como Martin Scorsese, Louis Malle, Dennis Potter, Krzysztof Kieslowski o John Sayles, por citar tan sólo a unos pocos. El éxito de esta colección se basó —y se basa— en una realidad muy clara: los aficionados, los cinéfilos y los estudiosos casi siempre hemos preferido que sean los cineastas, y no los críticos, quienes nos expliquen sus películas, quizá porque aquello que aseguraba Deleuze ("nadie habla mejor del cine que los directores") resulta bastante cierto, especialmente en un tiempo en el que la crítica de cine más banal ha invadido las librerías.

En nuestro país tuvimos que esperar a que un editor arriesgado e innovador como Luis Magrinyà convenciese a Alba Editorial de Barcelona para que los principales títulos de la serie se empezasen a traducir al castellano. También aquí algunos títulos se vendieron muy bien; recuerdo que las conversaciones con Tim Burton de Mark Salisbury se reeditaron rápidamente, tras coincidir el lanzamiento de la primera edición con el estreno de la original *Sleepy Hollow* (1999). El libro de Faber&Faber que ahora reseñamos, *Cassavetes on Cassavetes*, ha sido traducido al castellano en esta ocasión por la Editorial Anagrama, que recientemente ha publicado otro importante ensayo sobre cine, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood* de Peter Biskind. En ambos casos hay que felicitar a la editorial por publicar dos títulos fundamentales en la historiografía del «nuevo cine americano», y al traductor, Daniel Najmías, por su cuidada y acertada labor.

La gran virtud de este *Cassavetes por Cassavetes* es que aporta por primera vez en nuestro idioma un riguroso compendio de datos sobre la vida y obra del cineasta grecoamericano. Los dos libros que ya se consultaban aquí sobre el director —los de Carlos Heredero y Thierry Jousse— adoptaban una perspectiva menos biográfica y, o bien dependían demasiado del pensamiento crítico de otros (como ocurría en el caso de Heredero), o bien se entregaban a un análisis filosófico propio que dejaba de lado la personal voz del cineasta (como en el caso de Jousse). El trabajo de Carney, que ya había sido publicado en una versión más breve por Cambridge University Press en 1989, recoge gran parte de la información que el mismo Cassavetes dio a lo largo de su vida de su trayectoria personal y profesional en múltiples textos y entrevistas publicadas principalmente en Estados Unidos y Francia. Para el lector en lengua castellana que quiera conocer los principales datos de la vida y obra del director, *Cassavetes por Cassavetes* es, sin duda alguna, el primer libro que debería leer.

La estructura general del texto sigue un orden cronológico y nos ofrece por tanto un recorrido que va desde la infancia del artista hasta su fallecimiento, pasando por su formación como actor dentro de la industria de Hollywood y por su intensa experiencia como director independiente de películas como *Shadows* (1959), *Husbands* (1970) *The Killing of a Chinese Bookie* (1976) o *Love Streams* (1984) entre otras. Acompañando las declaraciones de Cassavetes

y de aquellos que formaron su estrecho círculo de colaboradores (Gena Rowlands, Ben Gazzara, Al Ruban, Seymour Cassel), aparecen en negrilla párrafos más o menos extensos del editor que sirven para aclarar conceptos o incluir nuevos datos sobre la producción y recepción crítica (casi siempre negativa) de cada uno de los largometrajes del director. Como estos comentarios conforman por lo menos un tercio del libro, y como la labor de edición llama enormemente la atención, conviene referirse, aunque sea brevemente, al editor del libro.

A Ray Carney se le conoce a nivel internacional por ser el mayor experto en la vida y obra de Cassavetes. En la década de 1980 conoció al cineasta personalmente (aunque, en sus propias palabras, tan sólo “un poquito”) y escribió el primer libro sobre su obra: el más que notable *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*, publicado por University of California Press en 1985. Desde entonces, Carney, que también ha escrito ensayos sobre Dreyer y Capra, ha publicado *The Films of John Cassavetes* (1994), *John Cassavetes: The Adventure of Insecurity* (2000), un breve texto sobre *Shadows* (2001), el título que aquí reseñamos, y *A Detective Story*, un estudio sobre las dos versiones de *Shadows* que preparó en su día el director. Por si hubiese dudas acerca de la devoción de este profesor de la Boston University por el cineasta, Carney fue también el encargado de editar un libro de fotografías de Cassavetes en París en 1992 y de publicar un texto crítico sobre sus películas en Tokyo cinco años más tarde. Actualmente dice estar preparando dos nuevos libros sobre la visión del arte y la vida que tenía Cassavetes, lo que, si no me salen mal las cuentas, suma un total de diez libros dedicados al “padre del cine independiente americano”.

