

Libros

**ONDE DEL DESIDERIO. IL CINEMA EGIZIANO DALLE
ORIGINI AGLI ANNI SETTANTA** Maria Silvia Bazzoli y
Giuseppe Gariazzo (eds.)

**THE DEATH OF CINEMA. HISTORY, CULTURAL MEMORY
AND THE DIGITAL DARK AGE** Paolo Cherchi Usai

**VIDA SECRETA DE LAS SOMBRAS. IMÁGENES DEL
FANTÁSTICO EN EL CINE FRANCÉS** Gonzalo de Lucas

CIENCIA-FICCIÓN EUROPEA «Nosferatu», nº 34-35

**IMÁGENES PARA LA SOSPECHA. FALSOS DOCUMENTALES
Y OTRAS PIRUETAS DE LA NO-FICCIÓN** Jordi Sánchez-
Navarro y Andrés Hispano (eds.)

**UTOPIÁS Y REALIDADES: EL CINE LATINOAMERICANO
DE LOS NOVENTA. REFLEXIONES** Teresa Toledo (ed.)

NO-DO. EL TIEMPO Y LA MEMORIA Rafael R. Tranche y
Vicente Sánchez-Biosca

**QUÈ ÉS EL PRECINEMA? BASES METODOLÒGIQUES PER
A L'ESTUDI DEL PRECINEMA** VV. AA.

L'ORIGEN DEL CINEMA I LES IMATGES DEL S. XIX
Angel Quintana (ed.)

KUROSAWA: FILM STUDIES AND JAPANESE CINEMA
Mitsushiro Yoshimoto

ONDE DEL DESIDERIO. IL CINEMA EGIZIANO DALLE ORIGINI AGLI ANNI SETTANTA

Maria Silvia Bazzoli y
Giuseppe Gariazzo (eds.)

Turín

Torino Film Festival, 2001

402 páginas

25 euros



La gran retrospectiva sobre el cine egipcio organizada por el Torino Film Festival en su edición de 2001 (aproximadamente noventa títulos, incluyendo largos y cortometrajes, documental, animación y ficción) no sólo ha marcado un hito en la siempre laboriosa tarea de recuperación de aquella cinematografía, sino que nos ha brindado este amplio y detallado estudio sobre su desarrollo que sin duda figurará por bastante tiempo entre las referencias bibliográficas esenciales sobre el tema. Retomando el *élan* de la vasta iniciativa que, al amparo de la celebración del centenario del cine, sólo el Institut du Monde Arabe de París había acometido en los últimos años, los organizadores de la presente retrospectiva —María Silvia Bazzoli y Giuseppe Gariazzo— no han dudado en enfrentarse con una ardua y compleja tarea, que pasaba en muchos casos por recuperar films de los que no existían copias disponibles para su proyección. Paralelamente *Onde del desiderio*, hermoso y acertado título, ambicionaba justamente rivalizar con el lujoso volu-

men coordinado por Magda Wassef para la muestra parisiense de 1995. A la vista de los resultados, no cabe sino pensar que el éxito ha coronado su empresa.

Bazzoli y Gariazzo confiesan en el prólogo a su libro haberse adentrado en el estudio del cine egipcio dejándose arrastrar —y apasionar— como espectadores y haber consiguientemente planteado la retrospectiva de Turín más como un viaje de descubrimiento que como un erudito y aséptico muestrario de imágenes consagradas ya por anteriores inicativas. De ahí que, más allá de su decisión de no abarcar sino hasta la eclosión del *nuevo cine* egipcio en los años setenta (por evidentes razones de formato, tanto del ciclo como del libro), *Onde del desiderio* componga un completo y riguroso fresco en el que no están ausentes preferencias y aún *caprichos* personales. Los bloques dedicados a Kamal al-Sheikh y Shadi Abdessalam, objeto de particulares homenajes en el marco de la retrospectiva, así lo evidencian, pero también la notable atención prestada al cine de animación, una interesante faceta de la producción egipcia que todavía aguardaba una mirada reposada. Es en estos *caprichos* donde el libro de Bazzoli y Gariazzo aporta realmente un plus respecto de la mencionada obra de Wassef, toda vez que en otros capítulos la organización se revela bastante más convencional y sometida al culto a los pioneros o la mera revisión por géneros.

La nómina de colaboradores de *Onde del desiderio* la engrosan básicamente críticos e historiadores egipcios, pues Bazzoli y Gariazzo han preferido —según ellos mismos apuntan— estructurar la obra desde la perspectiva del *insider*. Tal opción, justificada en muchos casos por la mayor familiaridad con los temas tratados —algunos de ellos muy específicos—, plantea no obstante problemas de mediana envergadura. Sin ánimo de replantear aquí la incipiente polémica que mantuvieran Joan M. Minguet y Àngel Quintana en números anteriores de *Secuencias*, cabría acaso sugerir *tentativamente* la hipótesis de la superioridad que *en ocasiones* reporta la mirada ajena y distanciada al objeto de estudio. El estupendo texto de Antonia Lant sobre el cine y la egiptomanía que recupera a modo de obertura *Onde del desiderio* es sin duda

un buen ejemplo de lo apuntado, muy por encima de los planteamientos y resultados de las contribuciones de muchos de los autores *locales*, aferrados a una concepción historiográfica puramente descriptiva y positivista. Útil, sin duda, extremadamente útil en un territorio tan necesitado de cartografías, pero un punto frustrante cuando se compara, por ejemplo, con el magnífico estudio de Viola Shafik (en parte *insider*, en parte *outsider*) sobre el tratamiento de las minorías étnicas y religiosas por el cine egipcio. Un discurso más híbrido hubiera en ese sentido presumiblemente beneficiado a *Onde del desiderio*.

