

Libros

Cine documental en América Latina

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino Irene Marrone

Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social

Jorge Grau Rebollo

Antropología y cine Marc-Henri Pault

Michelangelo Antonioni Domènec Font

Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film Oliver Leaman (ed.)

Los mundos de Luis Buñuel Víctor Fuentes

Once miradas sobre la crisis del cine español

Luis Alonso (ed.)

CINE DOCUMENTAL EN AMÉRICA LATINA

Paulo Antonio Paranaguá (ed.)

Madrid / Málaga

Ediciones Cátedra / Festival de Málaga

544 páginas

25 euros



Cualquier libro sobre cine documental publicado en España genera expectación: si además viene avalado por un editor como Paulo Antonio Paranaguá, crítico, historiador de cine y uno de los grandes especialistas en Latinoamérica, la expectación es doble. Paranaguá contaba con un gran número de obras publicadas, como las dedicadas a los cines nacionales de México, Cuba o Brasil, editadas por el Centro Pompidou, las monografías de directores como Arturo Ripstein o Luis Buñuel, o la más reciente *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, pero nunca había dedicado un libro por entero al documental. Con la publicación de *Cine documental en América Latina* quizás concluya el viaje iniciado en 1992, cuando organizó la retrospectiva titulada *À la découverte de l'Amérique Latine*, programada por el festival *Cinéma du*

Réel, que podría ser considerado un antecedente tan importante como lejano.

Inscrito en el marco de las publicaciones promovidas por el Festival de Málaga, que reitera de este modo su apoyo al cine documental (no hay que olvidar que en el 2001 publicó *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*), este libro no sólo contribuye de manera brillante a paliar la carencia de textos existentes sobre cine documental, en general, y en particular sobre América Latina (Paranaguá afirma que sólo la obra colectiva editada por Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* lo antecede), sino que se configura como una obra pionera de la historiografía latinoamericana en cuanto a documental se refiere.

Tras un breve prólogo de Nelson Pereira dos Santos, Paranaguá nos introduce en la obra a través de su ensayo "Orígenes, evolución y problemas", en el que establece los presupuestos teóricos y metodológicos que fundamentan su trabajo y traza un recorrido por la historia del documental en Latinoamérica desde sus orígenes hasta nuestros días. Varias dificultades se desprenden de la propia temática, como la polémica que envuelve la definición de documental, en la que el autor prefiere no profundizar, decantándose por una perspectiva histórica amplia que propone eliminar el prejuicio o estereotipo que ha confundido el documental latinoamericano con las películas militantes. Para ello introduce en su estudio estrategias y enfoques menos conocidos que las tendencias sociales, políticas y antropológicas, que son las vertientes del cine documental latinoamericano más estudiadas y citadas. Al mismo tiempo se remonta a los inicios mismos del cine, a finales del siglo XIX, haciéndonos descubrir una etapa muy poco conocida, anterior al Nuevo Cine Latinoamericano, que incluye cine mudo y noticieros. Debido a estas elecciones la propuesta no puede ni pretende abarcar de manera exhaustiva todas las obras, ni a todos los cineastas, lo que se pretende es estimular y abrir nuevas vías de investigación y de reflexión.

Un segundo problema surge de la noción de "escuela latinoamericana". Paranaguá aclara que, aunque prefiere hablar de escuela cubana o brasileña, el haber escogido esa perspectiva no supone

borrar los particularismos nacionales. Además, va más allá de las fronteras físicas al dejar puertas abiertas y establecer lazos que las superan, como lo demuestra el hecho de que incluya en el estudio a la realizadora chicana Lourdes Portillo (América Latina existe al otro lado de la frontera mexicana) y haga mención no sólo a los cineastas exiliados por motivos políticos, sino a los que han emigrado por otras razones, como el haitiano Raoul Peck o la colombiana Catalina Villar. Pero no sólo se limita a reflexionar sobre el cine documental realizado por cineastas latinoamericanos en América Latina, sino que propone un diálogo entre ambos lados del Atlántico, estableciendo un juego de miradas que se recoge en tres artículos que son los encargados de construir los puentes entre orilla y orilla.

De la mano de María Luisa Ortega nos acercamos a la mirada extranjera a través del ensayo "El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros", en el que nos invita a reflexionar sobre la representación de la alteridad y la construcción de identidades. Por su parte, Vicente Sánchez Biosca, con "La Hispanidad en la pantalla del NO-DO", y Alberto Elena y Mariano Mestman, en "Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España", coinciden en un punto: la poca presencia de Latinoamérica en las pantallas españolas. De sus textos se desprende que tras el final de la dictadura, las imágenes edulcoradas del NO-DO sobre la hermandad entre los pueblos hispanos dejarían paso a otra América descubierta a través de los pocos documentales que llegaron por distintas vías de exhibición, como *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino y *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, y que contribuirían a que aquel público "lejano" pensara el documental latinoamericano como político.

De regreso a Latinoamérica nos encontramos con dos bloques temáticos, *Cineastas y Películas*, que constituyen las dos terceras partes del libro. El primer espacio cuenta con quince ensayos dedicados a quince realizadores imprescindibles que han dedicado su trayectoria cinematográfica casi por completo al documental, como es el caso de Santiago Alvarez, Patricio Guzmán, Marta Rodríguez, Jorge de Silva, Jorge Prelorán y Jorge Ruiz.

Cabe destacar la presencia de cineastas brasileños menos conocidos en nuestro país como Geraldo Sarno y Vladimir Carvalho, que ponen de manifiesto cómo la diferencia de lenguaje hace mella en la ya raquítica distribución del documental latinoamericano en España. En el siguiente capítulo son analizadas cincuenta obras de realizadores no incluidos en el anterior, una selección que pretende mostrar, en palabras de Paranaguá, «un amplio espectro de estrategias, temáticas y estéticas» (p. 20). De este modo, se analizan junto a grandes clásicos como *Torero!* (1956) de Carlos Velo, *Tiré dié* (1958-60) de Fernando Birri, o *Araya* (1959) de Margot Benacerraf, algunas propuestas renovadoras como la del argentino Daniel Rosenfeld, *Saluzzi, ensayo para bandoneón y tres hermanos* (2000), o la del mexicano Juan Carlos Martín, *Gabriel Orozco, un proyecto filmico documental* (2002), producciones que a pesar de la juventud de sus autores han sido aclamadas tanto por el público como por la industria cinematográfica y televisiva. Pero si hay un criterio selectivo que se encuentra por encima de cualquier otro es la apuesta por el cine documental de autor, como defiende uno de los realizadores estudiados, el brasileño João Moreira Salles, «El cine documental, como cualquier otro, es un cine de autor, si quiere tener alguna relevancia tienen que ser de autor. (...) Si el documental no es de autor no es nada» (p. 245). De este modo, se apuesta por un documental que huya del panfleto, del didactismo y sobre todo del victimismo, «porque la víctima no es un interlocutor» (p. 253), afirma el cineasta, una denuncia recurrente en otros documentalistas como Luis Ospina.

En el último capítulo, *Cuestionamientos*, los autores-cineastas toman la palabra a través de una selección de textos hecha entre artículos y manifiestos publicados a lo largo de medio siglo. Buena parte de los escritos corresponden a una etapa marcada por las teorías de la dependencia y del subdesarrollo, en la que los cineastas latinoamericanos, en su búsqueda por un lenguaje propio e independiente que denunciara la realidad social y que no fuera cómplice del neocolonialismo, vieron en el documental el instrumento ideal para avivar las conciencias de los espectadores e incitarles a la acción. En esta línea encontramos *El manifiesto de*

Santa Fe (1962) de Fernando Birri, *Prioridad del documental* (1971), firmado por Fernando E. Solanas y Octavio Getino, y *Postulados del tercer cine* (1976) de Carlos Álvarez, escritos que desvelaron la responsabilidad de los artistas del "tercer mundo" frente a los intelectuales del "mundo desarrollado". Pero como ya dijimos que uno de los objetivos del libro era abrir el espectro temático, también encontramos otras reflexiones que van desde el decálogo vanguardista de Alberto Cavalcanti, *Anotaciones para los jóvenes documentalistas* (1948), a las reflexiones sobre la televisión que Eduardo Coutinho escribió a petición de Paranaguá en 1992 para la retrospectiva que se mencionó al inicio y que, junto a otros formatos como la entrevista realizada a Carlos Velo en 1986, son una muestra de las teorías que han sustentaron gran parte de la producción cinematográfica en América Latina.