Inevitablemente, a cualquier lector le surge de inmediato la siguiente pregunta: ¿cómo se puede escribir tanto sobre un director sin caer en la repetición? ¿No se ha convertido el interés de Carney por Cassavetes en esa especie de obsesión que tienen los “expertos de referencia” en dominar territorios críticos para poder ejercer en ellos total dominio? Dicha voluntad monolítica, ¿no se vuelve un tanto anticassavetiana? ¿No fue Cassavetes precisamente un director cambiante, dinámico y expansivo? La propia teoría del autor a la que ha recurrido Carney en casi todas las ocasiones, ¿no se ha vuelto quizá innecesaria para estudiarlo? ¿Por qué no abordar un análisis del cineasta

comparándolo con otros artistas de la época (Altman, Cage, Mekas) o recurrir al psicoanálisis, a la teoría estética o a cualquier otra disciplina que ayude a comprender la compleja y rica obra del cineasta?

Más allá de estas objeciones generales, aunque en relación directa con ellas, conviene señalar lo que, a nuestro parecer, son los tres defectos principales del texto. En primer lugar, resulta bastante chocante que no se identifique el origen de las declaraciones que aparecen en letra redonda a lo largo del libro; nunca sabemos si las observaciones de Cassavetes provienen de textos escritos por él mismo o si, en cambio, proceden de entrevistas impresas o televisivas hechas por otros, e incluso hay momentos en los que dudamos de la autoría de diversos pasajes. ¿Es Cassavetes quién habla? ¿O se trata de Gazzara haciendo un comentario de algún rodaje, o de Rowlands explicando un detalle de la personalidad de su marido? Al no especificar la procedencia de cada texto, Carney crea confusión y hace que el lector pierda por momentos la noción de quién dice qué, cuándo y con qué pretexto. Sus comentarios, por otro lado, resultan a veces insustanciales por su brevedad ("la interpretación de Cassavetes fue todo un éxito" [p. 53]), cuando no por su inconsistencia ("el machismo era la causa de muchas cosas que hacía" [p. 61]).

En segundo lugar, resulta incómoda la voluntad del editor de que el texto tenga un carácter autobiográfico definitivo. La primera frase del libro dice: "Ésta es la autobiografía que John Cassavetes nunca escribió" (p. 9). Evidentemente, esta afirmación es muy desafortunada, porque, como hemos señalado, una parte muy considerable del libro está escrita por el propio Carney y es *biografía* y no *autobiografía*. Además, la frase de Cassavetes que abre el libro atenta directamente contra dicha intención editorial: "Es inmensa la admiración que siento por la gente que puede contar su vida en una autobiografía, porque [...] yo nunca sería capaz de hacerlo" (p. 7). Si, como dice en la introducción el propio Carney, el editor ha cortado, seleccionado, corregido y anotado las declaraciones, ¿cómo definirlo como la autobiografía que Cassavetes nunca escribió? Cuando a lo largo del libro se percibe dicha intención, y teniendo en cuenta la ilustrativa frase del cineasta que acabamos de citar, la lectura se hace incómoda.

Lo que nos lleva finalmente a hablar del tercer problema del libro: el género mestizo en el que se sitúa, que no es ni autobiografía, ni libro de entrevistas pro-

piamente dicho, ni análisis crítico. A nuestro entender, y a falta de la extensa entrevista entre Carney y Cassavetes que nunca tuvo lugar (y que sí encajaría perfectamente en la serie de Faber&Faber), lo que el editor podría haber hecho es un compendio de entrevistas con el cineasta siguiendo el modelo de la colección de cine de University Press of Mississippi. Ahí están los excelentes volúmenes de conversaciones con Clint Eastwood o Jim Jarmusch, que recogen numerosas entrevistas con los directores publicadas con anterioridad en diferentes medios y que carecen de la pretensión de ser análisis críticos y pseudoautobiografías.

En todo caso, y como se puede apreciar, las objeciones del que escribe estas líneas nada tienen que ver con las siempre fascinantes declaraciones de John Cassavetes, un cineasta que sólo ahora, quince años después de su muerte, empieza a ser conocido internacionalmente. Como en tantas otras ocasiones, ésa parece ser la suerte del artista que crea su obra a contracorriente: su reconocimiento es siempre póstumo.

BREIXO VIEJO

THE CINEMA OF LATIN AMERICA

Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.)