La propia bibliografía del volumen, compilada por Samir Farid y Fabio Pezzetti Tonion conforme a un criterio estrictamente lingüístico —y que sin duda es la parte más floja del mismo— resulta altamente reveladora de este *arabocentrismo* radical. Mientras que las referencias a trabajos de autores egipcios son exhaustivas —a veces hasta lo anecdótico— o se recogen incluso obras generales como las de Abdallah Laroui que poco o nada tienen que ver con el cine, el importante libro de Viola Shafik (¡una de las colaboradoras del libro!) sobre el cine árabe no aparece mencionado en ningún lugar, como tampoco ninguno de los trabajos de un autor tan influyente como Walter Armbrust. Sorprenden también en ese sentido algunas llamativas ausencias en una bibliografía de tan exhaustivas pretensiones, desde el libro de Hind Rassam Culhane sobre la construcción de la identidad cultural en el cine egipcio (1995) a dos obras clásicas sobre Yussef Chahine publicadas, respectivamente, por CinémAction (1985) y el British Film Institute (2000), por no hablar de la alusión a la tesis doctoral inédita de Khémais Khayati (1980) sobre Salah Abu Seyf, sin citar en cambio el libro más tarde publicado a partir de la misma a caballo entre París y El Cairo (1990). Y ya puestos a citar, como citan, un texto en sueco, quizás no hubiera estado de más recoger los trabajos de Marcelino Villegas sobre Naguib Mahfuz y el cine egipcio o las diversas contribuciones relevantes al monográfico de *Nosferatu* sobre *Cine e Islam* (incluyendo las del eminente especialista egipcio Yussef Cherif Rizkallah).

La filmografía general de los distintos realizadores cuya obra se exhibió en el marco de la retros-

pectiva es, en cambio, excelente, como lo es a lo largo de todo el volumen el rigor filológico desplegado en la transcripción y traducción de los títulos originales. Y lo mismo podría decirse de la larga entrevista con Kamal al-Sheikh específicamente realizada para *Onde del desiderio* o las incursiones en el terreno de las relaciones cinematográficas italo-egipcias. Tantos y tantos elementos que hacen de este libro un trabajo altamente recomendable en el que tan sólo se echa en falta ocasionalmente una mirada más distanciada de la pasión cinéfila y la sumisión a la *doxa* local.

ALBERTO ELENA

THE DEATH OF CINEMA. HISTORY, CULTURAL MEMORY AND THE DIGITAL DARK AGE

Paolo Cherchi Usai

Londres

BFI Publishing, 2001

134 páginas

13,99 libras esterlinas



El último trabajo de Paolo Cherchi Usai, restaurador del Departamento de Cinematografía en la George Eastman House y director de L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, irrumpe con fuerza y polémica en un época en la que se anuncian importantes transformaciones en el mundo del cine.

El breve prólogo del realizador Martin Scorsese destaca la extraordinaria fragilidad del soporte cinematográfico actual y las enormes dificultades a las que se enfrentan los profesionales de la conservación y restauración de las películas. Sólo cinco años después del estreno de su film *Taxi Driver* (1976), la película necesitó una urgente restauración porque había sido afectada por el llamado 'síndrome del vinagre', un mal que afecta al soporte de triacetato de celulosa, es decir, del que no puede escapar ninguna película. Scorsese expresa la angustia que representa esa amenaza para el patrimonio cinematográfico mundial, ya que miles de películas están condenadas a una próxima desaparición. Esto ha motivado la creación en 1990 de The Film Foundation, una fundación nacida para potenciar la conservación y restauración de las películas, impulsada por el propio Scorsese, Clint Eastwood, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick y Steven Spielberg. Aunque reconoce que el "cine digital" puede ser de gran ayuda para reconstruir la calidad «original» de las películas, Scorsese subraya que la tecnología digital no puede reemplazar al soporte cinematográfico, ya que su naturaleza es radicalmente diferente.

El ensayo de Paolo Cherchi está estructurado como una colección de breves reflexiones —cincuenta y dos textos que van desde una sola línea a una página completa— a propósito de la naturaleza del cine, que va más allá de lo que significa el trabajo de conservación y restauración de las películas, y se dirige en especial a dilucidar el objeto "cine". En la introducción, Cherchi señala cómo la revolución digital se ha convertido en una «ideología persuasiva», sobre la que parece existir un consenso definitivo, ya que poner en duda sus "virtudes" sería una actitud tan atrevida como oponerse al "progreso científico". La conceptualización social de lo que representa la tecnología digital se incardina, de este modo, en lo que Cherchi denomina «el autoperepetuante fundamentalismo cultural», una ideología que se caracteriza por negar el pasado, por ser "a-histórica", y siempre magnificar el presente y el futuro, que tan felices hallazgos y progresos nos promete.

Las reflexiones que el autor despliega a lo largo de sus cincuenta y dos unidades no siguen una ar-

gumentación lineal, ni siquiera un orden preconcebido. El estilo adoptado por Cherchi recuerda poderosamente la escritura wittgensteiniana de las *Investigaciones filosóficas*, con un estilo bastante poético, en ocasiones *opaco* por la rotundidad de algunas de sus afirmaciones y por la falta de una concreción y argumentación de sus *sentencias*. El libro estaría destinado, pues, a especialistas en historia del cine que conocen, de forma previa, su perspectiva de trabajo y sus publicaciones.

La cuestión de fondo tratada por el autor es la caracterización del *objeto* de la *historia del cine* y de las implicaciones filosóficas y culturales del trabajo de conservación y restauración cinematográficas. Buen número de apartados están dedicados a definir la relación entre el objeto cine y la historia del cine. El carácter perecedero del cine, en tanto que objeto sujeto a un deterioro rápido (no sólo el soporte de nitrato, sino también los más actuales soportes fotoquímicos, basados en el biacetato y triacetato de celulosa), le llevan a realizar afirmaciones como «el cine es el arte de la destrucción de la imagen en movimiento» (p. 7), «el cine no es el objeto de la historia» (p. 9) o «la destrucción de las imágenes en movimiento determina la estructura de la imagen» (p. 15). El carácter "inconsistente" del objeto cine —precario, por tanto, inestable y, además, condenado a una "muerte" o desaparición física— justifica que el cine no sea el objeto de la historia del cine. En efecto, la historia del cine es una construcción teórica que trata de aproximarse a la comprensión de unos objetos inestables, de vida militada, y en muchas ocasiones de objetos que no se pueden conocer sino a través de referencias indirectas, no sólo las películas desaparecidas sino incluso las audiencias y el impacto de los films sobre el público («una imposibilidad empírica», p. 24) que nunca más podrán ser recuperados. De este modo, dirá que la meta última de la historia del cine «es dar cuenta de su propia desaparición o de su transformación en otra cosa» (p. 89).

