

# Libros

**Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre *Histoires(s) du cinéma***  
David Oubiña (Comp.)

**Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española** Alfonso Puyal

**Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta**  
Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.)

**La novela semanal cinematográfica**  
José Luis Martínez Montalbán

**Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades** Ángel Quintana

**Historias de España (de qué hablamos cuando hablamos de cine español)** Santos Zunzunegui

**Monocanal** Berta Sichel, Neur Miró y Juan Antonio Álvarez Reyes (Coords.)

**Le cinéma nous rend-il meilleurs?**  
Stanley Cavell

## JEAN-LUC GODARD: EL PENSAMIENTO DEL CINE. CUATRO MIRADAS SOBRE *HISTOIRES(S) DU CINÉMA*

David Oubiña (Comp.)

Buenos Aires  
Paidós, 2003  
128 páginas  
8 euros



El volumen que nos ocupa es el reflejo de un ciclo de conferencias relativas a las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard, que se desarrolló en el auditorio de la New York University en Buenos Aires, entre marzo y abril de 2001. Durante el mismo se invitó a cuatro especialistas a disertar acerca de cada una de las cuatro partes de que se compone esta obra singular de Godard. Beatriz Sarlo, profesora de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires y autora de numerosos artículos y libros sobre literatura, cine y estudios culturales, se encargó de la primera; Jorge La Ferla, profesor de la cátedra de Medios Expresivos en la Universidad de Buenos Aires y de las cátedras de Técnicas Audiovisuales y de Dirección IV en la Universidad del Cine, además de director de la Muestra Iberoamericana de Cine, Video y Arte Digital, y creador en vídeo, de la segunda; Rafael Filippelli, profesor de las cátedras de Realización y de Guión en la Universidad

del Cine, realizador y guionista, de la tercera; Eduardo Grüner, profesor de Literatura y Cine, de Antropología y Sociología del Arte y de Teoría Política en la Universidad de Buenos Aires, de la cuarta. El compilador y presentador de este volumen, David Oubiña, es a su vez profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires y en la Universidad del Cine, y se dedica también a la crítica cinematográfica.

Como puede verse por la procedencia de los firmantes de los textos, se trata de un ensayo eminentemente académico, que consigue no obstante ser de lectura más fluida de lo habitual en estos casos a causa del primer destino oral de los textos presentados (aunque fueron reescritos parcialmente por sus autores para este volumen). Quizás también por esto la intención global del libro es relativamente modesta y se agradece: sus autores no han pretendido escribir el trabajo definitivo sobre las casi inabarcables *Histoire(s) du cinéma* de Godard, sino, más bien, ofrecer al lector, como a los asistentes al ciclo, algunas de las miradas posibles sobre el *opus godardiano*. El volumen funciona entonces como una pequeña colección de artículos de aproximación a las *Histoire(s)* —que en ningún momento se ciñen al análisis exhaustivo de cada uno de los episodios que le dan forma; más bien parten de lo concreto para aventurarse en reflexiones que se incorporan al crisol de resonancias de la obra total, de forma análoga a como Godard elabora su trabajo, partiendo de lo «existente» en la imagen para alcanzar la esencia del concepto, en palabras de Grüner—, realizados desde una innegable pasión hacia la praxis del cineasta franco-suizo.

Así pues, Oubiña realiza una breve pero muy adecuada introducción en la que explica a grandes rasgos qué son las *Histoire(s) du cinéma*, y para ello sitúa el origen de este proyecto de Godard en unas conferencias sobre historia del cine dictadas por el cineasta en Montreal en 1979, llevadas luego a un libro del que existe una traducción al castellano (*Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, 1980). El compilador destaca que el proyecto de Godard no es otra cosa que su particular intento de contar la historia del cine sirviéndose de los medios que a éste le son propios y relacionándola en

todo momento con la historia del siglo XX: el siglo del cine. Por tanto, una de las cualidades más importantes de las *Histoire(s) du cinéma* es que, según Oubiña, demuestran que el cine tiene la capacidad de pensarse a sí mismo (algo que el cineasta franco-suizo venía adelantando desde mucho antes, como se comprueba en sus ensayos en vídeo sobre los guiones de *Passion*, (*Pasión*, 1981) o *Sauve qui peut (la vie)* (1979). El autor analiza también la particularidad de que estas *Histoire(s) du cinéma* se hayan realizado en vídeo, lo que entiende como una consecuencia de la cercanía manual de este medio, que lo convierte en la herramienta más perfecta para expresar el pensamiento del cine.

Beatriz Sarlo, por su parte, se refiere sobre todo a la relación continua que el trabajo de Godard establece entre la historia del siglo XX y la primera persona cinematográfica del realizador, enlazando también el desarrollo de la tecnología audiovisual con el de la tecnología bélica, uno de los aspectos más impactantes de estas *Histoire(s)*, en su ensayo "La originalidad de las *Histoire(s) du cinéma*". Este trabajo repasa algunas de las asociaciones visuales y conceptuales de la primera parte de las *Histoire(s)*, y hace hincapié en la profunda originalidad de la manera en que Godard las lleva a cabo. Aunque sus hipótesis no son en esencia nuevas, el espectador tiene la sensación de que sí lo son por la manera en que Godard las presenta, dando prioridad al choque de ideas sobre la lógica formal más convencional. Colocándose como enunciador visible del texto que el espectador recibe (y ya se sabe, según Sarlo, «que la enunciación en primera persona es, ciertamente, una cuestión formalmente imposible o formalmente obvia», por lo que, «entre la obviedad y la imposibilidad, se instala Godard» (pág. 35)); lo cierto es que, en opinión de la autora, esta arriesgada operación formal la lleva a cabo el cineasta mediante su apropiación de todas las imágenes que se ven en las *Histoire(s)*. No hay una sola que no haya sido retocada o re-encontrada digitalmente por Godard. (Esta lúcida reflexión de Sarlo me lleva a pensar que quizás el título más apropiado para este trabajo del realizador habría sido *Mes histoire(s) du cinéma*, pero ese es otro asunto).

La Ferla, por su parte, realiza con su artículo "Sobre *Histoire(s) du cinéma* y las relaciones entre el cine, el vídeo y el digital" una aportación menos sustanciosa, que relaciona las aproximaciones de Godard al vídeo con la propia historia del soporte electrónico, y lanza observaciones quizás excesivas, como una en la que considera que la obra videográfica de Godard es «mucho más profunda que su obra cinematográfica» (p. 49). La Ferla no se limita por tanto a las *Histoire(s)*, de las que sólo en las últimas páginas de su ensayo destaca su ruptura con la concepción lineal de la historiografía oficial, así como su manera de manipular las imágenes y los sonidos en una puesta en escena por capas que genera asociaciones completamente nuevas. En este sentido, el autor asegura que habría sido imposible materialmente realizar las *Histoire(s)* en otro soporte que no fuera el vídeo, algo que para el siguiente ensayista, Rafael Filipelli, resulta inexacto, puesto que «no hay nada de lo que se hace técnicamente en estos vídeos que no se pueda hacer a través de la técnica cinematográfica» (p. 65); el problema es que resultaría muchísimo más caro y lento. El artículo de La Ferla no deja de mostrar cierto interés aunque queda algo lastrado por lo que parece una fijación excesiva con el medio sobre el que estudia y con el que trabaja este autor: el vídeo.