Londres - Nueva York

Wallflower Press, 2004

288 páginas

16,99 libras esterlinas



De entrada no podemos hacer otra cosa que felicitarnos por la aparición en el mercado de este

volumen que glosa en veinticuatro películas la historia del cine latinoamericano. Y son varias las razones por las cuales debemos felicitarlos, así que intentaremos señalar al menos las más destacadas. Por un lado, resulta remarcable que una editorial relativamente nueva como Wallflower haya lanzado una iniciativa como la colección *24 Frames*, en la que se inscribe el libro editado por Alberto Elena y Marina Díaz López que nos ocupa. Las acertadas políticas de publicación de Wallflower nos permiten hablar de una empresa con un concepto editorial que se sitúa en la contemporaneidad del siglo XXI y que está en la vanguardia de las propuestas analíticas en cuando a lo que son los estudios filmicos en nuestros días. Concretamente *24 Frames* es una colección que quiere centrarse en los cines nacionales y regionales de todo el mundo. Ya han aparecido volúmenes sobre Japón y Corea, los Países Bajos, Italia y el que nos ocupa sobre Latinoamérica y están anunciados otros textos dedicados a los Países Escandinavos, Centroeuropa y España (este último preparado por Alberto Mira). Nos guste o no, hace ya varios años que se está asentado un mercado internacional en inglés de libros sobre historia y teoría del cine. Wallflower lo sabe y juega claramente por ese mercado global en inglés.

Otra razón para celebrar la aparición de este libro es que esté coordinado por los que quizá son los más importantes especialistas en el cine del área latinoamericana de nuestro país: Alberto Elena y Marina Díaz López. Además, es esta incursión, hasta donde nosotros sabemos, la primera hecha a este nivel desde España para participar del mercado global al que nos referíamos anteriormente. Debemos decir, el lector con un mínimo recorrido histórico ya lo sabe, que estos dos investigadores ya publicaron en el mercado español, también como editores, otra antología con el mismo objeto: *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza, 1999). Evidentemente la diferencia del número de títulos, y el espacio dedicado a cada uno de ellos, hace de ambos proyectos dos iniciativas diferentes y, aunque es evidente que la sombra del primero no puede dejar de proyectarse sobre el segundo, la autonomía de éste es absoluta. En

principio se debe aceptar que, en un ejercicio de coherencia editorial evidente, de los veinticuatro títulos aparecidos en *The Cinema of Latin America*, veintiuno ya aparecían en *Tierra en trance*. De los tres nuevos, dos responden a la ampliación temporal que supone el nuevo volumen (de 1997 como fecha de cierre del anterior a 2001 en el actual): *Amores perros* y *La ciénaga*. Ambas inclusiones nos parecen totalmente necesarias y sobre los textos que las abordan volveremos al final de este texto. De este modo, un sólo capítulo supone la recuperación de un título que en la anterior antología no se había contemplado. Se trata de *Terra estrangeira*, de Walter Salles, título que quizá podríamos entender que sustituye a la otra película del mismo autor aparecida en aquella *Tierra en trance*, que no era otra que *Central do Brasil* (así un título de más trascendencia en los mercados internacionales es sustituido por otro que quizá expresa mejor lo que está ocurriendo en Brasil en los años de producción de ambos films, un film más políticamente generacional). De todos modos, vaya por delante que desconocemos las razones que les ha llevado a los autores del volumen a introducir esta variación sobre la que fue su primera selección, pero lo cierto es que el cambio nos parece acertado y además viene avalado por ser uno de los dos editores, Alberto Elena, el que firma el texto dedicado al film. Una variación más clara se ha introducido en la nómina de autores invitados a colaborar en esta segunda antología. Si en la primera quince autores se repartían el centenar de películas, en este caso cada autor firma un sólo texto, teniendo en cuenta que hay dos textos co-escritos, *Besos brujos* y *Los olvidados*, da un total de veintiséis investigadores convocados en *The Cinema of Latin America*. Además, de los quince que escribían en el primer volumen sólo ocho (si quitamos a los dos editores) lo hacen también en el nuevo. Con lo cual se produce una importante renovación en la nómina de autores que todavía diferencia más a un proyecto del otro. Y para acabar de cerrar ese positivo proceso de alejamiento, son todavía menos los autores que repiten película de un libro a otro: César Maranghello con *Besos brujos* (aunque en esta ocasión comparte el texto con Diana Paladino), Heliodoro San Miguel

con *Río, 40 graus*, Marina Díaz López con *De cierta manera*, María Luisa Ortega con *La batalla de Chile*, David Oubiña con *Tiempo de revancha* y Clara Kriger con *La historia oficial*. Pero prácticamente todos ellos estructuran sus textos de forma diferente a la del primer escrito elaborado para *Tierra en trance*.