Cherchi señala, no obstante, que «la destrucción de las imágenes en movimiento es lo que hace posible la historia del cine» (p. 19). Es cierto que si todos los objetos cinematográficos estuvieran disponibles, sería muy difícil establecer *criterios de relevancia*. La "muerte" (mortalidad) del cine es la

condición de posibilidad que permite desplegar el propio discurso histórico sobre el cine, una idea de reminiscencias gadamerianas. Pero la precariedad de la imagen cinematográfica se manifiesta también en otros aspectos: la intrínseca fragilidad del soporte filmico ha determinado que «las teorías del cine estén construidas sobre la imagen en movimiento deteriorada» (p. 27), lo que expresa la imposibilidad de conocer el objeto cine original; «la visión perfecta de las películas no tiene duración» (p. 28); «la imagen en movimiento no es una evidencia» (p. 31), es decir, el cine no puede explicarse a sí mismo sin la ayuda de un intermediario (el historiador); «no existen dos visiones iguales» (p. 46), el propio objeto de estudio, el cine, cambia a lo largo de la historia, según en *horizonte efectual* desde el que habla el historiador, como diría Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*.

Esta serie de determinaciones en la labor historiográfica le llevan a señalar que el objeto de la historia del cine es la *imagen modelo* (p. 11), una construcción teórica imprescindible para poder pensar el cine. Las definiciones que Cherchi ofrece acerca de la *imagen modelo*, son ambiguas y abiertas: «la suma de todas las ilusiones ópticas presentadas a una audiencia que paga en cualquier tiempo» (p. 42); «la imagen modelo presupone la existencia de un tiempo ideal de cadencia» (p. 48); «el color, como la imagen modelo, es una entidad mítica, una construcción de la mente» (p. 85). De este modo, la preservación y conservación cinematográficas significa «el intento de detención de este proceso [de destrucción irreversible] que supone negar la historia» (p. 68), en tanto que paso del tiempo, por lo que «la conservación de la imagen en movimiento es un error necesario». Por todo ello, Cherchi afirma que «la conservación cinematográfica debe compararse con la interpretación musical» (p. 100), en la que siempre existen múltiples versiones que son, por definición, imposibles de reconstruir. El mismo destino tiene el cine de la Edad de Oro. Para Cherchi ese cine no existe porque admitir su existencia sería denegar su posibilidad de destrucción (p. 72), y afirmar que tales objetos «no pueden tener historia» (p. 40). Dado que la historia del cine trabaja, pues, con objetos imaginarios, «el trabajo del historiador es el de un re-

latador de historias» (p. 92). Una labor que no puede aspirar nunca a ser exhaustiva o completa porque «en una vida humana se pueden ver muy pocas películas» (p. 94) y apenas sabemos algo de «las imágenes vistas en lugares remotos del mundo» (p. 97).

Con respecto a la imagen digital, Cherchi señala que su destino es el mismo que el de la imagen fotoquímica, aunque «sus causas pueden ser diferentes» (p. 13), si bien no explica en qué sentido ni por qué. La imagen electrónica, nos recuerda Cherchi, posee una naturaleza diferente al cine: éste último «socializa», «forma sentido de comunidad», «satisface un imaginario» y «promete una realización sexual» (p. 54). La imagen digital tiende a ocultarse mejor en la memoria del espectador, «por su relativa simplicidad tecnológica, el bajo nivel de atención exigida y la naturaleza incompleta de la imagen» (p. 80). Para ejemplificar la fragilidad de la imagen digital y cómo esta tecnología se encuentra en una fase muy primitiva, Cherchi relata cómo los creadores de *Toy Story* (John Lasseter, 1995) descubrieron que habían perdido un 12% del archivo informático cuando se disponían a realizar la copia para su distribución en DVD (p. 100).

El personal ensayo de Paolo Cherchi concluye constatando que la labor del restaurador es como la del médico, una lucha en vano por impedir la muerte. En este sentido, Cherchi afirma que es necesario interpretar el «sentido de la pérdida» para las futuras generaciones, es decir, la «muerte del cine» debe servir para fundamentar una «ética de la visión», por lo que es imprescindible cambiar «la Imagen modelo» por «la Imagen moral» (p. 104), aunque ésta última esté guiada por «el principio de pasividad» (p. 106). El tono del libro cambia radicalmente en las últimas páginas, que contienen una suerte de informe al editor (pp. 111-127) donde Cherchi abandona el lenguaje poético y expresa sus temores e inquietudes ante la imparable sustitución del cine fotoquímico por la tecnología digital. El autor confiesa la pérdida de sentido del trabajo de restauración, ya que lo único que se puede hacer es *desacelerar* el proceso de destrucción de las películas en soporte fotoquímico, mediante el control de la temperatura y de la humedad. Entre los problemas que afectan a los

Archivos Cinematográficos en la actualidad, Cherchi señala la falta de criterios científicos para restaurar los films, ya que muchas veces se restauran ciertas películas por prestigio, porque se cree que podrán atraer más público o según los dictados de los que financian la restauración: el resultado es que muchos films importantes esperan una restauración urgente; por otro lado, cada archivo restaura films sin estar coordinado con otros archivos, de modo que se cae en una «restauración redundante»; el presupuesto limitado del que disponen las filmotecas impide conservar todos los films; por problemas de *copyright*, muchos films restaurados no pueden ser exhibidos con libertad; finalmente, la mecánica propia de la exhibición de las filmotecas y de los archivos cinematográficos pervierte el sentido original del cine «como forma de entretenimiento popular» (p. 127).