Filipelli, por su parte, realiza con "El montaje de la historia" el trabajo más iluminador para quien esto suscribe. El autor comienza por poner la elección del vídeo por parte de Godard en su justo sitio: no como una crítica al «arcaísmo de lo cinematográfico», sino como «una crítica al uso convencional que se hace del vídeo» (p. 66). Para Godard, el vídeo es un laboratorio que le permite experimentar con la imagen de manera rápida y sencilla, hasta convertir el resultado de sus manipulaciones en una forma de pensamiento. Un elemento fundamental en esta deriva *godardiana* es, como lo fue siempre en su trabajo, el montaje, que según Filipelli funciona en las *Histoire(s)* como una suerte de actualización del montaje "de atracciones" *eisensteiniano*, en la que «los planos no sólo se confrontan a través de la yuxtaposición del corte directo, sino que varias imágenes son confrontadas y analizadas en un mismo plano so-

noro» (p. 70), gracias a las posibilidades de edición digital en vídeo. Por medio de esta estrategia, el cineasta franco-suizo pone en evidencia que la imagen no es «la palabra», desmontando concienzudamente la sutura elaborada entre ambas por el cine sonoro clásico.

Para terminar, Eduardo Grüner aporta con «JLG o el absoluto de la acción» el artículo de mayor complejidad teórica, pues se embarca en una reflexión relativa a la naturaleza esencial del cine (a su «ontología»), que cuestiona las tesis de Bazin o Kracauer sobre el realismo y hermana a Godard con Pasolini (a quien se cita explícitamente en las *Histoire(s)*), porque ambos permiten «que lo real se manifieste más allá del encuadre» (p. 85). Así, según el autor, ambos cineastas entienden que la imagen, que puede ser la expresión de un concepto, lo desborda totalmente en su materialidad, y acaba siendo siempre y sobre todo, una «cosa». A partir de aquí, Grüner se adentra con todas las herramientas filosóficas a su disposición en una densa disertación relativa a la posibilidad de pensar del cine, asunto en el que coincide con Filipelli y Oubiña, aunque su manera de abordarlo es bastante más laboriosa. Se trata, en todo caso, de un trabajo bien fundamentado cuyo tratamiento excede el espacio de esta reseña.

El libro completa las aportaciones de los profesores con una breve bibliografía acerca de la obra de Jean-Luc Godard; otra algo más exhaustiva alrededor de las *Histoire(s)*; una completa filmografía del cineasta; y una apropiada y útil ficha técnica del *opus* de Godard que lo ocupa, en la que, entre otras cosas, se citan todos los filmes con cuyas imágenes Godard elabora el suyo propio. Se trata, en definitiva, de un volumen muy apropiado para el lector que quiera aventurarse en las procelosas aguas de las *Histoire(s) du cinéma*, pues le servirá de punto de partida si no está convenientemente avisado, o de tabla de flotación si lo está pero pierde pie, y termina convirtiéndose además en un estudio riguroso y apetecible para cualquiera que se muestre interesado por la figura del franco-suizo o por la propia teoría cinematográfica.

JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ

## CINEMA Y ARTE NUEVO LA RECEPCIÓN FÍLMICA EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Alfonso Puyal

Madrid

Biblioteca Nueva, 2003

382 páginas

20 euros



Las relaciones entre cine y vanguardia histórica continúan absorbiendo buena parte del interés bibliográfico nacional, reflejado en la publicación durante los últimos años de estimables aportaciones como las planteadas por Román Gubern (1999) o Joan M. Minguet (2000), a las que ahora cabe sumar el actual volumen de Alfonso Puyal. Partiendo de la idea del cine como mecanismo integrado en las artes visuales, este libro ofrece una perspectiva interdisciplinar que no sólo actualiza el desarrollo teórico del texto (de los *cultural studies* a las lecturas de género, los últimos trabajos en el ámbito cinematográfico continúan pasando de modo casi inevitable por este procedimiento), sino que supone además un importante punto de unión con el periodo al que se dedica. Y es que si el cine representa ese arte de síntesis total que cierra finalmente el «círculo en movimiento» de la estética, en palabras de Canudo, y la vanguardia creció impregnada por esta idea, Puyal se hace eco de ella a través de la «estética comparada» como

herramienta perfecta para una visión compuesta de las artes.

A través de una estructura argumental férreamente organizada en torno a una metodología tan sistemática y precisa desde el punto de vista académico como rígida y encorsetada en lo estilístico, comienza el autor con la formulación de una hipótesis general que nos ofrece alguna de las claves para la comprensión del estudio: «Aún tratándose de una vanguardia sin filmografía, los artistas españoles del arte nuevo se valieron del cine con resultados efectivos e innovadores» (p. 21). Estamos, entonces, ante un acercamiento al lugar que el cine ocupó dentro del ambiente de vanguardia español y no frente a un escrito sobre la vanguardia cinematográfica propiamente dicha. Este enfoque, si bien atiende sólo de forma somera a lo que se ha dado en llamar «vanguardia invisible» (que Puyal centra en el cinema *amateur* y documental), vendría a ocupar un espacio historiográfico a través del cual se reivindica la influencia que lo filmico obró en la labor crítica y artística, al tiempo que se revaloriza su importancia dentro del periodo. Además, la tradicional lectura de la vanguardia española como proceso de entrada, primero, y asimilación, después, de los movimientos artísticos foráneos (esencialmente franceses), termina por evidenciar el interés del estudio centrado en la recepción.

La estructura del libro utiliza como modelo constitutivo la tipificación que en su día estableciera la teórica Hannelore Link dentro de los estudios sobre recepción literaria, articulada sobre tres ejes fundamentales que Puyal adapta bajo los términos de recepción crítica (toda actividad que sirve de intermediaria entre el objeto percibido y el sujeto que lo capta), artística (centrada en el impulso que recibe el autor como agente que asimila y transforma) y pública (referida a la influencia de la exhibición en el público anónimo). Cada uno de los epígrafes se inicia, además, con la formulación de una pregunta a partir de la cual aflora el hilo argumental mediante numerosas citas y testimonios hemerográficos de variable interés, y donde la conclusión se propone tratando de dar respuesta al interrogante previamente planteado. Esta forma cerrada de presentar los temas, sin embargo, hermetiza el desarrollo dis-

curso, que resulta un armazón en ocasiones impermeable.

Ciñéndonos al orden organizativo del volumen destaca, en primer lugar, y en el apartado dedicado a la revisión crítica, un intento por explorar cierto número de libros y publicaciones periódicas que, sobre todo en el caso de estas últimas, pudieron servir como plataforma de difusión y punto de encuentro para la poco cohesionada vanguardia española. De este modo se procede al rescate de firmas históricas como las de Carlos Fernández Cuenca o Luis Gómez Mesa, que aparecen en el texto (desde un enfoque abierto a la controversia) como fuentes primarias esenciales para la comprensión del moderno crecimiento de las investigaciones cinematográficas en el ámbito nacional.

Mientras, y cuestionablemente desligada de la recepción artística (escisión que se justifica a través de las palabras de Guillermo Díaz-Plaja: «En España el cine aparece en los tratadistas de vanguardia, en relación con el fenómeno literario», p. 18), la literatura española de vanguardia se vincula con lo cinematográfico en su función esencialmente poética. Así, los estudios pormenorizados de *¡Vaya Marista!* (1929), de Luis Buñuel, y *Viaje a la luna* (1929-30) de Federico García Lorca, «filme poemático» el primero y «poema cinemático» el segundo, ejemplifican dos acercamientos significativos a esa influencia mutua, que por otra parte ya había analizado Alfonso Puyal en anteriores escritos.