Otro gran acierto, que sería también atribuible a los editores, es el del cuidado equilibrio que se da entre los investigadores que participan en el libro. En realidad, son varios los equilibrios que la nómina de colaboradores consigue mantener de forma muy sensata. Nosotros al menos hemos sido capaces de detectar esos equilibrios en tres frentes. Por un lado, en lo que respecta a la presencia de autores vinculados a la academia latinoamericana (un poco más de la mitad de los mismos) y los relacionados con otras academias, en este caso, parece evidente, los investigadores españoles o que trabajan en España son mayoría, aunque también aparecen otros vinculados a la academia francesa o incluso a la estadounidense (aunque su origen sea latino). También nos parece encomiable el equilibrio que se mantiene entre autores de reconocido prestigio internacional y nuevos investigadores que justamente están iniciando sus respectivos recorridos. No es fácil concebir un equilibrio entre textos de estudiosos cuyo trabajo viene avalado por una importante obra anterior en el campo de los estudios de cine latino y otros que empiezan o tratan casi por primera vez en su trabajo un objeto de estas características, pero en esta ocasión se ha conseguido. Es cierto que quizá con ello se corre el riesgo de que se puedan echar de menos algunas voces destacables entre los expertos convocados, y estamos pensando por ejemplo en Paulo Paranaguá, pero no cabe duda que la nómina de especialistas es más que representativa y la oportunidad ofrecida a los investigadores en formación bien merece la pena alguna ausencia. El tercer aspecto en el que la selección de colaboradores nos parece acertado es cuando al equilibrio es la presencia de voces masculinas y femeninas. Aunque el número de mujeres que escriben en el volumen es menor al de los hombres (diez frente a dieciséis), lo cierto es que entre todos sus textos consiguen enhebrar una mirada en femenino que, aunque se

puede rastrear a lo largo de todo el libro, se hace quizá más presente en el bloque central de capítulos, entre los dedicados a *Deus e o diabo na terra do sol* y a *La batalla de Chile*. En la lectura de esos textos de la parte central del volumen es donde por momentos el libro busca la elaboración de una historia alternativa, de una historia explicada desde otro lugar, de forma más denodada. Habría otros equilibrios que se podrían reseñar, como el mantenido entre las películas de los diferentes países que componen esa enorme región que conocemos como Latinoamérica, o la que se da entre el cine del periodo clásico, el que nace con los nuevos cines (momento en que concretamente se empieza a hablar del cine latinoamericano como una unidad supranacional) y lo que viene con posterioridad. No nos detendremos aquí sobre ellos ya que ambas cuestiones, entre otras como la propia problemática de un libro que en veinticuatro títulos pretende hacer acopio de la filmografía latinoamericana o incluso la legitimidad de un término como el de *cine latinoamericano*, han sido debidamente abordadas en la introducción por los editores, de forma quizá demasiado breve, pero en todo caso clara y concisa.

A la hora de plantearse un libro de estas características, los editores acostumbran a encontrarse en una difícil posición: ¿Hasta qué punto se debe marcar a los autores las líneas de trabajo? ¿Hasta qué punto se debe equilibrar la presencia de una serie de voces con diferente formación e intereses disciplinares? En definitiva, ¿hasta dónde se deben establecer una reglas de redacción que, superando las conocidas necesidades de extensión, sistema de citación, etcétera, busquen una unidad, una homogeneidad, en la forma en que se presentan los textos de los diferentes autores, aunque ello redunde en una menor libertad de estos últimos? No es éste el lugar para discutir esta cuestión, que siempre que tratemos de un libro de edición se planteará, pero en todo caso podemos señalar que en este caso los editores han preferido dejar una amplia libertad a los autores para elaborar formalmente sus textos. Lo positivo de ello es que de este modo el lector tiene acceso a todo un abanico de posiciones historiográficas y teóricas a la hora de trabajar las peli-