Paolo Cherchi señala que la proyección cinematográfica en soporte fotoquímico se convertirá dentro de unos pocos años en un acontecimiento excepcional, y años después dejará de existir. De este modo, Cherchi reconoce que el cine digital es una realidad tecnológica, cuya incidencia se dejará sentir en breve. En cierto modo, será tan difícil asistir a una proyección de cine como hoy puede ser presenciar una sesión de linterna mágica (si se nos permite la hipérbola). El ensayo de Cherchi posee, pues, un *carácter testamentario*, puesto que expresa la imposibilidad de desarrollar coherentemente el trabajo de restauración y conservación en las actuales circunstancias. Podemos señalar que la virtud del ensayo de Cherchi es sacar a la luz una polémica que en el contexto de la historiografía cinematográfica está totalmente ausente. Durante años, todos los que nos dedicamos a la investigación y a la docencia de la teoría e historia de la imagen hemos insistido ante nuestros estudiantes en la necesidad de establecer una nítida separación entre la naturaleza de la imagen cinematográfica y de la imagen electrónica. La tecnología digital ha hecho posible la convergencia entre medios de comunicación, hasta el punto de que hoy no puede hablarse del cine como fenómeno comunicativo independientemente de otros medios como la televisión, internet o el discurso multimedia, ya que estamos inmersos en el reino de *lo au-*

diovisual, expresión del mundo globalizado —en especial, en los planos ideológico y económico— en el que vivimos.

El subtítulo del libro de Cherchi, *Historia, memoria cultural y la era oscura digital*, revela, no obstante, un posicionamiento claramente apocalíptico que expresa cierto estado de “desolación” e impotencia ante los cambios que se están produciendo, que representan una profunda transformación incluso en la concepción del trabajo de restauración y conservación del cine. La visión de Cherchi es, a nuestro entender, profundamente pesimista y deja pocas vías abiertas a la superación de los retos que aparecen en el horizonte. Por otra parte, nos preguntamos si su perspectiva no está en realidad revelando la existencia de una particular *ontología de la imagen fotoquímica*, como si la tecnología analógica del cine fuera “virginal”, “inocente”, e independiente de la existencia de una serie de fuerzas económicas e ideológicas que confluyeron en el nacimiento del cine. Lo cierto es que a lo largo de su exposición, Cherchi no es capaz de poner sólidos argumentos sobre la mesa que permitan desenmascarar la inestabilidad y pobreza de la imagen digital, y los “peligros” que ésta representa para el cine como lo conocemos. Por lo que sabemos, la tecnología del cine digital está muy desarrollada y su implantación está produciéndose ya actualmente. Creemos que su propuesta sobre la necesidad de cambiar la «Imagen modelo» por una «Imagen moral» como objeto de la historia del cine, apunta hacia la responsabilidad ética de los que nos dedicamos a la investigación y docencia del cine. Pero, en modo alguno, podemos conformarnos con asumir un papel pasivo en este escenario, como sugiere Cherchi. Lo que se debe imponer es una *actitud crítica*, por tanto, *comprometida*, para conseguir que la restauración, conservación y estudio del patrimonio cinematográfico siga desarrollándose, asumiendo los aspectos positivos de los cambios que se anuncian y planteando las críticas necesarias para controlar los “excesos” del mercado, que tratan de imponer sus reglas sin control alguno. En este contexto, el papel a desempeñar por la FIAF y las asociaciones de historiadores del cine de todo el mundo será esencial.

JAVIER MARZAL FELICI

VIDA SECRETA DE LAS SOMBRAS. IMÁGENES DEL FANTÁSTICO EN EL CINE FRANCÉS

Gonzalo de Lucas

Barcelona

Paidós, 2001

294 páginas

21 euros



A priori, conviene señalar que *Vida secreta de las sombras* surgió como un libro de encargo de un festival a un ensayista cinematográfico. El hecho no tiene nada de destacable. El mercado editorial sobre cine está lleno de libros/catálogos nacidos del encuentro de intereses entre un certamen que quiere dar cierta relevancia y seriedad a sus ciclos y el legítimo trabajo de diferentes profesionales que aportan sus conocimientos. Sin embargo, el libro de Gonzalo de Lucas se presenta como la antítesis—incluso como el reverso—del modelo clásico de libro de festival: no juega a la política de divulgación y su tono nada tiene que ver con el de un catálogo. *Vida secreta de las sombras* se presenta como un ensayo, en el que el proceso de escritura constituye la parte esencial del ejercicio y en el que la divulgación se sitúa siempre en un segundo término. De Lucas, un joven analista surgido de las filas de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, rehuye todo posible elemento que lo conduzca hacia el academicismo, como el juego de sobrecarga de citas, la ordenación

cronológica o el trabajo de documentación/acumulación de datos con claras resonancias positivistas. De Lucas parte de la fragmentación del discurso, de una serie de impresiones vagas que no pretenden sentar cátedra sino constituirse en auténticas intuiciones, que acaban funcionando como el reflejo de un pensamiento activo —y dubitativo— que se expresa mediante la escritura. El autor parece afirmar que la reflexión sobre el cine también puede constituirse en un ejercicio de carácter literario que vaya más allá de los espacios reglamentados. Este factor, asumido como valerosa apuesta, otorga al libro un valor inusitado y lo convierte en una de las más estimulantes “rarezas” que han aparecido en el mercado de la cinefilia.