En lo que atañe a la recepción estimada en el libro como artística, gobierna la idea de un medio filmico entendido no sólo como instrumento reproductor sino ante todo novedoso dispositivo de creación que proporcionó a los artistas una forma de pensamiento visual, en pocas ocasiones materializado aunque al menos profusamente pretendido y asimilado. En ese intento por agudizar los planteamientos multidisciplinares, y a pesar de mostrar cierta timidez para ser considerado éste como el núcleo central del trabajo, recoge el autor diferentes perspectivas que, desde las *fotocalquídeas* de Lekuona hasta la asistencia asidua de Maruja Mallo con Rafael Alberti a las salas de proyección, ofrecen un breve pero variado mosaico cuyo motivo central ilustraría la asunción del he-

cho cinematográfico como elemento indisoluble de la vida moderna.

Por último, el capítulo dedicado a la recepción pública, calificada por Puyal como «alternativa», y en cualquier caso modesta, se centra en la enumeración de las diferentes salas especializadas, así como cineclubs, congresos y exposiciones a través de los cuales se conocen las películas que, provenientes en su gran mayoría de Francia, circularon por la península de sala en sala. La referencia al espacio museístico, por otro lado, recoge lo que de ruptura con la institución del arte y apertura hacia nuevos soportes supuso para ésta la introducción del medio cinematográfico. Conviene asimismo destacar el interés de este capítulo en lo que aporta de sintética contextualización sobre lo que pudieron significar la Residencia de Estudiantes, los congresos de La Sarraz (1929) y Bruselas (1930), y otros eventos similares como foros de reunión y debate.

En definitiva, estamos ante un ejercicio fundamentado en el rastreo exhaustivo de fuentes, en ocasiones meros indicios, que acaban configurando por sí mismos un corpus de datos que se antoja, en tanto que elaborada compilación, un material de gran utilidad para futuras investigaciones. No obstante, aunque legítima y coherente con las intenciones del autor (que se justifica «dada la envergadura del trabajo», p. 18), la mera labor heurística incurre con frecuencia en la reiterada «pesquisa policial del dato escondido o huidizo» (parfraseando a Julio Pérez Perucha) que tiende a empobrecer un tanto el terreno analítico del texto.

De cualquier manera, *Cinema y arte nuevo* aporta una visión homogeneizadora y un esfuerzo de conexión entre disciplinas artísticas a un momento, el de la vanguardia histórica, caracterizado por la dispersión y el aislamiento en las iniciativas personales. Entendida esa vanguardia más como «una posición ante el arte que una escuela», según señalara Francisco Aranda en su pionero *Cinema de vanguardia en España*, teoría y crítica, literatura y arte, pero también público formaron parte de aquel cine «en potencia», y a través de su vasta pluralidad (de Luis Buñuel a Erwin Piscator), se rescata la repercusión de la vanguardia filmica en sus múltiples facetas.

JARA YÁÑEZ SANCHO

## LOS NUEVOS CINES EN ESPAÑA. ILUSIONES Y DESENCANTOS DE LOS AÑOS SESENTA

Carlos F. Heredero  
y José Enrique Monterde (eds.).

Gijón / Valencia

Festival de Gijón / Institut Valencià de  
Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003

545 páginas

20 euros



Tercero de un proyecto emprendido por el Festival de Cine de Gijón y el Institut Valencià de Cinematografia de «abrir un espacio para traer al presente la función de renovación y avance de aquellos movimientos», este libro, editado por Heredero y Monterde, está dedicado, tras los precedentes sobre el *Free Cinema* y la *Nouvelle Vague*, a los Nuevos Cines en España.

Estamos ante un libro colectivo —y, como suele ser habitual en estos casos, desigual— que, entre responsables de los capítulos iniciales, de entrevistas, articulistas en los sesenta, etc., ofrece, sin contar a los entrevistados, una larga nómina de treinta y nueve autores. Junto a capítulos de innegable interés encontramos a otros que son mera refundición de lugares comunes y reiteración de errores de nuestra historiografía que se transmiten ya como verdad incuestionable sin que nunca hayan sido sometidos al más elemental contraste.

*Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* se compone de partes bien diferenciadas que, sin embargo, no han sido articuladas por sus editores. En efecto, se echa en falta una visión globalizadora que vertebrase tanto las diferentes partes como los capítulos que las componen, esencialmente en el caso de la primera. Ésta reúne un conjunto de artículos-capítulos que pretenden constituir la parte teórica, «histórica», del fenómeno que conocemos como «Nuevos Cines» en España. Componen la segunda diversas entrevistas con algunos de quienes protagonizaron tal fenómeno. El comentario de alguna de las películas representativas constituye la tercera parte, seguida de una selección de artículos de la época. Finalmente se ofrece, como es de esperar en una obra de este tipo, una selección bibliográfica, una breve reseña biográfica de los protagonistas de los «Nuevos Cines» y un índice onomástico y de películas citadas.

La primera parte es la más desigual. Por su falta de cohesión pudiera decirse que no explicaría qué constituye ese fenómeno denominado «Nuevos Cines» a quien se acercara a ellos por primera vez desde el desconocimiento, mientras que como conjunto —otra cosa sería parte a parte— no aporta demasiado a los ya iniciados. Despistan, además, alguno de los capítulos, cuyos títulos no se corresponden con su contenido; así en el titulado “La legislación que hizo posible el NCE” no hay siquiera referencia al decreto o decretos que modificaron la legislación anterior, ni se explica en qué consistían tales modificaciones ni cuáles eran los contenidos de las normas censoras por primera vez explicitadas (no obstante ello queda cubierto en un capítulo posterior) siendo, en realidad, una larga entrevista a García Escudero que no comprendemos cómo no está incluida en la tercera parte.

Echamos en falta, entre otras cosas, el tratamiento de un marco histórico cultural entre los capítulos introductorios. Si hay una exposición del marco histórico general, bien construida y expuesta por Arquesa i Aliana, que es consciente de esa carencia que —él supone (p. 28)— abordará algún otro de los autores. Pero no hay tal. Poco consistente nos parece el capítulo “Los antecedentes (1951-1962)”, que repite afirmaciones categóricas que vienen dándose en nuestra historiografía y que llega a confundir cierto *aggiornamento* con

progresismo, llamando a García Escudero «católico progresista» (p. 41), calificativo este último que nos parece a todas luces excesivo.

Clarificadores, por el contrario, nos parecen los capítulos de Román Gubern, que cubre la laguna del capítulo sobre la legislación, y el de Roberto Cueto, que no sólo huye de tantos lugares comunes repetidos, sino que fundamenta sus afirmaciones y ofrece unas bien construidas líneas. De interés es asimismo un capítulo diametralmente opuesto, el de Jesús García de Dueñas, que no pretende presentar un análisis histórico —ni siquiera una historia lineal— de la EOC, sino su memoria personal acerca de su paso por la misma, constituyendo en esa dimensión una aportación interesante. El capítulo de Monterde, pese a su ambiguo título (el término «recepción» nos hace pensar inicialmente en los «públicos») establece la relación entre el «Nuevo Cine» y las revistas especializadas, tema siempre interesante y no siempre abordado. Heredero, se ocupa de rastrear las contradictorias raíces de los Nuevos Cines, y Martínez Bretón y Font escriben en sus respectivos capítulos sobre la Escuela de Barcelona. Vidal Estévez y Vilallonga completan el corpus teórico de la primera parte con las proyecciones de los Nuevos Cines; así, el interesante texto de Manuel Vidal sigue los efectos inmediatos posteriores del fenómeno «nuevos cines»: de Sitges a los primeros setenta en la crítica, las publicaciones, el cine y, sobre todo, en determinado grupo generacional cinéfilo al que el propio autor pertenece.