Para terminar, sólo decir que el presente volumen no es una historia sistemática; compone más bien un mosaico de miradas sobre el cine documental en América Latina desde una multiplicidad de referentes heterogéneos, con el riesgo que eso supone, pero que es al mismo tiempo una forma muy interesante de abordar universos simbólicos tan complejos. El mérito del libro no sólo se debe a la elección de la perspectiva, sino también a la elección de los especialistas, que parecen haber sido escogidos meticulosamente para cada tema, lo que garantiza un compromiso que en muchos casos va más allá de lo académico, ya que el estudio del documental confronta a veces con la propia memoria, tanto individual como colectiva. Una memoria a la que Patricio Guzmán hace referencia de manera metafórica, «Un país, una región, una ciudad, que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías» (p.162), y que deseamos ampliar a través de esas películas tan apreciadas como a veces inaccesibles. Por esta razón esperamos que, a falta de un festival como el *Cinéma du Réel*, este libro estimule, además de numerosas reflexiones, una retrospectiva similar, ya que ese deseo de ver sobre lo que se habla y la imposibilidad de realizarlo es una de las pocas frustraciones que genera *Cine documental en América Latina*.

NOEMÍ GARCÍA

IMÁGENES DEL MUNDO HISTÓRICO. IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES EN EL NOTICIERO Y EL DOCUMENTAL EN EL CINE MUDO ARGENTINO

Irene Marrone

Buenos Aires
Editorial Biblos, 2003
158 páginas
15 euros



Bajo el título, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Irene Marrone —profesora en la Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires— nos acerca a los orígenes del noticiero cinematográfico y al documental institucional de propaganda en Argentina.

Gracias a un minucioso trabajo de investigación, recurriendo a fuentes bibliográficas primarias y apoyándose en las teorías contemporáneas sobre la relación entre la imagen y la historia, nos adentramos en un campo de investigación poco explotado en nuestra literatura. Los orígenes del documental argentino y su subsidiaria labor propagandística son desgranados a partir de un contexto socio-político puntual, en el que fue necesario afianzar la noción de Estado mediante una seducción explícita e implícita de las masas. La legitimación de un ideario y el asentamiento, en la retina de los espectadores, de

una realidad en proceso de modernización son las premisas iniciales para profundizar en estas cintas donde paulatinamente se va construyendo un mundo real, estructurado bajo unas determinadas pautas que responden a una estrategia iconográfica mediática, que conllevó a su vez a un particular estilo de narración y a una estructura característica.

Marrone divide su estudio en tres partes, complementarias entre sí, que corresponden, respectivamente, a los orígenes, el apogeo y el ocaso del documental institucional. Los orígenes, ligados al proceso de formación del Estado moderno en Argentina, están relacionados con la construcción de una identidad nacional y de una disciplina social. En este contexto dos productoras pioneras se nos presentan como enclaves rivales en la realización de documentales y noticieros. La filmografía de Max Glücksmann (emigrante austro-rumano), definida por la autora como «orden y progreso», se preocupó especialmente en la exposición laudatoria de la obra de sus gobiernos, el registro de sus actos públicos, su política internacional... En suma la difusión del culto a la patria y a sus dirigentes conservadores y para ello qué mejor medio que el cinematógrafo que legitimaba y asentaba la modernidad de sus gobernantes. *Cinematografía Valle*, por su parte, fundada en 1911, abarcó el comercio y la producción de películas comerciales e industriales, educativas y culturales, exhibiendo también las acciones de los distintos ministerios y la promoción de obras de infraestructura pública.

En el siguiente bloque —el apogeo del documental institucional— se centra, por encima de otras temáticas, en el campo argentino. La autora elabora, a través del análisis de dos películas, un estudio detallado del mensaje propagandístico, estético e ideológico de la Argentina de los años veinte. *La pampa* (patrocinada probablemente por la Sociedad Rural Argentina) y *En pos de la tierra* (por la Federación Agraria Argentina) transmiten, mediante un tono pedagógico, la evolución lograda en el campo gracias a su modelo exportador, su actividad ganadera y su modernización tecnológica. No obstante la autora se centra, en el análisis de la segunda cinta, en el carácter novedoso de *En pos de la tierra*, debida a la unión del filme documental con el filme de ficción: la parte documental —la marcha protesta de los chacareros a la capital— se une con la historia del protagonista (José Sereno), campesi-

no italiano que migra a la Argentina «en pos de la tierra». Así el espectador, a través de José, conoce y comparte los grandes ideales que resalta la política conservadora: familia, tierra, trabajo y patria, y a su vez lucha contra las grandes injusticias que rompen ese equilibrio armónico que se encaminaba a la consecución de la modernización.

Obviamente, dentro de la filmografía institucional, Marrone analiza los filmes de propaganda política basados en las figuras contemporáneas destacando a Hipólito Yrigoyen, vencedor de las selecciones de 1928. Estas películas fueron gestando paulatinamente un tipo de iconografía para una posterior identificación. En ellas Yrigoyen, iluminado por un iris blanco o dorado, da la sensación de omnipresencia, protector de su pueblo y benefactor de proletarios y jornaleros. Lo que subyace bajo todas estas imágenes es un trasfondo armónico social donde el Estado ampara a las familias y eleva el nivel cultural, y para ello era necesario despojar de todo atributo revolucionario a la masa popular convirtiéndola —en palabras de la autora— en «pacífica procesión cívica».

En el tercer y último bloque, el ocaso del documental institucional, se narra la quiebra de *Cinematografía Valle* y *Max Glücksmann*. Razones económicas, políticas y sociales explican su final, unido al gran avance del mercado norteamericano sobre el argentino, motivo por el cual podemos observar como las distribuidoras nacionales no pudieron hacer frente a productoras tan potentes como la Warner Bross o la First National Pictures.

La obra se cierra con un interesantísimo apéndice documental que reúne el catálogo de notas, noticieros y documentales del Archivo General de la Nación Argentina en el período de 1900-1935, y recoge igualmente el índice de películas de *Cinematografía Valle*. La enumeración de las cintas, así como la clasificación por su patrocinador y finalidad temática, ofrece al lector un rico abanico de información a la hora de analizar las imágenes de la época y su posible función docente, recreativa y propagandística. Lamentablemente hoy se conservan una pequeña parte de las realizadas, pero gracias a ellas nos acercamos a esas identidades del mundo histórico que plasman una iconografía determinada y recogen un concepto de armonía dentro del contexto de modernización social. Cotejando la información dada en la obra podemos afirmar que un modelo similar se desarrolla en los distintos países europeos, incluido el

caso español, con su idiosincrasia particular, y observamos cómo existió un mismo interés propagandístico, publicitario, ligado también al interés educativo. Estamos asistiendo, por tanto, a la configuración de un paisaje común correspondiente a un momento en el que era necesario afianzar un mensaje en donde las imágenes servían de vínculo a esa mirada conservadora e institucional y donde a su vez primaban ciertos elementos estéticos que han pasado a formar parte de la representación tradicional.

Esperemos que futuros estudios vayan ahondando en esta línea de análisis e investigación y nos ayuden a ir construyendo una historia del cine documental en sus primeros pasos y en sus posibles conexiones temáticas en el ámbito internacional.