El ciclo que debía divulgar el libro era una antología sobre los elementos fantásticos presentes en el cine francés y el festival encargado de llevar a cabo el trabajo de divulgación era el de Sitges, un festival que después de una serie de desajustes, decidió en el 2001 reafirmar su política de potenciación del fantástico como género. En medio de este contexto, la principal paradoja que presenta el trabajo de Gonzalo de Lucas reside en que su reflexión sobre el fantástico francés rehuye, de forma radical, el concepto clásico de género que ha alimentado el festival. De Lucas considera, tal como certifica el obligado diccionario de películas fantásticas con que se cierra el libro, que a lo largo de sus más de cien años de historia —desde la *Démolition d'un mur* de los hermanos Lumière (1896) hasta *Danièle Huillet/Jean Marie Straub, cinéastes* de Pedro Costa—, existen una serie de elementos fantásticos que rehuyen la referencialidad y que están presentes en la historia del cine francés. Estos elementos no funcionan como una serie de rasgos genéricos capaces de crear un cierto horizonte de expectativas a un determinado número de lectores, sino que funcionan como una invitación que permita reflexionar sobre los rasgos fantásticos que se hallan presentes en una determinada filmografía —en este caso la francesa—, pero que forman parte ineludible de los mecanismos cinematográficos. La escasamente ortodoxa selección final —abierta con los Lumière y cerrada con un cineasta portugués que se interroga sobre dos grandes maestros del realismo referencial— se ajusta a una concepción de lo fantástico que

tiene más que ver con las formas de invisibilidad presentes en la visibilidad de las imágenes que con los delirios visuales de un Méliès en *Voyage à travers l'impossible* (*Viaje a través de lo imposible*, 1904) o con las macabras operaciones de cirugía estética de *Les yeux sans visage* de Georges Franju (*Los ojos sin rostro*, 1959). Películas que, por otra parte, no dejan de estar presentes en el libro.

De Lucas asume, como Jean Renoir, la idea de que el cine es una interrogación sobre la verdad con medios que son forzosamente falsos. Así, la auténtica naturaleza fantástica del cine se encuentra presente en la naturaleza intrínseca de su dispositivo. El cine no es un medio mecánico de reproducción de lo real, sino un mecanismo que utiliza la falsedad –incluso desde una perspectiva referencial– para acabar buscando una verdad que va más allá de los juegos impuestos por lo visible. Desde las primeras páginas del libro, De Lucas no esconde ninguna carta y define su concepto del fantástico: «Lo fantástico surge cuando la cámara filma de modo detallado la textura de lo visible: la espesura de las hojas en Franju, la fragilidad de los pétalos en Cocteau, la rugosidad del dinero en Bresson, la violencia de las olas en Godard, la temperatura del cuerpo en Rivette». La apuesta esta clara, lo fantástico es ineludible de lo visible y el cine convertido en un medio de expresión de la inmanencia puede abrir un camino hacia lo trascendente a partir de la exploración de lo fantástico, de todo aquello que va más allá del proceso de racionalización de lo visible. La apuesta de De Lucas no pretende ser ninguna *boutade* –en el sentido godardiano del término– sino que parte de la afirmación de una amplia tradición cultural, presente en la historia de la pintura y la literatura que ha encontrado en el cine su prolongación. Lo fantástico, por tanto, se presenta como un concepto rico y amplio que no puede encasillarse, de ningún modo, dentro de las cerradas coordenadas del análisis y estudio de los géneros.

Entre los grandes aciertos que coronan el libro, el más estimulante radica en empezar el ensayo analizando una película como *La belle noiseuse* (*La bella mentirosa*, 1991) de Jacques Rivette, adaptación apócrifa de *La obra maestra desconocida* de Balzac. Aparentemente, la película se sitúa a las antipodas de ese cine fantástico basado en lo maravi-

lloso o del concepto freudiano de lo siniestro, sin embargo sus imágenes no hacen más que interrogar un misterio: la naturaleza del arte. Al interrogarse sobre el arte, Rivette acaba interrogándose sobre su trabajo de puesta en escena y De Lucas aprovecha la ocasión para acabar pensando sobre el misterio del cinematógrafo, un misterio que no cesa de acompañarlo durante las páginas de su estimulante ensayo.

ÀNGEL QUINTANA

CIENCIA-FICCIÓN EUROPEA

Nosferatu, nº 34-35

Enero, 2001

San Sebastián

Donostia Kultura

253 páginas

9 euros



A diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de nuestro contexto cultural, la ciencia-ficción, con alguna que otra salvedad, es un género que la historiografía española ha dejado al margen. Quizá porque suscite cierto recelo ocuparse de un cine de clara vocación masiva o simplemente porque se trate de una de esas numerosas lagunas sobre las que los historiadores del cine aún no se han detenido a reflexionar, lo cierto es que resulta desconcertante que, dada su repercusión mediática, apenas se haya analizado desde la perspectiva académica. Por ello la iniciativa de *Nosferatu* de dedicar un doble número

es un precedente digno de reseña. Nuestra parca bibliografía se ve menos huérfana con este muestrario de veintidós artículos en los que se ha tratado el complejo y variado género de la ciencia-ficción desde diversas perspectivas. Con un criterio de selección más que correcto, aunque de resultado irregular; la apuesta del equipo de redacción ha sido reunir los textos ciñéndose al espacio europeo. Esta decisión de obviar la producción de EEUU, su principal competidor, aunque resulte paradójica, facilita una visión más amplia del género, bastante menos hegemónico de lo que se suele pensar.

De entre los textos dedicados a cines nacionales destaca «Los mundos futuros de la Nouvelle Vague», en la que el Quim Casas describe la manera en que el célebre movimiento de la Nueva Ola, con Godard, Truffaut, Resnais y Chris Marker a la cabeza, regeneran la ciencia-ficción. *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Fabrenheit 451* (François Truffaut, 1966) o *La Jetée* (Chris Marker, 1962) fueron alguno de sus logros. En el ámbito germano, José María Latorre y Antonio Santamarina se ocupan de los viajes a la luna y de la ciencia-ficción en la República de Weimar respectivamente. La filmografía de Reino Unido queda representada en «El apocalipsis a la hora del té?» de Antonio José Navarro, que condensa en su esforzado artículo la extensa producción británica desde sus orígenes hasta el fin del pasado siglo.