Entre sus páginas se desliza alguno de la serie de «lugares comunes» que vienen dándose en nuestra historiografía, no siempre ni del todo contratados, pero repetidos como afirmaciones categóricas. Así UNINCI es un caso llamativo, aunque no único (pp. 40; 182). Asimismo la equiparación (p. 12) que suele hacerse de cosas en realidad diversas: cabría diferenciar «líneas de producción» con estructuras e infraestructuras industriales. Si bien estas últimas no estaban, qué duda cabe, a la cabeza de la cinematografía mundial, tampoco eran tan despreciables y obsoletas como la frase —«industria raquítica»— de Bardem implicaba; sin embargo, ha venido repitiéndose incesantemente. Los temas gastados, el cine «rancio», las fórmulas complacientes hacia la Administración o hacia el público son achacables al aparato oficial y a las líneas de la gran mayoría —en

algunas épocas de casi la totalidad— de los productores españoles que se plegaban a aquél. La infraestructura industrial, pese a sus deficiencias e inferioridades en algún campo, estaba por encima de la línea de producción *standard*, al menos durante los 50 y comienzo de los 60.

Una segunda parte del libro está integrada por entrevistas a Vicente Aranda, Mario Camus, Julio Diamante, Antxón Eceiza, Joaquim Jordá, Basilio M. Patino, Miguel Picazo, Pere Portabella, Francisco Regueiro, Carlos Saura y Gonzalo Suárez. Se trata de una sección con todo el inmenso interés que tiene siempre la entrevista... y el peligro, pues si no son contrastadas y contextualizadas tendemos a interpretar lo que a veces puede ser un recuerdo personal difuminado por el tiempo —con la validez indudable que eso tiene— como «información *objetiva*». Y no siempre es tal, como vuelve a ponerse de manifiesto en algunas ocasiones en esta obra.

A continuación se ofrece el comentario de algunas de películas de los «Nuevos Cines», concretamente: *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1964), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1964), *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1966), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1967), *La busca* (Angelino Fons, 1967), *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1967), *Noche de vino tinto* (José María Nunes, 1967), *Cada vez que...* (Carlos Durán, 1968) *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva / Joaquín Jordá, 1967), *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1969), *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1969). En cuanto a la literatura cinematográfica de la época, se han seleccionado textos de José Luis Guarnier, Carlos Saura, Ramón G. Redondo, Juan Tubau, Alfonso Guerra, Santiago San Miguel, Ricardo Muñoz Suay, Vicente Molina Foix, Enrique Vila Matas y Ángel Fernández Santos, escritos entre septiembre de 1960 y abril de 1969.

En la selección de entrevistados, películas comentadas o textos recordados quizá cabría señalarse alguna ausencia —¿qué selección no la tiene siempre?—, como tal vez pudiéramos encontrarla entre los incluidos en el «Diccionario». Hay otra ausencia, en cambio, que sí cabe objetar: la falta de presentación de cada sección no tanto porque el lector no

sepa distinguir entre una entrevista y la reflexión sobre una película, evidentemente, sino por lo que implica de falta de vertebración del libro como conjunto, incluso en los aspectos «físicos» del mismo: se pasa de una parte a otra sin solución de continuidad.

Esa es la gran deficiencia de la obra desde mi punto de vista, generalmente común a los de su género: es una yuxtaposición de artículos y materiales sin un hilo, siquiera breve, que los hilvane, que explique o presente las diversas lecturas que legítimamente puedan hacerse. Quizá el esfuerzo coordinador del historiador debiera habernos dado una visión más global en la que encuadrar los capítulos —algunos bastante buenos— y partes cuya suma constituye, que no integra, el libro.

ALICIA SALVADOR

## LA NOVELA SEMANAL CINEMATOGRAFICA

José Luis Martínez Montalbán

Madrid

Consejo Superior de Investigaciones Científicas,  
2002

508 páginas

24 euros



La elaboración rigurosa y continuada de catálogos o bases documentales sobre temas cinematográficos



cos sigue apareciendo todavía en el ámbito bibliográfico nacional como una de las grandes asignaturas pendientes. Pese a la engañosa apariencia que puede suscitar el hecho de que existan numerosos repertorios de estimable utilidad para los investigadores, cuya consulta puede efectuarse incluso en los más variados formatos electrónicos modernos, lo cierto es que el grueso de dichos trabajos adolece en líneas generales de una preocupante indefinición metodológica, así como de un excesivo apego hacia los peores ejercicios acumulativos de la historiografía clásica. Por añadidura, las frecuentes declaraciones sobre la necesidad de acometer hipotéticos proyectos de catalogación más rigurosos suelen tropezar, de inmediato, con las no menos habituales dificultades irresolubles que, por supuesto, apenas logran encubrir mediante excusas los verdaderos problemas de fondo: entre otros, la ausencia de un debate profundo acerca del sentido, utilidad y alcance de este tipo de esfuerzos; o el débil entusiasmo que manifiestan los historiadores por acometer un estudio poco valorado profesionalmente y que requiere de tanto entusiasmo como tenacidad para afrontarlo en solitario.

Cabe preguntarse, en ese sentido, a qué lógica responde la iniciativa editorial emprendida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas al lanzar una ambiciosa serie de libros, planteados como catálogos específicos de las numerosas colecciones de literatura breve surgidas especialmente en el contexto español de los años veinte y treinta, donde ahora se publica esta monografía consagrada a *La Novela Semanal Cinematográfica*. Pese a su extraordinario interés, el estudio de estas novelas breves populares redactadas al amparo del anonimato literario, y concebidas como apéndices publicitarios del estreno de cada largometraje, evidencia cuando menos su radical singularidad en el seno de los estudios culturales y cinematográficos por infinidad de motivos. Sobre todo cuando, merced a la suma de factores antes aludidos, parece existir una incapacidad para seguir avanzando en la edición de catálogos filmicos académicos (una vez publicados hace años por parte de Filmoteca Española, en una iniciativa muy elogiada, los referidos a los años veinte y cuarenta, así como al período de la guerra civil)

o en la difusión pública de las bases de datos sobre el estado y ubicación de los fondos archivísticos custodiados.

La singularidad del libro se prolonga también a determinados aspectos como el hecho de que este noveno título de la colección auspiciada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde antes se han publicado valiosos trabajos de José Antonio Pérez Bowie (*La Novela Teatral*) o Roselyne Mogin Martín (*La Novela Corta*), sea el único de la serie que no viene acompañado de apoyatura informática por su falta de homologación con el resto de trabajos editados. Una evidencia elocuente de que la aventura emprendida por José Luis Martínez Montalbán representa esa lucha contra la adversidad y la desidia imposibles de superar por el momento: numerosas bibliotecas tienen esos fondos pendientes de catalogación, como si fueran rarezas pintorescas de dudosa utilidad, lo que favorece la existencia de lagunas imposibles de cubrir. Algo que, si el autor cumple la promesa expresada en el libro de prolongar este tipo de catalogación a otras series cinematográficas, se verá con total seguridad multiplicado: no en balde *La Novela Semanal Cinematográfica* fue uno de los mayores esfuerzos editoriales de la época dorada de estas colecciones, como reflejó su dilatada existencia (de noviembre de 1922 a agosto de 1932), y las extensas tiradas han favorecido su conservación.