NURIA ÁLVAREZ MACÍAS

ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS EN LA INSERCIÓN DEL AUDIOVISUAL EN DISEÑOS DE INVESTIGACIÓN SOCIAL

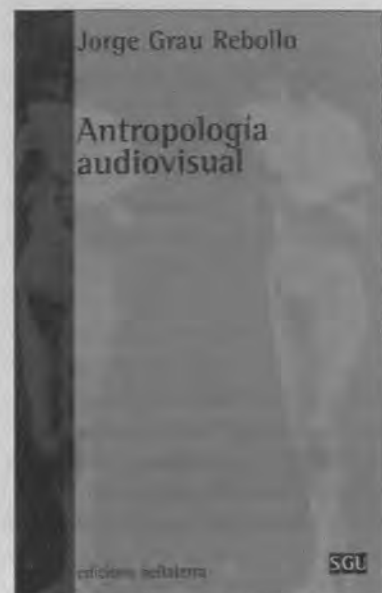
Jorge Grau Rebollo

Barcelona

Ediciones Bellaterra, 2002

284 páginas

17,73 euros



El libro *Antropología audiovisual* de Jorge Grau Rebollo se presenta como una introducción a la antropología audiovisual desde la perspectiva de la utilidad del cine en la práctica antropológica. Como así lo indica el mismo subtítulo de la obra, “Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en diseños de investigación social”, se trata de situar la llamada antropología audiovisual como una disciplina cuyo objeto de estudio, conceptos y objetivos hay que revisar y establecer, especialmente en relación con el valor del cine como un instrumento para la investigación y la docencia.

El texto está organizado en dos partes: *aspectos teóricos*, y *metodología y teoría de la técnica*. En la primera parte nos encontramos con un serio intento de identificar el campo de la antropología audiovisual a través de la discusión teórica de los presupuestos ontológicos y epistemológicos sobre el cine, así como de un somero repaso de las distintas orientaciones teóricas en el llamado cine etnográfico. El autor aboga por una perspectiva semiótica del cine, así como propone descartar la noción de cine etnográfico para hablar, más genéricamente, del uso del cine en antropología, aunque manteniendo una distinción entre producciones disciplinares —que parten de presupuestos epistemológicos, teóricos y metodológicos procedentes de la ciencia antropológica— y no disciplinares. Esta distinción, que intenta superar la problemática en torno a la definición de cine etnográfico, reproduciría a mi modo de ver la clasificación de Jack Rollwagen entre las películas etnográficas, realizadas desde el cine documental, y las producciones antropológicas, realizadas en el marco disciplinario de la antropología. Que yo sepa, nadie ha podido aún trazar con tino la línea divisoria entre los productos que caen fuera o dentro de los límites de la lógica del cine etnográfico y esto parece plantear un serio contratiempo para la definición conceptual de un género cinematográfico, de un objeto de estudio o de un método convencional de filmación etnográfica. Personalmente, me inclino a pensar que la persistencia del “cine etnográfico” no reside en que sea una buena o mala categoría de clasificación, sino en el hecho de que alude a un diálogo inacabado, a un campo de batalla donde se encuentran

y desencuentran antropólogos, realizadores y teóricos del cine documental, entre otros. Sin embargo, es evidente que un proyecto de antropología visual o audiovisual no puede limitarse al análisis del llamado cine etnográfico o centrarse tan sólo en el examen de las producciones disciplinares, sino que, como apunta Jorge Grau, uniéndose a la mayor parte de los investigadores que trabajan en este campo, la ambición de la antropología audiovisual es el estudio antropológico de la comunicación audiovisual en todos sus frentes. ¿Es necesario entonces dotar a la antropología audiovisual de un estatuto disciplinario? Y, si es así, ¿cuál sería su relación con la antropología social y cultural?

La segunda parte de la obra está dedicada a examinar las distintas aproximaciones metodológicas de la aplicación de la técnica cinematográfica en la investigación antropológica y al esbozo de una propuesta de análisis de los filmes, disciplinares o no, como fuentes documentales para la comparación cultural y la contrastación de teorías. En este sentido, el autor sostiene que los filmes, en general, serían documentos válidos para la investigación antropológica siempre y cuando pudieran subsanarse tres grandes núcleos problemáticos: la representatividad de las unidades muestrales, la calidad y el control de los datos etnográficos, y el problema de la homogeneidad e independencia de las unidades de análisis (p.234-235). En mi opinión, esta disección de la antropología visual (por entroncar con la acepción dada por Margaret Mead) o audiovisual (propuesta a la que se adscribe el autor) a partir de la disociación analítica entre teoría —fundamentos conceptuales— y método —uso de la herramienta y análisis de fuentes documentales—, plantea algunas dificultades, ya que separa la discusión teórica sobre qué es el cine y qué esperamos de él de los distintos modos de responder audiovisualmente y metodológicamente a estos problemas. Esta escisión refuerza la idea de que el cine es una herramienta más a disposición del científico, de manera que ésta, como afirma Grau, debe «siempre supeditarse al diseño teórico y metodológico de la investigación» (p.228). Hay que vigilar los sesgos, controlar la calidad del documento audiovisual para que sirva a la refutación de teorías, pero, a parte de estas medidas cautela-

res, la inserción de la técnica cinematográfica en la disciplina antropológica y el conocimiento ganado mediante el análisis de los productos audiovisuales no transforma sustancialmente la antropología social y cultural. Según mi opinión, y siguiendo la propia definición de Grau, la antropología visual o audiovisual es un «ámbito teórico transdisciplinar» (p.23 y p.52), que recibe de y que aporta a la antropología en general una reflexión sobre la mirada. El cine, como el lenguaje verbal o la escritura, es para la antropología instrumento y objeto de estudio a la vez. Y por ello, es factible, e incluso me atrevería a decir deseable, que el análisis social y cultural de la comunicación y de la representación audiovisual incida de alguna manera en el modo de entender la propia práctica. En el fondo, parece difícil aceptar que el uso reflexivo de una técnica pueda aportar algún tipo de transformación en la disciplina o en el propio sujeto cognoscente. Deberíamos repensar cuál es el lugar de lo técnico en la construcción del saber antropológico.

Así pues, la obra de Jorge Grau Rebollo, más que un manual introductorio a un campo de estudio, es una empresa analítica de gran complejidad puesto que el autor no sólo intenta fundamentar teóricamente una disciplina dentro de otra cuyo ámbito es transdisciplinar, además de pensar en la posibilidad de un uso riguroso y fiable del cine en la metodología etnográfica, sino que también, a lo largo de toda su exposición, plantea cuestiones de fondo tanto en relación con el estatuto del cine en la ciencia antropológica, como en relación con el desarrollo de la antropología como ciencia. Y esto lo hace a través del diálogo con las distintas orientaciones teóricas y metodológicas dentro del campo de la antropología visual o audiovisual, cuestionándolas a partir de su experiencia en el campo de las teorías sobre parentesco y de su propio bagaje como investigador y docente que ha incorporado cámara y pantalla en su quehacer cotidiano. Una decisión que, por otra parte, todavía causa perplejidad en alumnos y colegas, y que esperamos que esta obra ayude a disipar. La mirada de Grau es pues una mirada que indaga y que, más allá de los contornos que traza, busca mirar.