culas. Aunque no diremos que tantas como autores, pues hay algunas corrientes de trabajo que se pueden seguir a lo largo de varios de los análisis. En este sentido, se debe afirmar que tienen bastante peso los trabajos de un cierto perfil culturalista y contextualista, pero quizá la característica que más fácilmente puede servir para dar unidad a una buena parte de los capítulos es, paradójicamente, que casi todos ellos se presentan como aproximaciones heterogéneas, poco militantes respecto a lo que podríamos denominar las corrientes de pensamiento de la historia y la teoría filmica. En este sentido quizá los capítulos más diferentes son los que han elaborado Claudio España sobre *La casa del ángel*, claramente establecido en la tradición textualista; Juan Carlos Ibáñez y Manuel Palacio sobre *Los olvidados*, que dedica prácticamente todo el texto a establecer las específicas coordenadas culturales (en un sentido de historia de las mentalidades) de producción del film; y Mariano Mestman con *La hora de los hornos*, que realiza un minucioso trabajo de vinculación del documental con el momento histórico de su producción. Por lo tanto, podemos concluir que esta variedad de enfoques aunque resta unidad a la concepción global del volumen (lo cual puede resultar poco atractivo o incluso chocante para el lector menos avezado), también es cierto que permite una riqueza que enfoques y aproximaciones para cada una de las películas que de otro modo no hubiera sido posible. De todos modos, creemos que quizá los editores han sido excesivamente permisivos en el caso de algún texto, y concretamente estamos pensando en el dedicado a *O cangaceiro*, en el que su autor cierra su texto renegando de la película de Lima Barreto por “negar las tendencias emancipatorias de un cine auténtico” (p. 69) para reivindicar la posterior película de Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*. No tenemos nada en contra del texto de Breixo Viejo; bien al contrario, nos parece que establece un terreno de discusión que puede ser muy productivo sobre cómo abordar ciertos films de valor histórico reconocido. La duda que se nos genera es sobre la pertinencia de su inclusión en esta antología. Bajo nuestro punto de vista, si los editores habían decidido incluir el film entre los veinticuatro seleccionados, éste debería haber

sido analizado desde unos parámetros que justificasen dicha elección (como bien dicen en su introducción, títulos aspirantes no faltan).

Para ir acabando, nos gustaría retomar una de las cosas que hemos apuntado al principio del texto: el hecho de que se trate de una iniciativa hecha desde España (la de los editores, no la de la editorial). Esta cuestión nos lleva a situarnos como un tipo de lector muy específico, la lectura que nosotros podemos hacer desde la Península Ibérica siempre implicará un doble ejercicio de comprensión, una extraña filigrana a la hora de enfrentarse al libro, por el simple hecho de tratarse de una iniciativa que se desarrolla aquí, pero no pensando en nuestro mercado editorial, sino en el mercado internacional. Evidentemente, dicha filigrana la han realizado previamente los editores y los propios autores de los textos, pero ello no quita para que al acercarnos al libro como lectores lo hagamos con esa precaución de no responder, en primera instancia, al perfil de su lector modelo. Por otro lado, es llamativo que siendo una iniciativa nacida en España, no haya apenas textos que se interroguen sobre las relaciones entre este país y sus antiguas colonias en términos cinematográficos. Sólo en el texto de Ibáñez y Palacio se hace un ejercicio plenamente consciente de esa cuestión; y en el capítulo de Alberto Elena sobre *Terra estrangeira* se aborda también la relación (post)colonial, aunque en este caso entre Brasil y Portugal. En otros textos podemos encontrar referencias a la cuestión, pero siempre son tangenciales. También es cierto que quizá el perfil de la colección *24 Frames* alejaba a esta publicación de la posibilidad de adentrarse más en este tipo de análisis, pero en todo caso no está de más apuntar el hecho.

Como punto final me gustaría rescatar una cuestión que se plantea a partir de la conjunción los dos textos finales del libro, suponemos que sin que sus autores se lo planteasen como tal en su momento. Se trata del texto de Marvin D'Lugo sobre *Amores perros* y el de Ana Martín Morán sobre *La ciénaga*. Mientras que el primero realiza un excepcional trabajo de vinculación de la película a las tendencias contemporáneas de un cine internacional en un momento globalizado, la segunda ancla el film en la renovación generacional

que está viviendo la cinematografía argentina en los últimos años y que tanto la academia como la prensa especializada del país ya hace tiempo que se esfuerzan en acotar. En definitiva, en el espacio de diálogo, ficticio si se quiere, pero diálogo al fin y al cabo, que el lector puede realizar entre ambos textos (la globalización del sistema cine-

matográfico y la vinculación a los espacios vernáculos nacionales) es el margen en el que se discutirá, en nuestro siglo XXI, el presente y el futuro del cine latinoamericano, si de algo así llamado seguimos hablando a lo largo de los años venideros.

JOSETXO Cerdán

secuencias
Historia de Historia del Cine

secuencias
Historia de Historia del Cine