No obstante, además de las experiencias en Francia, Alemania y Reino Unido, lo que honra la selección del monográfico es que se hayan explorado otras cinematografías menos conocidas. Por ejemplo, y no por ello de menor entidad, la que abarcan los países que pertenecieron a la órbita de la antigua Unión Soviética. En el revelador «Bienvenido a Utopía», Pablo Herranz desmitifica la imagen lúgubre con la que son caracterizadas tradicionalmente las películas de este área geográfica poniendo de relieve cómo, al igual que hizo *East Side Story* (1996), el revelador documental de Dana Ranga sobre los musicales de Europa del Este, este cine es algo más que el denso y soporífero entretenimiento con el que nos lo pinta el tópico. A pesar de que la URSS haya sido el paradigma en la materia, Polonia, Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia consolidaron, en etapas previas a la desintegración comunista, una

forma de entender la ciencia-ficción que formuló nuevas aportaciones e incluso tuvo la oportunidad de proyectarse en Occidente.

Otro de los trabajos estudia el periodo italiano entre los sesenta y finales de los setenta en el que este género, por norma tan marginal como en el caso español, obtuvo cierta continuidad en producciones como *Il pianeta degli uomini spenti* (Antonio Margheriti, 1961) o, en una etapa de posterior, *Star Crash* (*Star Crash, choque de galaxias*, Luigi Cozzi, 1978), una variante a la sombra de la exitosa *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977). Por su parte, Ramón Freixas y Joan Bassa han intentado trazar, en un artículo conjunto, el recorrido del cine de ciencia-ficción en nuestro país. Subtitulado significativamente «El ser que (casi) nunca existió» muestra hasta qué punto este género que comenzó, pese a lo que se podría imaginar, en fecha temprana en España, nunca ha sido popular entre los cineastas. Únicamente el empeño de individuos concretos ha permitido que se hayan llevado a cabo determinados filmes. Sin embargo, han sido escasas las producciones, debido a que requieren unos medios que pocas veces están al alcance de las productoras interesadas. En opinión de los autores, el estado actual no es más alentador ya que se encuentra a merced del volátil mercado.

Entre los creadores a los que se dedica un artículo en exclusiva, hallamos al combativo Peter Watkins, responsable de una serie de docudramas para la televisión británica de los primeros sesenta entre los que se encuentra el impactante *The War Game* (*El juego de la guerra*, 1965) y del que se ocupa extensamente José Ángel Alcalde en «El cine de prospección futura como máquina de despertar conciencias». Otros cineastas abordados son el documentalista Chris Marker, el animador y director de *Barón Prastil* (1961), Karel Zeman, el taquillero director francés Luc Besson y, para terminar, Dino De Laurentiis, el productor de *Barbarella* (Robert Vadim, 1968), *Conan the Barbarian* (*Conan el bárbaro*, John Milius, 1982) y *Dune* (David Lynch, 1984), máximo exponente de lo que, con gran justicia, Jesús Palacios califica de «science-fashion».

Juan Antonio Molina Foix explora los orígenes literarios de la ciencia-ficción europea y Asier Mensuro las conexiones de ésta con el cómic. Particularmente

en los últimos veinte años, documenta Mensuro, la ciencia-ficción cinematográfica ha estado influida por las construcciones de escenarios urbanos creados en los años sesenta por los artistas de cómics franceses Jean-Claude Mézières y Moebius; modelos que han repercutido en clásicos de la escenografía tales como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *The Fifth Element* (*El quinto elemento*, Luc Besson, 1997). De una forma más general, Jorge Gorostiza analiza las proyecciones de las urbes futuristas más o menos utópicas en "Vista de la ciudad del pasado desde el futuro", donde se observa la evolución en los planteamientos urbanísticos desde el colosalismo de *Metropolis* (*Metrópolis*, Fritz Lang, 1926) y sus predecesoras —apoyado en la fé hacia la ingeniería y el progreso técnico— hasta distópicas propuestas urbanas contemporáneas.

La animación en las películas de ciencia-ficción, la revisión de mitos cinematográficos como el Doctor Mabuse —realizada por Carlos Aguilar— o el lugar que ocupan las heroínas de estas ficciones (a modo de intento fallido de estudio de género) son otros de los temas abordados. El propósito de esta recopilación es ofrecer una gama generosa que muestre las distintas vías que existen de aproximarse al estudio de este género que nace, en su concepción moderna, al mismo tiempo que el cine.

El año de publicación de este número de *Nosferatu* coincide con la fecha de la proyección futura ideada por Stanley Kubrick *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odisea en el espacio*, 1968). Como homenaje al clásico culmen de la ciencia-ficción, el último artículo está dedicado a esta singular —por ambigua— coproducción británico-estadounidense sobre la que Juan Carlos Paredes apunta algunas posibles claves interpretativas.

Completa el monográfico un compendio, a modo de fichas ordenadas alfabéticamente, realizado por Jordi Costa, con cien de las películas de ciencia-ficción europeas que ha considerado más relevantes y a las que se han añadido un breve pero pertinente comentario. Un índice onomástico y otro de películas citadas cierra una obra que, sin duda, servirá de consulta a los interesados en profundizar en algún aspecto o film concreto y que no decepcionará a los aficionados. Tan sólo la profusión de las ilustraciones resulta una delicia para la vista.

LIDIA MERÁS

IMÁGENES PARA LA SOSPECHA. FALSOS DOCUMENTALES Y OTRAS PIRUETAS DE LA NO-FICCIÓN

Jordi Sánchez-Navarro
y Andrés Hispano (eds.)