ELISENDA ARDÈVOL

ANTROPOLOGÍA Y CINE

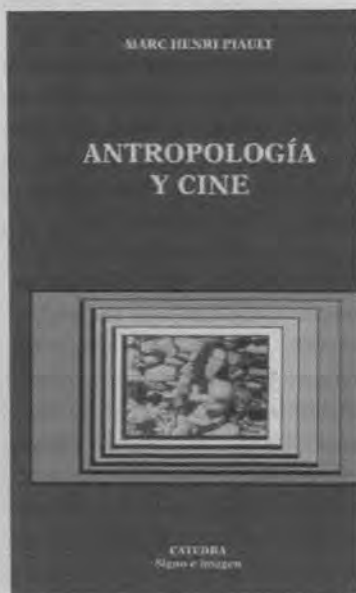
Marc Henri Piault

Madrid

Ediciones Cátedra, 2002

340 páginas

14,3 euros



El libro *Antropología y cine* de Marc Henri Piault supone una valiosa aportación en el actual panorama, todavía escaso, de obras que sobre antropología visual y cine etnográfico podemos encontrar en el mercado español. El autor, director de investigación del CNRS, cineasta y profesor de antropología en la Sorbona, conoce de primera mano la historia del cine etnográfico, sus movimientos y sus oscilaciones. La obra nos propone una reflexión en torno a la relación entre el cine y la antropología a partir de un recorrido histórico y un examen detallado de productos audiovisuales que van desde el metraje de investigación hasta la producción documental para la televisión o el cine realista. El diálogo entre la antropología y el cine se establece, según Piault, en el entrelazamiento de los objetivos de la antropología y la mirada de los cineastas preocupados por explorar lo real a través de la cámara.

Tres coordenadas, a mi entender, articulan el conjunto de la obra: la propuesta de explorar el cine de lo real en clave antropológica, la reivindicación de una antropología compartida frente a una antro-

pología colonial, anclada en la descripción objetiva del otro distinto, y la idea de una antropología audiovisual que constituye, a la vez, la imagen en objeto de estudio y en práctica reflexiva.

Para Piault, la invención del cine y la búsqueda de una plasmación cinematográfica de la realidad social coinciden con el desarrollo de la ciencia antropológica, ciencia históricamente situada que, nacida en el seno del colonialismo occidental, intenta desprenderse por el camino de su posición de poder para dirigirse hacia una antropología dialógica y compartida. En este recorrido, la exploración de lo real a través de la cámara se entrelaza con esta búsqueda de una mirada antropológica capaz de describir, comprender y explicar la alteridad, sin hacerla diferencia inconmensurable ni reducir la diversidad a lo idéntico.

Así, la reflexión crítica sobre el problema de la representación audiovisual y sobre nuestra relación con la alteridad cultural, nos lleva hacia una antropología dialogante con el otro y con la imagen. Y, en este sentido, va tejiendo su propuesta de una antropología audiovisual que no se limite a analizar la imagen, sino que pueda hablar y pensarse a través de ella, una «antropología audiovisual que trabaje, a la vez, sobre y con la imagen y el sonido registrados»; una «antropología de y por la imagen». Por esta razón, y siguiendo de cerca la posición de Emilie de Brigard en su ensayo pionero sobre la historia del cine etnográfico (1975), este autor analiza tanto las producciones de antropólogos como Franz Boas o Gregory Bateson, como a los padres del género documental, Vertov, Flaherty o Grierson, incluyendo también a los artífices del neorealismo italiano y las etnoficciones de Jean Rouch. Abarcando el período histórico que va desde los inicios del cinematógrafo hasta la década de 1980 y principios de los 90, va desgranando progresivamente los distintos movimientos cinematográficos como el *cinéma vérité*, el cine participativo, la cámara cándida o el *free cinema*. Así, va hilvanando la relación entre realidad, reconstrucción y ficción, desde la simple identificación de la imagen con lo representado hasta un descentramiento permanente de la perspectiva de la mirada y del intercambio de los puntos de vista. Mediante una narrativa ágil, conduce nuestra mirada y desmenuza los problemas ya clásicos del cine etnográfico: la cuestión de la distorsión del comportamiento observado; la autenticidad de los

datos registrados; la relación entre cineastas y sujetos filmados; la implicación del cineasta en lo filmado; la mirada exotizante, presente tanto en la descripción textual como visual; la tensión entre el documento científico y el documento social, entre el registro y la narración, entre la situación antropológica y el rodaje de una producción cinematográfica. Cuestiones todas ellas relevantes para la construcción de una antropología de y con la imagen, así como para una reconstrucción de una historia del cine de lo real que tenga en cuenta la relación entre las personas delante y detrás de la cámara.

La obra contiene pues todos los elementos necesarios para considerarse una documentada introducción a los planteamientos generales de lo que ha sido el desarrollo del campo de la antropología visual, centrándose concretamente en el cine etnográfico, en sus distintas corrientes teóricas y metodológicas, en el *intercambio de miradas* entre cineasta, sujeto y audiencia, en su búsqueda de complicidades y de la participación del sujeto en el proceso de representación, frente a la metáfora el cine como una ventana abierta al mundo o como un espejo que sólo devuelve la propia mirada. En la búsqueda de una descripción filmica de la vida social, cineastas y antropólogos dialogan y exponen sus puntos de vista y sus desacuerdos, de manera que podemos encontrar cierta retroalimentación entre el desarrollo del cine documental y la reflexión antropológica. No obstante, y a pesar de este exhaustivo y estimulante análisis, quizás el recorrido puede parecer a veces algo caótico, perdiéndose el hilo conductor, que parecía ser un recorrido histórico más que conceptual, así como podemos detectar algunas ausencias en relación con la historia más reciente del cine documental, o en relación con propuestas más arriesgadas como la obra deconstructiva de Trinh T. Min-ha, *Reassemblage*, que plantea una crítica radical al paradigma representacional, o la provocadora *Forest of Bliss* de Robert Gardner. Tampoco encontramos referencias a las teorías cinematográficas más actuales sobre cine documental y sobre la etnografía filmica, perspectivas que, a mi entender, no pueden soslayarse cuando se trata de establecer un diálogo interdisciplinario entre el cine y la antropología.

Finalmente, apuntar que la obra *Antropología y cine* invita al lector a un ejercicio de mestizaje y a acercarse sin reparos al campo de la antropología vi-

sual o audiovisual, terreno aún desconocido y controvertido pero que obras como la presente nos muestran con una tradición académica ya consolidada. La aproximación de Marc Henri Pault se inscribe, por tanto, en la llamada antropología visual y en la reflexión en torno a la posibilidad de un cine etnográfico. Un campo de trabajo multidisciplinario que incluye también el análisis del cine como producto y proceso cultural, y que, más allá del cine de lo real, se extiende al conjunto de la producción imaginaria de nuestras sociedades contemporáneas.

ELISENDA ARDEVOL

MICHELANGELO ANTONIONI

Domènec Font

Madrid, 2003

Ediciones Cátedra

309 páginas

10 euros



Pese a su papel fundamental en la definición del cine de la modernidad y del propio cine de autor europeo, Michelangelo Antonioni no había merecido hasta ahora estudios monográficos demasiado importantes en nuestro país (antes del que comento de Domènec Font, sólo me constan uno muy temprano de Carlos Fernández Cuenca, fechado en 1963, y otro más re-

ciente de Nuria Bou, publicado en 2002). Lo cierto es que resulta cuanto menos sorprendente que la ya amplia sección "Cineastas" de la colección "Signo e Imagen" de Càtedra no hubiera dedicado aún uno de sus volúmenes al director italiano, protagonista de innumerables trabajos en italiano, francés o inglés.

Sólo por ello, la publicación de este libro está plenamente justificada y ha de ser saludada con entusiasmo. Aún así, esta predisposición favorable no debe propiciar que se pasen por alto algunas de las carencias del texto. Domènec Font, autor muy conocido por los lectores habituales de historia, crítica y teoría cinematográficas en España, especializado en el cine de la modernidad (como muestra tenemos su también reciente —y mucho más recomendable— *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980* [Paidós, 2002]), ha enfocado su estudio sobre Antonioni con mucho rigor a partir de una bibliografía extensa y exhaustivamente revisada, pero no ha sido capaz de esquivar las trampas de la parcialidad y de una forma de comentario filmico algo espesa y en ocasiones innecesariamente críptica.