Este género de novelas cinematográficas pretendían suplir la carencia de novelas cortas populares y económicas, al tiempo que contribuían a que los espectadores recordaran pasajes emblemáticos de sus largometrajes preferidos, como se alude de pasada en unos escuetos textos, preliminares al cuerpo del catálogo, cuya entidad debería haberse potenciado en aras del objeto de estudio. De ahí la inclusión de elementos, como fotografías o datos artísticos, que convierten estos materiales en valiosas herramientas para la conservación, catalogación y recuperación del patrimonio cinematográfico, como bien han dejado constancia algunas restauraciones donde faltaban notorios segmentos de imagen. Su incuestionable éxito, además, condujo a la proliferación de colecciones, hasta cubrir la práctica totalidad del espectro de películas distribuidas comercialmente

en territorio español durante los años veinte y treinta.

La elección de *La Novela Semanal Cinematográfica*, en este primer y elogiado esfuerzo emprendido por parte de José Luis Pérez Montalbán, responde pues a una lógica evidente: fue, con enorme diferencia, la serie de mayor fortuna editorial y de más perdurable influencia colectiva, hasta el extremo de ramificarse en sucesivas variantes, e incluso apéndices complementarios, como *Ediciones Ideales de La Novela Semanal Cinematográfica* o *Biblioteca Los Grandes Filmes de La Novela Semanal Cinematográfica*. Es probable que una mayor cautela hubiera aconsejado iniciar este tipo de estudios a partir de otras colecciones menos prolongadas en el tiempo y con menores secuelas, pero lo cierto es que las enormes dimensiones de su éxito favorecieron su conservación archivística frente a otras competidoras del momento.

Otro asunto muy distinto, en cambio, es el de la metodología empleada para acometer este repertorio bibliográfico, que como suele resultar habitual en cualquier catálogo con ambiciones puede ser objeto de amplio debate, al menos mientras no existan a escala internacional normas o directrices homogéneas. Es muy destacable, en este sentido, que José Luis Martínez Montalbán haya optado por fragmentar las fichas en dos partes claramente diferenciadas: la primera, y más valiosa, con los datos objetivos sobre cada ejemplar, salvo algunos elementos situados entre corchetes (al estilo del criterio impulsado por el *American Film Institute* en sus catálogos sobre largometrajes de ficción) que introducen datos de interés extraídos de otras fuentes complementarias; y la segunda, con una breve ficha de la película novelada, cuyos datos proceden de diversas referencias bibliográficas y que pretende servir de apoyo complementario a posibles usuarios del libro. Resulta igualmente susceptible de discusión el hecho de haber introducido varios apéndices independientes para recoger los almanaques, números especiales y series complementarias nacidas al abrigo de *La Novela Semanal Cinematográfica*, sobre todo porque en este caso potencia hasta la desmesura alguna de esas iniciativas editoriales como la fugaz *Los éxitos del cine sonoro*, que apenas alcanzó los siete títulos.

En cualquier caso, las principales reservas deben concretarse, como ya se ha mencionado, en la negativa explícita a elaborar unos textos preliminares de cierto peso analítico, puesto que disminuye el potencial del libro más allá de los estrechos confines del cinéfilo. Sería deseable, en este sentido, que la futura empresa anunciada por José Luis Martínez Montalbán, y que supondrá una vasta extensión del objeto de estudio aquí presentado, aspirase de forma nítida a erigirse en un incontestable referente editorial cubriendo ese elocuente vacío textual dejado por *La Novela Semanal Cinematográfica*.

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO

## FÁBULAS DE LO VISIBLE. EL CINE COMO CREADOR DE REALIDADES

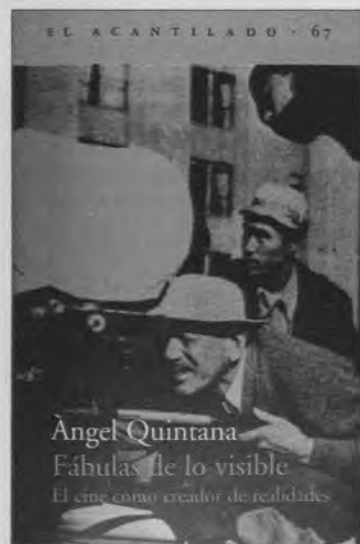
Ángel Quintana

Barcelona

Editorial Acantilado, 2003

312 páginas

18 euros



Tal y como afirma el autor del presente libro, se hace necesario preguntarse sobre la vigencia que el debate en torno al realismo tiene en la actualidad: en un momento histórico en el que precisamente las huellas de lo real parecen desaparecer entre esos mundos virtuales y digitalizados que

copan la industria del cine mayoritario, resulta de gran interés repasar el proceso que ha desembocado en dicha situación.

El profesor de la Universidad de Girona, Ángel Quintana, emprende un análisis sobre el concepto de realismo en las artes y, principalmente, en el cine, para «reivindicar la función política que puede ejercer el realismo en un mundo donde la realidad ha sido eclipsada». El autor se centra en las ideas en torno al realismo que han sido enarboladas por distintos teóricos de cine (André Bazin o Noël Burch) y puestas en práctica por realizadores como Rossellini o Godard, intentando construir una visión del cambio que la concepción de realismo ha sufrido a lo largo del siglo XX hasta la actualidad.

De este modo, tras un episodio dedicado a los teóricos del arte Eric Auerbach y Ernest Gombrich, considerados por el autor como «dos piezas claves en el debate sobre el realismo», se dispone a exponer aquellas ideas de la teoría literaria de finales del siglo XIX que influirían de gran modo en los comienzos de la práctica cinematográfica, entonces tan determinados por el tipo de relato literario y, asimismo, su concepción del realismo.

No obstante, es a partir de los años cuarenta cuando el cine comienza a construir una teoría ontológica más específica a su esencia de la mano de teóricos indispensables como André Bazin, Siegfried Kracauer o Pier Paolo Pasolini: los tres significan el cuestionamiento de la teoría formalista de las artes, consistente en la consideración del arte como ente autónomo, así como el interés en la recuperación de la capacidad del cine de conocer la realidad; en palabras del autor, el cine es para éstos «una opción ética, cuyo trasfondo, en el seno de la sociedad postindustrial surgida del neocapitalismo, acaba adquiriendo, inevitablemente, un marcado carácter político, porque cuestiona las bases de la institucionalización del conocimiento».

Dicha opción ética sería la base del cine neorealista, al que el autor dedica un capítulo; éste es el comienzo del punto de inflexión hacia la crisis del concepto de mimesis que había marcado toda una época: la autorreflexión en el seno de las artes desde los años cincuenta —que, sin embargo, ya habría sido materializada por las vanguardias

artísticas durante la segunda década del siglo— conllevaría una exaltación de la subjetividad y la consideración de que lo único posible es la configuración de relatos y, por tanto, de diversos puntos de vista sobre la realidad.

Esta idea, analizada por los diversos estudios semióticos de la época, se hallaría implícita en el relato cinematográfico de los años sesenta y desembocaría en la aparición de obras tan radicales como la de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet que, desde un cine del rechazo, llevan al límite los márgenes de la representación cinematográfica.

El concepto del realismo sufriría otro revés desde mediados de los años ochenta, durante la llamada «era de la sospecha», en la que la confianza del espectador en los medios de comunicación se ha venido abajo. Ello ha afectado al cine que, en ausencia de lo real, acepta el espectáculo para construir un tipo de ficción en la que se suplanta el mundo real, convirtiendo al espectador en un individuo paranoico obsesionado por «la teoría de la conspiración», tal y como ocurre, por ejemplo, en la conocida *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999).