Barcelona
Glénat, 2000
174 páginas
9 euros



En los tiempos que corren, un buen libro sobre imágenes y realidad debe limpiar la mirada de quien lo lea. Los autores recopilados en este volumen desbrozan la sospecha y el escepticismo que pesan sobre los géneros documentales. Hacen una limpieza a fondo de la imagen concebida como testimonio. La posmodernidad, como sugiere Jordi Sánchez-Navarro, co-editor del libro, «tiene necesidad de documentar su propia mentira». Por ello en su aportación repasa la presencia del *mofumental* (ingeniosa traducción de *mockumentary*) en el cine contemporáneo. Los mimbres en todas las variantes del falso documental son evidenciar el recurso a la ficción y, al tiempo, afirmar que se ofrece una representación fiel. Nos mofamos de la verdad y, al tiempo, la

invocamos. El resto de colaboradores aclara esta contradicción.

Fernando de Felipe distingue las etapas del clasicismo, la modernidad y la posmodernidad, como jalones de un recorrido en el que el cine inicia una práctica deconstructiva. La ironía del cineasta en su retrato documental se ha convertido en un guiño constante para espectadores cada vez más avezados en el escepticismo y que, incluso, han renunciado a percibir la realidad en cualquier pantalla. Partiendo del documental como "testamento" filmico hemos llegado a la "autopsia" de los recursos audiovisuales; practicada, por ejemplo, en *JFK* (Oliver Stone, 1991).

"La cultura de la sospecha", que disecciona Josep Lluís Fecé, se ha instalado en productores y consumidores del audiovisual. Señala así que el cine documental es deudor del periodismo, entendido como institución-testigo de la realidad. Pero debido a su conexión con el poder, la información y los documentales periodísticos han perdido el estatus de imágenes reales. Constatada una y mil veces la mentira disfrazada de noticia, los poderes siguen gestionando con eficiencia su visibilidad. Mientras, critica Fecé, el escepticismo posmoderno no le planta cara. Precisamente (y el argumento no está esgrimido en el libro) porque la hegemonía ideológica actual no intenta convencer de nada, sino que alimenta el escepticismo para trabajar con las manos libres. El escéptico, sin más, consiente, y con eso vale. Todo vale.

Cabría insistir con Fecé en planteamientos críticos a la escuela *Dogma* que recicla los recursos del *direct cinema* y del *cinéma vérité* con fines promocionales, frente a obras como las de Peter Watkins y Abbas Kiarostami. En ellos la manipulación creativa de la imagen está al servicio «de la investigación y la contundencia de sus argumentos». Inventar, dramatizar o censurar imágenes de forma explícita en un supuesto documental son recursos que pueden descubrir *la verdad de las imágenes*. Con este arranque necesitamos seguir desvelando los juegos exhibicionistas o los guiños de complicidad de muchos autores cuyo compromiso documental se demuestra escaso o nulo: les vale todo.

En una línea semejante, el texto de Marcel Ges puede provocar una lectura crítica de "la moda de la falsedad" que nos inunda. *JFK* y *Ciudadano Bob Roberts*, (Tim Robbins, 1992) inciden, de hecho, en la

deconstrucción de la política como espectáculo. La sátira y la parodia cinematográficas denuncian las herramientas televisivas para construir la pseudo-realidad. Lo falso puede entonces funcionar como coartada, «un salvoconducto... para relatar con libertad» en cine lo que la tele proscribe. Sin embargo, la "ideología del desenmascaramiento" de la llamada "teledemocracia", necesita más reflexión. El cine documental se ha convertido, también en España, en refugio de los relatos expulsados del circo institucional de la política y de las mercancías tipo *Gran Hermano* (mencionada por M. Ges de paso). Eso indica que existe un público dispuesto a pagar por unos contenidos que considera "reales", precisamente, porque no están avalados en las conferencias de prensa oficiales ni en los índices de audiencia televisiva.

En esta línea cabe incorporar el erudito recurrido que Andrés Hispano ofrece sobre las representaciones de lo real en el siglo XIX. Extendiendo su análisis, cabe argumentar que los trampantojos hiperrealistas y los dioramas de los felices años veinte inauguraron una carrera que desemboca hoy en los parques temáticos. El "realismo enfermizo" de los museos de cera (Cámaras de los Horrores), los daguerrotipos de hadas y los feriantes de monstruos de hace dos siglos habitan ahora en los *reality shows*, los *magazines* rosa teñidos de rojo y la parada de los monstruos en los *after hours* de la TV de madrugada o en *Operación Triunfo*. El despliegue de la técnica documental dice ponerse al servicio del telespectador, canonizado en gran hermano inquisidor de sus semejantes. Pero, de hecho, se están produciendo dos procesos que subyacen a los análisis del libro y que precisan ser más elaborados: la institucionalización plena de la imagen oficial y la comercialización televisiva de la imagen cotidiana.

Como señala Hispano y completa Mike Ibañez, la historia —y con ella las identidades y memorias colectivas— se basan en las mentiras del poder. La información bélica (una contradicción de términos) que analiza Ibañez explícita el carácter intrínsecamente manipulador de la guerra y de las imágenes que se ponen a su servicio. En cambio, el falso documental *mondo* —hiperrealismo *gore* propio de *Holocausto Caníbal* (Ruggero Deodato, 1979)— que analiza Ángel Sala, florece ahora en la fraudulenta "telerrealidad". Todos los órdenes co-

tidianos son escenificados documentalmente, como disfraz de inversiones mínimas y para apelar a la complicidad (o incluso a la autoría) de los propios espectadores en tales subproductos.

El estilo discursivo y las palancas de explotación comercial se han sofisticado, pero mantienen puntos comunes muy claros: pretender desvelar lo oculto, primar el tono enfático y trasgresor, rentabilizar la ambigüedad del estatus documental de la imagen y explotar el "escándalo" social pre-fabricado como campaña publicitaria. Para recorrer esos puentes entre cine documental y televisión es preciso intercambiar análisis y argumentos entre los estudios de ambos campos. En esas estamos. Nuestro arsenal analítico se está quedando obsoleto y los frentes se multiplican por doquier. Cuando asistimos a la guerra en *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001) y se nos escamotea en Génova o Afganistán, urge seguir leyendo: limpiar e intercambiar miradas.