He de reconocer que mi acercamiento a este libro arrastra el lastre de mi escasa estima hacia la obra del maestro italiano. Aún así, no creo dejarme llevar por esta falta de apego hacia el cine de Antonioni al señalar que Domènec Font se pierde a veces en un lenguaje que intenta ser incisivo, pero que no consigue delimitar con claridad el objeto último de la reflexión del autor, por lo que termina desembocando en una cierta automatización del discurso. Esto es, por otra parte, una crítica plausible a ciertos momentos de las películas del italiano. Lo cierto es que algunas afirmaciones del autor, como la de que en el cine de Antonioni nos encontramos con «un espacio geometrizado, de perfiles precisos, visto como un intersticio; arquitectura de superficie que invoca permanentemente la dialéctica entre la lejanía y la cercanía, lo vacío y lo lleno», me parecen una ilustración clara de lo que acabo de decir. Aquí, la intención de Domènec Font de tratar de definir la poética espacial del italiano choca con una plasmación en palabras que resultan finalmente algo vagas. Es probable que la obra de numerosos realizadores se pueda ligar a definiciones parecidas si se justifica de manera más o menos coherente, pues el cine es un arte que cuenta entre sus cualidades con la de reproducir espacios y seres humanos que se recortan contra ellos, lo que da lugar a una dialéctica permanente de la que nin-

gún autor es inventor, ya que puede ser entendida como una consecuencia de la propia naturaleza de la representación filmica.

Lo que sí queda claro en el estudio de Font es que el cine de Antonioni es un cine de ideas, en el que el dispositivo dramático se construye como el intento de plasmación de una serie de *a priori* filosóficos, estéticos e incluso sociológicos. A partir de estos presupuestos han surgido obras muy poderosas y profundamente intelectualizadas, a las que no se puede reprochar precisamente la ausencia de valentía y de riesgo, aunque incluso las más logradas de entre ellas —*La aventura* (*L'avventura*, 1959-60), *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), o *El desierto rojo* (*Deserto rosso*, 1964), por ejemplo— denotan cierta rigidez en la aplicación de unas fórmulas en las que los personajes se insertan sin hacer nada más que seguir un camino trazado previamente a su existencia. Antonioni es un cineasta inclemente, de mirada deshumanizada, como lo son los universos que muestran sus ficciones. El problema de su cine no es que no ofrezca esperanzas, sino que esto parece no importarle lo más mínimo, puesto que lo que se diría que le concierne realmente es poner en pie un complejo —y a menudo fascinante, todo hay que decirlo— entramado dramático, que sería el mismo si Antonioni viviera en el más feliz de los mundos (aunque entonces le resultaría bastante más complicado justificarlo).

Así pues, el libro de Domènec Font se dedica a repasar las características formales de este sistema de Antonioni, ligado a las corrientes arquitectónicas, pictóricas y fotográficas más avanzadas del siglo que acaba de terminar. También se esfuerza, con éxito, en enlazar su obra con la de algunos de los pensadores más destacados de la misma época (no es casual, evidentemente, que despertara el interés de algunos de ellos, como Barthes, Baudrillard, Moravia o Sontag). Sin embargo, el empeño del autor por ubicarlo en el centro mismo de la vanguardia artística e intelectual de los años sesenta y setenta le impide reflejar algunos de los aspectos más débiles del trabajo del cineasta. Si bien es innegable la importancia histórica de Antonioni en la evolución del cinematógrafo, no se puede escribir todo un libro sobre él sin hacer mención al envejecimiento prematuro que presentan gran parte de sus películas.

Un ejemplo de ello podría ser la imagen que *Blow up* (1966) ofrece del *Swinging London*, que

más allá de la arriesgada y sugerente propuesta formal del filme, resulta poco menos que ridícula a más de treinta años vista. Curiosamente, el desacertado retrato de la juventud del momento está emparentada con la apocalíptica —y también algo risible— visión de la misma que Fellini despachaba en cada una de sus entrevistas de esos años, y que se puede encontrar también en la obra de varios maestros en aquella época, quienes, pese a mantener gran parte de su vigencia creativa, aplicaban en ocasiones miradas a la realidad social del momento que el tiempo se ha encargado de colocar en el rincón de lo folclórico —pienso, por ejemplo, en los jóvenes *hippies* que Bresson usa como decorado del Pont Neuf en sus *Cuatro noches de un soñador* (*Quatre nuits d'un reveur*, 1971), pero este es sólo un caso entre docenas. Esta extrañeza —algo patética— de algunos grandes cineastas ante su tiempo (que a veces intenta disfrazarse de lo contrario, como es el caso de Antonioni en la última película referida o en *Zabriskie Point* [1970]), me parece muy significativa, y quizás merecería un acercamiento más extenso.

Por otra parte, no se puede decir que las problemáticas que sustentan filmes como *Las amigas* (*Le amiche*, 1955), *La aventura* o *La noche* (*La notte*, 1961) no resulten hoy día un tanto arqueológicas. Lo cierto es que si el sistema formal de Antonioni se mantiene completamente moderno, la angustia de sus personajes parece, por el contrario, algo forzada, y no consigue despertar en el espectador actual ninguna clase de empatía. En esto tiene que ver, por supuesto, el medio social en el que el cineasta los sitúa. Si su interés casi exclusivo en las clases más privilegiadas ya le valió en su momento numerosos ataques de la crítica alineada con las posiciones más ortodoxas del PCI, hoy en día, cuando la imagen de la clase alta casi ha desaparecido del cine contemporáneo (y esa misma clase, aún aumentando sus privilegios, se ha convertido en una especie protegida a la que no le interesa ser mirada por la ficción), las películas de Antonioni parecen antiguas, entre otras cosas, porque hablan de gente antigua. Font no se preocupa suficientemente por este aspecto, que quizás sea la clave para que su obra sea hoy bastante menos apreciada por los cinéfilos jóvenes que la de Renoir, Godard o Kiarostami, por citar a tres autores de épocas distintas pero con sensibilidades perfectamente actuales (por atemporales).

Esta ausencia de una mirada algo menos condicionada por la indudable brillantez estética de los fil-

mes de Antonioni es quizás el mayor reproche que se puede hacer al libro de Domènec Font, que es un poco el trabajo de un admirador que trata de restituir la imagen de su ídolo en un contexto poco receptivo (perspectiva, por otro lado, perfectamente loable siempre que no condicione en exceso el acercamiento al personaje). Las páginas dedicadas a su última película hasta la fecha, *Más allá de las nubes* (*Al di là delle nuvole*, 1995), lo demuestran de manera clara. Este filme, que es casi un fracaso creativo completo (con momentos de una gran fuerza, de todos modos), no era sólo una *rara avis* en la mediocre cartelera del momento, como afirma el autor, era también un despojo de un cine de otro tiempo, en total asincronía con su momento, preocupado por asuntos difícilmente interesantes para el público en la forma en la que se presentaban, autocomplaciente, repetitivo, esteticista, burgués —en el sentido que este adjetivo tiene aplicado a productos que se saben de antemano beneficiados por la consideración de estandartes del “buen gusto”, contra un contexto donde se generaliza lo contrario (para Font, por ejemplo, se trata de «cine silencioso frente a ruidosas y estériles bombonas dramáticas, cine delicado frente a la proliferación de tantos deshechos»). Sin embargo, la película, más allá de la condescendencia con que fue recibida por la crítica, ya que venía firmada por un viejo maestro que llevaba más de diez años sin rodar y que había perdido gran parte de sus facultades físicas (los mayores palos se los llevó, cómo no, Wim Wenders, máximo responsable de que el proyecto saliera adelante, que había realizado las secuencias que enlazan los diversos episodios de la película, y que era una presa mucho más fácil), no despertó un entusiasmo verdadero por parte de casi nadie. Domènec Font, sin embargo, trata de destacar de ella sus aspectos más positivos y el lector tiene la sensación de que el escritor está demasiado cerca de su objeto de análisis y no quiere o no puede alejarse para ofrecer una visión del mismo algo menos apasionada.