Éste es considerado por el profesor Quintana como el último paso dado hasta ahora en ese «proceso de desmaterialización que ha ido sufriendo la imagen en el mundo contemporáneo y del proceso de desvinculación que se ha ido perpetrando entre el referente y las imágenes», en un contexto teórico que, en cierto sentido, vuelve a las raíces de la caverna platónica.

Sin embargo, esta visión apocalíptica es subsanada en parte al final del libro, al referirse el autor a la existencia de una tendencia valorada como positiva y en más de un sentido marginal de preguntarse por el realismo, tendencia que se halla vigente en la obra de determinados francotiradores y en los cines periféricos, tales como el cine iraní.

A pesar de que el análisis realizado por el profesor Ángel Quintana en este volumen resulta de gran interés, debido en gran parte a su preocupación por integrar el cine dentro del discurso teórico del resto de las artes y de los medios audiovisuales (literatura, pintura, música o televisión), quizá ello sea al mismo tiempo la causa de una complejidad que en ocasiones no se halla dema-

siado bien resuelta. La tarea de ofrecer una panorámica sobre el concepto de realismo en el cine y sus consiguientes implicaciones (el tratamiento de cuestiones como el concepto de ilusión, las propiedades del campo filmico, etc.) es, en verdad, hartamente difícil. Y, más aún si, como ha pretendido el autor, no se pretende ofrecer un seguimiento riguroso y exhaustivo del concepto con criterios cronológicos y generalistas. Por el contrario, lo que el profesor Ángel Quintana ha pretendido es mostrar aquellos retazos de la historia de la teoría y práctica filmica que justifiquen su discurso en torno a la evolución y reivindicación del concepto.

De este modo, se agradece la inclusión de análisis dedicados a propuestas no demasiado tratadas en la bibliografía especializada como, por ejemplo, el volumen póstumo del teórico Siegfried Kracauer *History. The Last Things Before the Last* (1969) o la obra cinematográfica de los mencionados Straub y Huillet; además de la claridad y coherencia del último de los capítulos, dedicado al cine de la postmodernidad, en el que el autor revela su posición reivindicativa del realismo en el cine.

A pesar de ello, el relato se resiente, en ocasiones, de una falta de aclaración sobre algunas vueltas de tuerca discursivas y sobre el porqué de ciertas presencias o ausencias que hacen menos equilibrado el mismo (por ejemplo, la razón de la existencia de todo un capítulo dedicado al cine neorrealista, mientras que la referencia a la relación entre el concepto de realidad y el cine de no ficción —cuestión de gran interés y complejidad en la actualidad— se limita casi exclusivamente al análisis de *Triumph des Willens* [El triunfo de la voluntad, 1935] de Leni Riefenstahl bajo la consideración de significar la instauración de la representación espectacularizada de la política en el cine).

Si estas características hacen la lectura un tanto caótica e intrincada, lo cierto es que la existencia, aunque sea mínima, de volúmenes que se atrevan con estos temas en el panorama bibliográfico español hace que la experiencia sea recibida con cierto entusiasmo a pesar de las carencias a las que nos hemos referido.

LAURA GÓMEZ VAQUERO

## HISTORIAS DE ESPAÑA (DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CINE ESPAÑOL)

Santos Zunzunegui

Valencia

Ediciones de la Filmoteca, 2002

300 páginas

15 euros



El crítico e historiador cinematográfico vasco Santos Zunzunegui vuelve a ocuparse del cine español, poco después de haberse acercado, con una monografía publicada en el 2001, a la obra del cineasta francés Robert Bresson. *Historias de España* gira en torno a la pregunta que se lanza al lector desde la contraportada: *¿Puede hablarse, dejando de lado problemas administrativos, de una cinematografía nacional española?* No deja de ser una pregunta retórica, dado que el autor parece tener bien claro de qué habla. Pero la investigación llevada a cabo por Zunzunegui está dotada de originalidad y perspicacia a la hora de afrontar este espinoso tema, al cual el libro se acerca a través de quince artículos enteramente dedicados a figuras y obras adscribibles a la cinematografía española de los últimos sesenta años (los análisis van desde *Sierra de Teruel/Espoir* de André Malraux, de 1939, hasta la más reciente *Monos como Becky*, de Joaquín Jordá y Nuria Villazán, de 1999).

El volumen está dividido en cuatro capítulos, respectivamente: "En el camino del mito", "Extraterrito-

riales y telúricos”, “Costumbristas, periféricos y posmodernos” y finalmente “Queridos cómicos”, todos ellos precedidos por un interesante prefacio en el que el autor plantea el estado de la cuestión —nunca mejor dicho— para luego proceder a explicar cuáles son, a su parecer, las vetas creativas características e idiosincrásicas que recorren el cine español. La interpretación que Zunzunegui da para definir, acotar y fundamentar el concepto de «españolidad» del cine nacional es harto novedosa y decididamente consecuente: la idea de estudiar a fondo el cine español en relación con la tradición artística —literaria, pictórica, teatral, popular— del país nos parece, cuanto menos, acertada.

El objetivo del catedrático vasco no es sino el de intentar rehabilitar el cine español desde bases historiográficamente bien fundamentadas, y con razón se queja repetidas veces de que el cine nacional, sobre todo el de los años cuarenta y cincuenta (recorremos lo que dijo Juan Antonio Bardem a este propósito), haya sido injustamente menospreciado y, lo que es peor, olvidado. Además, a su juicio, los trabajos de investigación de autores extranjeros tampoco ayudan a esclarecer la esencia de un cine español estrechamente ligado a la sociedad que lo ha creado, y a este propósito Zunzunegui demuestra su animadversión hacia las tesis expresadas en libros foráneos poniendo en tela de juicio, entre otras, las opiniones de la especialista norteamericana Marsha Kinder y su *Blood Cinema* (1993), por su estrecha visión crítica.

La hipótesis interpretativa más interesante que cobra cuerpo a lo largo de las siete páginas introductorias es que determinados cineastas y películas han heredado, asimilado, transformado y revitalizado toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española, a saber, el sainete, la comedia costumbrista, la zarzuela, la farsa, el esperpento, en definitiva, todas las expresiones artísticas típicas de la cultura popular castiza. Sus opiniones se ven respaldadas por estudios minuciosos en los que analiza, por ejemplo, la filiación de las primeras obras de Pedro Almodóvar con algunas formas estéticas de la tradición como el folletín, la novela sentimental, el cuplé o el bolero.

De la misma manera, apelando a la historia y trayendo a colación unas reflexiones de Ortega y Gasset, Zunzunegui apuesta por afirmar que los cineastas esenciales de nuestro cine participan en cierto modo de lo que él denomina un estilo de hacer cine pro-

fundamente *estilizado*, es decir, que imponen al realismo primario un determinado patrón estético, moral o intelectual. Y por eso —en base al concepto de *estilización*— el autor opta por agrupar a los cineastas españoles en cuatro grandes grupos en función de su particular manera de entenderla: están los que huyen del realismo por la vía de la exageración y de la deformación (Azcona, Berlanga, Fernán-Gómez), los que, como Edgar Neville, apelan a ciertas formas del teatro popular castizo (sainete, género chico y juguete cómico) mezclando excéntricamente costumbrismo casticista con novela policíaca (pensemos en *La torre de los siete jorobados* [Edgar Neville, 1944]), los que desbordan el realismo por la vía del mito y de las imágenes primordiales (Florián Rey, André Malraux, Buñuel, Borau, Gutiérrez Aragón y Erice, por citar algunos), y, finalmente, los que mezclan la experimentación vanguardista con lo popular (véanse Zulueta, Jordá, Viota y Portabella, entre otros) y que se sitúan en un terreno que Zunzunegui viene a llamar de la «extraterritorialidad».