A pesar de todo, se trata de un libro interesante para cualquier seguidor de la obra de Antonioni, y en general para los lectores interesados en la época en que «el cine tenía talento incluso para convenir las reglas de su propio suicidio», en palabras de su autor. Las películas del realizador y las líneas maestras de su cine son analizadas con bastante acierto, aunque, como he dicho, el lenguaje escogido para ello resul-

te a veces un tanto opaco —como también puede serlo el cine del italiano para algunos espectadores—, y la pasión del admirador obvie el —necesario— debate relativo al peso del paso de los años en las películas del cineasta, tan cuestionadas hoy por la joven cinefilia como lo fueron en su momento, desde puntos de vista distintos, por la crítica de *Cabiers* o la del PCI. El volumen incluye una completa filmografía y una interesante bibliografía de consulta, así como un acercamiento a la obra fotográfica de Antonioni, íntimamente ligada con su trabajo cinematográfico.

JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ

COMPANION ENCYCLOPEDIA OF MIDDLE EASTERN AND NORTH AFRICAN FILM

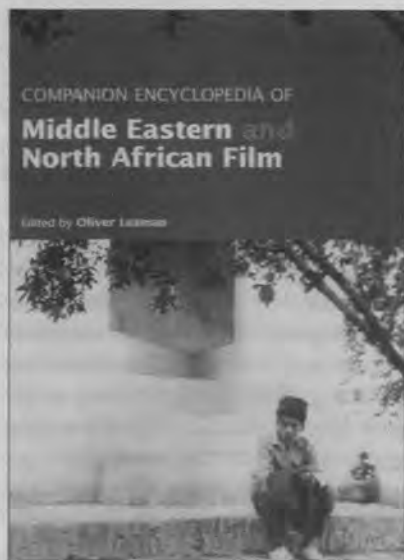
Oliver Leaman (ed.)

Londres / Nueva York

Routledge, 2001

607 páginas

90 libras esterlinas



Poco y mal estudiado históricamente fuera de sus respectivos contextos locales —donde no siempre las perspectivas metodológicas estuvieron a la altura de las circunstancias o las urgencias ideológicas facilitaron una aproximación ecuaníme y matizada—, el cine de Oriente Medio y el Magreb parece haber

suscitado finalmente en la última década algunos trabajos de gran altura y rigor analítico. En efecto, fuera de un puñado de estudios dedicados al cine egipcio o al *nuevo cine* árabe, el resto de las cinematografías de la región carecía hasta hace todavía poco de una bibliografía satisfactoria y recomendable en lenguas occidentales. Esta *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* viene sin duda, como querría el tópico, a colmar un persistente vacío en la materia.

Acaso sorprendentemente, pero dentro de lo que parece ya una tendencia en los estudios sobre el tema (ahí está, sin ir más lejos *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, editado por Richard Tapper, catedrático de Antropología en la School of Oriental and African Studies de Londres), esta compacta *Encyclopedia* (607 apretadas páginas) ha sido dirigida por alguien ajeno, en principio, a los *film studies*: Oliver Leaman, editor del volumen, es profesor de Filosofía en la Universidad de Kentucky y especialista en filosofía arabo-islámica y hebrea, materias sobre las que coordinó precisamente las secciones correspondientes de la *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, obra salida de las prensas de la misma editorial que esta enciclopedia de cine medio-oriental y norteafricano. Leaman, de hecho, no firma ninguno de los nueve bloques que integran la obra, delegando en cambio en algunos reconocidos especialistas en las distintas cinematografías de la región (Viola Shafik, Roy Armes, Hamid Naficy,...). Aunque Leaman declara en su introducción haber ambicionado cubrir éstas «tan desde dentro como ha sido posible» (p. XIV), no sucumbe sin embargo al frecuente prurito de localismo que hace preferir estas visiones “desde dentro” —por superficiales que puedan resultar— a otras visiones “desde fuera”, a veces mucho más ricas, matizadas y cualificadas por provenir de auténticos especialistas en la materia.

Leaman confiesa no haber buscado a ultranza ningún denominador común en los cines de la región —algo más que razonable si se tiene en cuenta que su enciclopedia abarca la producción de países con lenguas, culturas, marcos sociales y aún religiones diferentes—, pero afirma no obstante haber guiado la organización de la obra conforme a un particular *leit-motiv*: subrayar la enorme relevancia que el cine tiene en toda la región como poderoso factor ideológico dentro del amplio abanico de las manifestaciones de la cultura popular. Aunque obviamente tales ele-

mentos aparezcan y reaparezcan en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, más bien cabría considerar tal visión como una reconstrucción *ex post facto* que como un verdadero diseño previo por parte del editor del volumen. En realidad, la *Encyclopedia* asume gustosamente tal condición para ofrecer distintas aproximaciones, convenientemente parceladas, a las principales tradiciones filmicas de la región. Cada bloque se estructura así, por lo general, en un estudio panorámico, una breve antología de películas, un pequeño diccionario de realizadores y, finalmente, una bibliografía esencial. Cuando la ocasión lo requiere (Egipto, Irán y Turquía, las tres grandes cinematografías estudiadas en la obra), el diccionario incluye también algunos actores, mientras que ciertos bloques (Turquía e Israel) vienen cerrados por una relación de instituciones cinematográficas nacionales, sin que realmente se nos dé ninguna explicación de por qué se adopta en tales casos este formato más próximo al directorio. Un completo índice onomástico y por títulos de las películas citadas completa la enciclopedia.

Como suele suceder en obras de estas características, los criterios de organización y articulación no siempre resultan improblemáticos. La asignación de la extensión a las diferentes partes podría así parecer cuestionable: por qué el cine israelí merece 140 páginas frente a las 106 de la gran tradición egipcia será para muchos un misterio insondable; por qué al cine sirio —de corta, pero importante contribución al *nuevo cine árabe*— le corresponden tan sólo diez páginas y el casi inexistente cine libio cuenta con un capítulo propio de una docena de páginas podría suscitar idéntica perplejidad... Con todo, éstos son ciertamente gajes del oficio de enciclopedista, necesariamente empeñado en una imposible cuadratura del círculo a la hora de organizar y estructurar su obra. También sorprende que los bloques dedicados a los países del Magreb, por una parte, y a Líbano, Siria, Irak y Kuwait, por otra, ensayen sendas panorámicas temáticas globales cuando el propio editor ha renunciado explícitamente de antemano a buscar denominadores comunes... Una cierta asimetría invade así a la enciclopedia, en cuyo haber se cuentan no obstante numerosos activos: si la documentación es, por lo general, impecable (con el esfuerzo adicional de ofrecer transcripciones rigurosas de nombres y títulos), la mayor parte de los trabajos que la integran —y, sobre todo, los dos de Viola Shafik consagrados a los cines egipcio y palestino— son excelentes.

La obra presenta, por lo demás, una particularidad digna de mención (y elogio), a saber, la inclusión de un bloque o capítulo sobre los cinematografías de Asia Central —las antiguas repúblicas soviéticas de Azerbaiyán, Kazajstán, Kirguizstán, Tayikistán, Turkmenistán y Uzbekistán— a cargo de una de las máximas especialistas en el tema, Gönül Dönmez-Colin, quien sin embargo difícilmente puede abordar su objeto con la complejidad requerida en las 22 páginas asignadas por el editor. Pero la mera consideración de estas poco conocidas tradiciones nacionales en el marco de una enciclopedia sobre el cine de Oriente Medio parece, sin embargo, obligada y la obra de Leaman es así una de las primeras en hacer justicia a las mismas desde una necesariamente nueva perspectiva geopolítica. Sin duda referencia obligada de aquí a unos cuantos años, esta *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* reúne —más allá de algunas limitaciones estructurales— todos los méritos y virtudes para convertirse en un clásico sobre el tema.

ALBERTO ELENA

LOS MUNDOS DE BUÑUEL

Víctor Fuentes

Madrid

Editorial Akal, 2000

210 páginas

12,2 euros



En los últimos años, la figura de Luis Buñuel ha sido reivindicada, debido a las exigencias celebratorias, en todas las direcciones posibles: como autor, técnico, director de actores, poeta, incluso profeta... Como suele suceder en casos de tan elevada consagración, la exigencia del panegírico ha venido informando los análisis y las interpretaciones (¿no resulta curiosa la inexistencia, si la memoria no me falla, de ninguna visión crítica o negativa de película o escena buñueliana en tantas páginas?). Sin duda, ha habido un puñado de aportaciones fértiles, pero por lo general los ensayos publicados (y, aún más, las conferencias y congresos) han seguido caminos trillados, como demuestra el valor de prueba última que todavía se le concede a las palabras de *Mi último suspiro*.

Sin embargo, hay una reivindicación de Buñuel que todavía no se ha impuesto, tal vez porque del cineasta aragonés se suelen ocupar casi siempre gentes de cine: la de uno de los más profundos conocedores de las oscuridades del alma humana, del deseo y de la imaginación, en la línea (lo que no equivale a decir la intensidad ni la perfección) de Shakespeare, Tolstoi o Dostoievski. Lo significativo del asunto es que Buñuel encontró en el cinematógrafo el lugar idóneo donde plasmar esa prodigiosa visión del mundo, donde lo irracional del surrealismo, en lugar de desaparecer, reaparecía en lo cotidiano, donde el realismo se teñía de espiritualismo y donde la teología quizá fuera el corolario inevitable de lo anterior. Puede decirse de otra manera: hay en Buñuel un gran humanista y, a buen seguro, uno de los pocos que se hayan expresado a través del cine.

Reivindicar esta idea es, al menos para mí, el gran mérito de un libro como *Los mundos de Buñuel*, de Víctor Fuentes; una decidida apuesta por estudiar en Buñuel el profundo analista del alma humana, incluso reconociendo el carácter secundario o meramente funcional de su técnica. Así, Fuentes se encara con un Buñuel narrador, poeta y pensador, y lo estudia, no en relación con la estrecha historia del cine, sino en relación con la entera cultura, desde el pensamiento español escindido entre orteguianos y vanguardistas, hasta el arte, la novela y la cultura del siglo XX. Presentando a Buñuel como un representante de una cultura viajera (una forma positiva –y, desde luego, no la más usual– de vivir el exilio), Fuentes

interroga lo que acertadamente denomina la «biblioteca buñueliana».

Aun cuando anima a Fuentes un deseo didáctico y recoge con ejemplar humildad muchas de las hipótesis o lecturas hechas por otros autores; aun cuando sus análisis no son siempre originales y en ocasiones se esfuerza por aplicar modelos de interpretación algo forzados (los psicoanalíticos, en particular), su método tiene que ser rescatado, pues está basado en la puesta en diálogo de los films de Buñuel con todo su acervo cultural, y no sólo con aquél que ya fue valorado por la crítica y por él mismo (Sade, Freud, Galdós, el discurso teológico...) y que a menudo queda más nombrado que explicado y justificado. Cortando la delgada capa que separa estos análisis de la banal repetición, Fuentes examina al humanista Buñuel en relación con la imaginaria surrealista, con lo real maravilloso o el realismo mágico de la novela hispanoamericana, con el documentalismo etnográfico y el neorrealismo, con el realismo español de Zurbarán o Goya, pero también con la piedad cervantina que fue recogida por el Galdós espiritualista.

En suma, *Los mundos de Buñuel* apunta, como el autor expresa en su introducción, a la «conversación» (un término buñueliano) doble que el autor mantuvo y que sólo los grandes maestros alcanzan: con una realidad circundante que le inquieta y con las tradiciones culturales de los diversos países en que vivió y con los que sintonizó con una ductilidad no reñida con la firmeza moral. De hecho, la permeabilidad de Buñuel a contextos y culturas tan diversas es un índice elocuente de cómo el exilio pudo ser para él, no una forma dramática de nostalgia, sino un acicate para el encuentro de lo constante en lo distinto. A esta forma le llama Fuentes atinadamente una «cultura de la itinerancia».

Precisamente, porque Víctor Fuentes persigue a ese Buñuel constructor de mundos, ese humanista, y no a un estilista que muchos se han empeñado (contra las evidencias) en hallar, nos ofrece una descripción que considero de gran acuidad: «Sin grandes efectivos, se atiene siempre al plano de la realidad inmediata, para, de pronto, hendir la con una imagen o símbolo (inconsciente) o un trastocamiento espacial o temporal, abriéndola a la dimensión del subconsciente, de la ambigüedad, del misterio, de la disolución o del caos» (p. 13).

En suma, *Los mundos de Buñuel* nos revelan, sin perderse en los pormenores de cada etapa, bue-

na escritura y madurez intelectual, la figura de uno de los más profundos analistas en el cine del alma humana. Porque este análisis requiere una perspectiva que, en lenguaje de corrección política, se denominaría pluridisciplinar, pero que, en román paladino, recibe el más sencillo nombre de culta, el ensayo de Víctor Fuentes me parece de lectura prioritaria para los interesados en estudiar cómo el cine ha dado vida al espíritu. Leyéndolo, uno respira ese soplo de libertad que nos hace proclamar, de la mano del extraño ateo que está por detrás de todo esto, que aunque la imaginación sea libre, el hombre no lo es.

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

ONCE MIRADAS SOBRE LA CRISIS Y EL CINE ESPAÑOL

Luis Alonso García (coord.)

Madrid

Ocho y Medio, Libros de Cine, 2003

209 páginas

12,5 euros



El mismo título de este poderoso librito adelanta su polémico planteamiento: la necesidad de mira-

das múltiples sobre objetos que se intuyen indefinidos, por un lado, y el rechazo a la idea de una crisis del cine español, por el otro. El recorrido por las diversas opiniones que sobre el tema recoge Luis Alonso es, sobre todo, una reflexión abierta pero no templada, que, por ser razonada, no es menos contundente. Si es posible vislumbrar una unanimidad entre las once miradas descritas, sería probablemente la fuerza de su común rechazo del omnipotente "discurso" sobre la crisis del cine hecho en España, un discurso antiguo, moderno y posmoderno, que, como todo mito arraigado, ha sabido adaptarse a los cambios sufridos por la cultura, la sociedad, la política y la economía de este país a lo largo de unos cien años, modificando parcialmente sus elementos pero sin morir nunca. Las estrategias retóricas y analíticas aquí empleadas para destruir ese mito, elaboradas a veces a partir de datos y razonamientos, a veces lanzadas como reivindicación emocional, son, sin embargo, siempre atractivas. Cualquier aficionado que se haya sentido bombardeado por ese discurso que aquí se quiere desmontar, y que consecuentemente tenga la tendencia a quedarse dormido cada vez que oye hablar de la crisis del cine español, no podrá sino despertarse delante de la claridad con la que nace este libro, reivindicada, con honesta espectacularidad, desde la misma portada.