Hay que recordar que la gran mayoría de los textos que componen *Historias de España* han aparecido con anterioridad en otras publicaciones, aunque en versiones ligeramente diferentes, y que han sido reunidos por la editorial de la Filmoteca valenciana con el objetivo de fomentar un más amplio proyecto de investigación colectivo destinado a rescatar del olvido y de las descalificaciones de las que ha sido objeto cierto cine español de los años cuarenta y cincuenta. En la misma dirección va la reciente publicación de José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido. Los turbios años 40 del cine español*, en la que el autor muestra su agradecimiento a la extensa labor historiográfica desarrollada durante décadas por Zunzunegui a favor del cine nacional más vapuleado.

Las herramientas utilizadas en los análisis fílmicos son variadas —con excepción del instrumental post-estructuralista, del que nuestro autor es un acérrimo destructor— y, aunque prime evidentemente el enfoque formalista, responden en cada momento a la hipótesis interpretativa planteada. Los textos más logrados, a nuestro parecer, son los que se acercan a Manuel Mur Oti y a su peculiar veta melodramática (memorable la interpretación y exposición detallada de las estrategias cinematográficas empleadas en *Orgullo* [Manuel Mur Oti, 1955]) y al Víctor Erice de *El sol del membrillo* (1992), película que el autor desentraña en todas y

cada una de sus construcciones formales e implicaciones metacinematográficas. También merece una mención por el rigor del análisis el texto dedicado a la trilogía vasca de Imanol Uribe.

Sin embargo, pensamos que uno de los argumentos que el autor esgrime para dar comienzo al análisis de *Monos como Becky* peca de ingenuidad, al citar la definición definitivamente profana y generalizadora de María Moliner con respecto a lo que se entiende por película documental. Y una última consideración: se nota a lo largo de todo el libro una escritura apresurada que deriva en una lectura a ratos difícil por la cantidad de erratas y faltas de estilo que jalonan todos los textos. Quizás se deba a la falta de una buena corrección de pruebas. Y tampoco estaría de más añadir al final un índice de películas citadas para facilitar la consulta.

Con todo, los textos que Zunzunegui ha recopilado en este volumen poseen la fuerza cautivadora que les insufla la excelente labor de un historiador pertinaz y fuertemente comprometido con el (buen) cine español.

PAOLA IASCI

## MONOCANAL

Berta Sichel, Neur Miró  
y Juan Antonio Álvarez Reyes (Coords.)

Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003

246 páginas

12 euros



Teniendo en cuenta las diversas transformaciones que está sufriendo el espacio audiovisual en nuestra cultura del siglo XXI, parece más que pertinente que en los foros de historiadores del cine nos preguntemos por una tradición pareja al 'objeto cine', con el fin de atender al modo en el que el vídeoarte y la creación audiovisual tratan de crear y recrear la producción evidentemente artística, y asumir problemas de expresión y redefinición de narrativas y estéticas que parten de un fondo común que teóricamente compartimos. Y eso en la medida en que las retóricas de expresión del cine posmoderno encuentran sus líneas de reflexión sobre cómo ahondar en los géneros que más han sido apelados por las rupturas generadas por la posmodernidad, como son el documental y el film-ensayo, el vídeoarte propone unos interesantes puntos de fuga dentro de los contextos estrictamente artísticos. Sin duda la exposición y consumo de los elementos audiovisuales vinculados al museo y a las ferias de arte implican una nueva textura que busca la expresión de la imagen en movimiento y su devenir complejo. Y también, la ruptura y de-construcción del sujeto artista y receptor transita por una nueva materialidad de un hipertexto donde la recepción y la interpretación parecen querer doblarse a ser otros modos alternativos de narrar, de evocar, de encontrar referentes que reifiquen comunidades identitarias.

En esta medida, la diversidad de obras recogidas en la exhibición y el catálogo encabezados por Berta Sichel, como responsable del Departamento de Audiovisuales del MNCARS, pretende recoger los caminos abiertos por una producción que encuentra en festivales especializados y en museos al público al que 'hablar'. Sin duda, buena parte de las obras que constituyen esta muestra, que va de 1996 al 2002, pretenden ser hitos que recogen la multiplicidad de expresiones y géneros organizados en nueve programas que se diluyen en el catálogo que rompe con la agrupación para crear una antología comentada de las obras, a modo de cuaderno de viaje que permita que se siga el camino. De hecho, esta muestra continúa la andadura previa de las dos muestras monográficas españolas que se produjeron y editaron previamente en el Museo, ambas coordinadas por Manuel Palacio, y la

segunda también con Eugeni Bonet: *La imagen sublime: vídeo creación en España 1970/1980* (1987) y *Señales de vídeo: aspectos de la video-creación española en los últimos años* (1995). La pretensión expresa de los tres comisarios de la muestra y presentadores del catálogo supone continuar una tradición en un momento en el que se puede hablar de optimismo creativo, auspiciado probablemente por la inmersión de los formatos digitales y por la inclemencia creativa de pensar el mundo desde los parámetros comunicacionales del hipermedia. Los tres textos ofrecidos por los organizadores, que ubican la muestra, establecen una cronología de los hitos del devenir histórico de la vanguardia videocreativa en España, asumen los distintos géneros que se ofrecen, y permiten comprender cómo el catálogo de la muestra se siente canto de un camino que iniciaron otros. Quizás la pregunta sea tratar de atisbar si la creación nacional o, más concretamente, la de los artistas españoles, tiene entidad y naturaleza propia dentro de un contexto transnacional e híbrido (en un sentido próspero del término) que procura todo el circuito artístico, perfectamente imbricado en un mercado que se piensa ontológicamente como internacional.

Nada de esto aclaran, tampoco parece que fuera su intención, los tres textos ensayísticos que crean un horizonte de sentido para el medio y para el libro. Abordan de manera complementaria tres miradas hacia el medio, que son de gran utilidad para los legos y que exponen los parámetros necesarios para ubicar de manera definitiva los modos y los medios en los que esta producción concurre en: la historia de la tecnología y su relación con el medio social de la comunicación, según Antoni Mercader; las conexiones con las narrativas estrictamente cinematográficas y su intencionalidad histórica de construir un legado para la historia y para la memoria, según Valeria Camporesi, y la reformulación de la pérdida de aura del arte, de la ruptura del sujeto creador y receptor y, por supuesto, el consumo de mercado y arte en los elementos paradigmáticos de la globalización: la descentralización, la pérdida de jerarquía en los procesos 'comunicacionales' de creación, la muerte de lo singular, ..., según José Luis Brea. Los tres ensayos obran, desde una admirable

multiplicidad, aunque sea trina, de estilos y de voces, como una bisagra que arrojan la emergencia de las reseñas de las obras de la muestra.

Y efectivamente, las reseñas suponen la evocación de un panorama absolutamente nuevo que permite evidenciar no sólo quiénes son los artistas llamados a componer el cuadro de familia de este periodo, sino a encontrar en la multiplicidad de las voces de los comentaristas a la comunidad crítica e historiadora llamada a darles legitimidad e historia. Al lado de los videoartistas, cuyas trayectorias, procedencias y procesos de maduración y formación son tan variados como se quiere, se asoman una interesante panoplia de comisarios de exposiciones, creadores de espacios mediáticos, directores de muestras, de museos, de revistas especializadas, de periodismo y crítica artística que se vertebran sobre una experiencia nueva y que, por tanto, asumen una línea de diálogo propicia y no siempre complaciente.

Si el objetivo de esta reseña es dar un contexto interesante al catálogo de la muestra, que supone un libro de evidente interés para el medio y para los estudiosos del audiovisual (que está completado, como no podía ser de otra forma, por un CD-Rom), es porque se asienta sobre la estructura social y presencial de asimilación de formatos, medios y contenidos que se solapan con la creación olvidada para la televisión, para la música, o para el variado espacio de las exposiciones, *performances* y recursos a la imagen en movimiento, para acudir a un renacimiento de una comunidad de creadores y de su propio público. El espacio generado tiempo ha por el videoarte pretende acosar lo real desde el indefinido y pétreo espacio de la imagen en movimiento, animada, infográfica, virtual o directamente videográfica. Claramente, se trata de la construcción de un espacio que probablemente haya dado un giro de tuerca a la producción de los artistas fundadores del medio desde el legado y la formación de una conciencia plural y posmoderna que tiene que generar, por necesidad, un nuevo mundo para la producción audiovisual y para su incurción en el mundo posmoderno, mediado irremediablemente por un acervo de imágenes hipertextuales sin fin.

MARINA DÍAZ LÓPEZ

## LE CINÉMA NOUS REND-IL MEILLEURS?

Stanley Cavell

París

Editions Bayard, 2003

220 páginas

15,90 euros.



Añanzado ya desde hace dos décadas un enfoque de lo filmico desde la semiótica y la teoría del discurso, recientemente han aparecido varios libros que utilizan el cine como pretexto. Se trata, en ambos casos, de utilizar a la narración cinematográfica como demostración de y para otros campos de conocimiento. Así, el libro del catedrático de filosofía José Antonio Rivera, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* (Madrid, Espasa-Calpe, 2004), XX Premio Espasa de Ensayo, quiere servir tanto de cuaderno de prácticas de problemas de filosofía, como para llevar a los aficionados al cine hacia problemas filosóficos. El libro se articula en torno de dos campos: la psicología y la moral llevadas siempre de la mano de las 25 películas que comenta. Sin duda que se trata de un libro del máximo interés en la campo de la filosofía, como lo demuestra el capítulo que relaciona *Family Man*, *Parque Jurásico*, *El efecto mariposa*, *¡Qué bello es vivir!* con la teoría de decisión vital y la dependencia de la senda. Pero lo cierto es que en estos análisis y comentarios desaparece cualquier consideración específica sobre lo audiovi-

sual y nos encontramos, en consecuencia, muy lejos de reflexionar sobre lo filmico. Otro tanto se podría decir del libro de Teodora Liébana, *El cine en el diván. El lado oscuro de los héroes de cine* (Madrid, Punto de Lectura, 2003), en donde se realiza una aplicación del psicoanálisis a materiales cinematográficos. Se trata de un libro también interesante, que presta mucha más atención al lenguaje cinematográfico y está lleno de explicaciones psicoanalíticas irrefutables sobre recovecos argumentales de 64 películas. Sin embargo, en ambos libros no parece satisfactorio el predominio de lo temático y argumental en los planteamientos de lectura filmica; es otra vez el cine al servicio de otra cosa. En el recuerdo está que ya en los lejanos sesenta del siglo pasado, el psicoanalista Jacques Lacan explicaba en su Seminario la estructura psicológica del masoquismo con la apoyatura argumental de la película de Buñuel *Belle de jour*. Y, también, como la explicación se desbordaba al contemplar la película y realizar el espectador una reelaboración imaginaria de su propio mundo interior. En realidad estamos ante la falsa disyuntiva sobre educar por la imagen o educar para la imagen. Decimos falsa, porque aunque lo segundo es lo que interesa en el campo de la comunicación audiovisual, no estaría de más que lo primero abundara en los colegios e institutos de nuestro país. El libro de Cavell que se comenta participa de estos planteamientos, pero en el sentido inverso.

Stanley Cavell es profesor de filosofía en la Universidad de Harvard y ha centrado el desarrollo de su obra en las implicaciones lingüísticas y cognitivas del discurso filosófico. Ha trabajado desde las aportaciones de la obra de Freud, Wittgenstein, Austin y Derrida en este ámbito, hasta lograr una conexión de necesidad entre la organización del texto y su significación. Su discurso filosófico no es transparente en el sentido de invisible y orientado hacia la exposición de alguna evidencia; al contrario, tiene inscrita su verdad en su propio estilo.

Cavell concibe su trabajo como la inscripción de su biografía como problema en el propio texto filosófico: habla en primera persona, señala sus propios problemas e inquietudes, dialoga con otros textos, comenta deseos, discute encrucijadas propias o ajenas, apunta soluciones, examina y comen-



ta sus lecturas. Su discurso está formado con trozos de su propia vida y tensado con una cuerda que une lo oscuro y sombrío con el ansia de perfección. Concluyendo, hace filosofía de su biografía buscando no sólo su terapia sino también su verdad filosófica. Cavell pertenece a la estirpe de los pioneros y a veces lo que encuentra se basa más en su propio optimismo que en la realidad. Autor del ya clásico *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (Nueva York, Oxford University Press), hay de él disponibles en español tres libros: *La búsqueda de la felicidad*, *En busca de lo ordinario* (Valencia, Frónesis, 2002), *Un tono de filosofía: Ejercicios autobiográficos* (Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002).

Llegamos al cine. *¿El cine nos hace mejores?* contiene seis conferencias y ensayos anteriores que el autor organiza con un sentido nuevo: El pensamiento del cine; En lo que se convierten las cosas en la pantalla; Lo que el cine sabe del bien; Dos cuentos de invierno: Shakespeare y Rohmer; Los azules del alma; La filosofía pasado mañana. Plantea Cavell su visión de lo específico cinematográfico de una manera contundente y es lo que le viene a diferenciar radicalmente de los dos primeros libros arriba reseñados. El cine le permite al pensador elaborar de otra manera su posición personal con el mundo. En primer lugar, la creación audiovisual es tratada como un artefacto estético que le obliga a elaborar su relación con el mundo referencial; en segundo lugar, se introduce de lleno en argumentos y temas que retumban en la pantalla y anegan los sentimientos del espectador

y, en tercer lugar, une el entendimiento de lo que ve en la pantalla con la comprensión de su propia biografía: «La elaboración autobiográfica de la experiencia es mi contrapropuesta al estudio fenomenológico de la experiencia como medio de su método reductivo». Hay para él una conexión directa entre la experiencia ética de los héroes de la pantalla y su propia experiencia como espectador que va oscilando entre la satisfacción sentimental y el goce audiovisual. Trabaja en el libro con una docena de películas y aborda un género del melodrama que llama «comédies de remariage» —comedias del volverse a casar— que sitúa en Hollywood entre 1935 y 1950, realizadas por Howard Hawks, George Cukor y Preston Sturges. Mucho tiempo después y desde el núcleo duro —Harvard— de la filosofía contemporánea, se viene a confirmar el pensamiento de Godard: «El cine está hecho para registrar el pensamiento bajo una cierta forma de lo visible. Habiendo registrado estos pensamientos, está hecho para ponerlos en relación según una idea, un tema, o simplemente una historia, una anécdota. Y de esta forma poder hacer un espectáculo, o emitir un juicio».

En cualquier caso el libro merece su rápida traducción para conocer de mejor mano la novedad de la tesis de Stanley Cavell sobre el cine: la ficción permite remodelar los factores afectivos originarios de nuestra personalidad, concluyendo de esta forma optimista con el título ya no interrogativo sino afirmativo: el cine nos puede hacer más complejos y por tanto mejores.

FRANCISCO ALONSO BLÁZQUEZ