Y casi nada le va a defraudar tampoco, a ese lector, de lo que encuentre después de la portada. Otro mérito indudable de Luis Alonso, que tiene mucho que ver con la presencia y la vitalidad de la Asociación Española de Historiadores del Cine, es la variada lista de autores, distintos por generaciones, intereses, y estilos. Como va siendo cada vez más frecuente en el mundo de los estudios de cine en este país, en el encuentro entre José Luis Castro de Paz, Jostetxo Cerdán, Txomin Ansola, Emilio García Fernández, Carmen Arocena, Francisco Javier Gómez Tarín, Alejandro Montiel, Joan Minguet, Josep Lluís Fecé y Cristina Pujol, Eva Parrondo, Begoña Soto y, obviamente, Luis Alonso, se respira libertad de pensamiento, ganas de romper la baraja, propuestas; dicho de otra manera, el libro ofrece un repertorio de ideas, probablemente no todas igualmente ponderadas, algunas de las cuales le resultarán difíciles de entender o, quizás, poco consistentes, a nuestro aficionado lector ideal, pero en ningún momento convencionales. Todos los que

escriben tienen muy claramente algo contundente que decir y se sienten en abierta polémica con el susodicho discurso de la crisis. Las soluciones propuestas son variadas, aunque la referencia a una reflexión sobre el pasado, la historia y la historiografía de la crítica y las opiniones del público, de la industria y de la creación, es probablemente la solución más repetida. Muchos parecen compartir la opinión de que un serio estudio de la historia reduce cuanto menos la banalidad del pensamiento. Otra reflexión compartida gira alrededor de la incomodidad cada vez mayor con la que se piensa la "otredad" del cine español. Aquí la salida es más difícil, y la alternativa más clara es la de disolver las pretensiones identitarias en la adquisición de una mayor conciencia de una dialéctica centro/periferia, cine internacional/cine local, que parece más ajustada a la fuerte internacionalidad, de hoy, de ayer y de antes de ayer, del cine.

Todos estos méritos, hay que decirlo, tienen que ver con lo que hoy es el cine hecho en España o, más precisamente, con las reflexiones que las películas contemporáneas suscitan entre los estudiosos de cine que, en general, nunca dejan de ser emocionados espectadores. El intrincado papel que en el proyecto juegan las emociones se deja oír en la primera frase del libro: «A pesar de la premura con la que nos pusimos manos a la obra, llegamos tarde» (L. Alonso, pág. 7). Aquí arranca la contradicción, básicamente sentimental, que puso en marcha el libro. Se empezó a pensar en la necesidad de una reflexión al calor de las voces que una vez más, a lo largo del 2002, empezaron a difundir el rumor que el cine español estaba en crisis. Alguien, o algo, en el corazón de los estudiosos de cine, se lo estaba creyendo. Cuando luego las voces se apagaron, según *Mortadelo* y *Filemón* iban conquistando taquilla, se empezó a sentir, más que a pensar, que quizás esa reflexión no fuera tan necesaria: después de todo, se había pasado el susto. Pero, si damos la vuelta al razonamiento, y decidimos, como han decidido los autores de este libro, que la crisis del cine español no existe como tal, y sobre todo no en las condiciones y con las características que normalmente se asocian a ella en la prensa nacional, habría más bien que rendir homenaje a los tiempos retardados de las editoriales, que permiten alejarse de la pereza intelectual de la prensa y de los discursos *pret-à-porter* de la actualidad. Es precisamente en

su destiempo donde nace el primer germen de la originalidad de las once miradas, en la reivindicación de un (unos) discurso(s) que marca(n) ritmos y contenidos propios, y rechaza(n) lo que algunos historiadores de la economía llaman la retórica de la protección.

En el origen de todo está, evidentemente, una reflexión sobre el cine español contemporáneo, a la que hay que volver para asentar las críticas al discurso interpretativo dominante (el de la crisis). Es difícil resistirse a la tentación de ver una significativa coincidencia entre la renovación de los estudios sobre el cine nacional y la extraordinaria presencia de nuevos directores, y nuevos espectadores, en y para el cine español de los noventa. No puede ser una casualidad que, casi a la vez, hayan salido, poco antes que el libro editado por Luis Alonso, otros dos importantes estudios, sólidamente documentados, que penetran, analizan y explican el cine español de la última década. Ambos nacen de iniciativas externas al mundo de la erudición, más bien ancladas en la voluntad de interpretar para dar a conocer lo que se considera un fenómeno relativamente nuevo. Ambos afirman explícitamente que las claves utilizadas tradicionalmente para estudiar la historia del cine español no alcanzan a explicar lo que está ocurriendo en estos últimos diez-doce años; que continuidades y rupturas exigen, efectivamente, nuevas miradas. *Semillas de futuro. Cine español 1990-2001*, de Carlos Heredero y Antonio Santamarina, con una importante aportación de José Enrique Monterde sobre «la industria cinematográfica española de los años noventa» (Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002), es una referencia imprescindible para cualquiera que esté interesado en entender, desde dentro, la España contemporánea, y no sólo su cine. Sólidamente asentado en un exhaustivo examen de la producción, en su vertiente estilística, temático e industrial, el libro es capaz, sin embargo, de tener en cuenta también datos extraordinariamente interesantes, de los que se puede disponer gracias a la cercanía con el fenómeno analizado, acerca de la comercialización y el consumo, cuantitativo y cualitativo, de este nuevo cine. Los análisis son, entonces, sólidos y basados en una amplia comparación entre fuentes distintas; y la documentación aportada, en términos de bibliografía, filmografía, y estadísticas, muy completa.

El tercer estudio sobre el cine español de la última década aparecido en 2002 es una antología publicada en Italia, en el marco de las publicaciones ligadas al Festival de Pesaro. *Cinema in Spagna oggi. Nuovi autori. Nuove tendenze* (Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, 2002), editado por Pedro Armocida, Giovanni Spagnoletti y Nuria Vidal, nace bajo el eslogan «no sólo Almodóvar». La idea es evidentemente utilizar la popularidad del director manchego en Italia para abrir camino a la distribución de un espectro más amplio de autores y películas. Es significativo, en este sentido, que en el diccionario de cineastas españoles que cierra el libro, se hayan incluido sólo a los directores que “se han afirmado” en los años noventa, lo que significa, como la responsable de la selección indica, dejar fuera no sólo a Almodóvar, sino también a «Ventura Pons, Bigas Luna, Fernando Trueba, Carlos Saura, Villaronga y muchos otros» (pág. 136). Sin embargo, a pesar de la clara intencionalidad informativa de los catorce ensayos aquí recopilados (especialmente llamativa en el ensayo introductorio de Nuria Vidal) no se trata de un producto de exclusiva utilización fuera de las fronteras españolas. En la mayoría de las aportaciones, en este caso también, emerge la fuerte aspiración de una puesta al día que se sabe firmemente asentada en la globalización de las miradas y de las

reflexiones críticas. Así, a pesar de haber nacido como un proyecto de “instrucciones para el uso” dirigido a los que viven otros contextos y no han podido ver muchas de las películas que aquí se mencionan, en la mayoría de los ensayos queda también mucho espacio para exploraciones profundas y novedosas, fragmentadas, puntuales, pero muy a tener en cuenta también entre los que sí hayan tenido acceso no sólo a las películas, sino también a su contexto. Más allá entonces de la mera información, *Cinema in Spagna oggi* es una lectura sugerente que nos vuelve a hacer reflexionar, entre otras cosas, sobre la posmodernidad y su impacto en la cultura española, la defensa de identidades nacionales en un mundo globalizado, el papel de la crítica, la problemática contemporánea de los géneros o, un tema sugerido más que explorado, el peso que la televisión ejerce sobre el cine contemporáneo, más allá de su influencia estilística o de su función paralela a las escuelas de cine, como institución de abastecimiento y/o aparcamiento de actores y técnicos, también como vehículo para dar a conocer el cine y su historia. En resumidas cuentas, un cine propio pero a la vez intensamente inmerso en problemáticas reconocibles, comparables y comprensibles a cualquier lado de cualquier frontera lingüístico-cultural.

VALERIA CAMPORESI