VÍCTOR SAMPEDRO BLANCO

UTOPIÁS Y REALIDADES: EL CINE LATINOAMERICANO DE LOS NOVENTA. REFLEXIONES

Teresa Toledo (ed.)

San Sebastián

Festival Internacional de Cine de San Sebastián,

2001

143 páginas

9 euros



Aunque la sección Made in Spanish del Festival de Cine de San Sebastián se inició en 1994, no fue sino en 1997 cuando se inauguró la correspondiente línea editorial. Más que recurrir a la rutinaria compilación de un catálogo de las películas que concurrían a la exhibición de cine latinoamericano, esta serie de publicaciones pretendió desde el principio anuar diversos objetivos de información actualizada que mantuviera siempre viva la edición continuada. De este modo, probablemente se buscó unir a una suerte de informe de las diversas cinematografías nacionales latinoamericanas, otros datos que sirvieran de punto de conocimiento mutuo entre sus diversas infraestructuras cinematográficas, así como poner al día la bibliografía más importante sobre la materia. El resultado de este esfuerzo ha sido desigual, pero indudablemente se trata de una tarea más que notable y honrosa para mantener una comunicación anual sobre este cine en el ámbito editorial español.

Después de las primeras ediciones que trataron de manera singularizada producción, distribución, y exhibición, y del *Diccionario de realizadores*, aparecido en el 2000 (reseñado en *Secuencias*, nº14), el año 2001 debió parecer un buen momento a la coordinadora editorial de todas las entregas, Teresa Toledo, para hacer una reflexión sobre el significado de la década de los noventa, una época de notable transformación y ebullición en el cine latinoamericano, como en muchas otras cinematografías. Para ello se convocó a cuatro especialistas de las mayores cinematografías del continente, mexicana, argentina, brasileña y cubana, encabezados por un artículo panorámico de Jorge Ruffinelli, para desarrollar una visión sobre el significado de la década para cada uno de estos cines en la vertiente del cambio de siglo. Este último dato es interesante de reseñar pues acrecienta el sentido discursivo de los artículos, su intención de profundizar en las referencias históricas que explican a cada cine, así como el semblante obviamente buscado de evidenciar las marcas que potencian y explican la naturaleza 'nacional' de cada uno de estos cines.

Más allá de la diferencia entre los articulistas, y su visión más o menos penetrante sobre las realidades del país, llama la atención la recurrencia a diversos temas, que se repiten de unos a otros

ensayos monográficos y que aluden a la incontestable comunicación de perspectivas y preocupaciones que han regido siempre al cine latinoamericano, cuya historia está firmemente trabada en una serie de conceptualizaciones comunes o conmensurables debidas al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. La evidente irrupción de cineastas más jóvenes, delante y detrás de las cámaras, permite comprender cómo todos ellos han debido recoger el legado del *nuevo* cine de los sesenta para avanzar nuevas propuestas. Resulta interesante comprobar cómo los cuestionamientos naturales del cine de aquellos fundadores sobreviven, en cierta medida, como síntomas casi filosóficos de entender estas sociedades; algo que es también muy palpable en el fondo de la retórica de los escritores de este volumen. La negociación con este pasado, su virtual supervivencia como medio de conceptualizar su formalismo, pero sobre todo sus contenidos, tienen en esta década un descarado punto de quiebra que se evidencia como síntoma en el resurgir del cine en la década de los noventa. Y todo ello sucede a pesar de las dificultades históricas y económicas por las que ha pasado, y pasa, el continente que afectan de manera crucial a la búsqueda de sus identidades, nacionales y continentales. Es evidente que esta comunicación trata de ser evocada en el artículo introductorio, pero la verdadera sutura en las preguntas y en las nuevas apuestas sólo quedará clara con una atenta lectura que busque establecer pautas de referencialidad a los problemas comunes y que, en todo momento, es estimulante porque cada artículo busca respuestas para cada cinematografía singular.

Este segundo aspecto da lugar a una de las facetas más interesantes del libro: tratar de ofrecer argumentos que superen la visión cronológica o temática de cara a un balance próximo a la revisión de crítica filmica, simplemente reducible a cuestiones estéticas, de producción y de distribución, para establecer un marco de raigambre histórica que apueste por una veta reflexiva mayor. Para ello se parte de todos aquellos elementos que visibilizan a un cine fuera de sus contextos y que materializan, de manera obligada, sus constantes, estereotípicas o no, pero indudablemente operativas. La aparición de conceptos que permiten entender cómo se ac-

cionan y funcionan los imaginarios, que potencia el cine y su operatividad a finales del siglo XX, es una de las constantes que permite poner, a fecha de hoy, el modo en el que las cuatro mayores cinematografías latinoamericanas apuestan por seguir el paso de las gentes de sus propios países. Y esto es algo que logra de manera magistral el artículo de Alejandro Ricagno, a juicio de la que esto escribe, el más sutil y complejo de todos ellos en el que da cuenta de la que es, probablemente, la cinematografía más rica de la década; la argentina.

En resumen, el libro ofrece un interesante balance sobre buena parte de la producción del cine latinoamericano, deteniéndose en sus logros más interesantes, y apostando por perspectivas que ayuden a encarar el futuro desde lugares que la historia y la teoría del cine han distinguido ya para nosotros en las últimas décadas del siglo; por ejemplo, temáticas genéricas como las sociales, dentro de la ficción y del documental, las del cine de género (sobre todo, apostando por la visibilidad de lo femenino), y las narrativas nuevas que mezclan la hibridez formal propia del discurso cinematográfico. En resumen, se esboza con claridad la naturaleza del cine posmoderno, con el recurso a la redefinición de modos latinoamericanos ya propios, como es la comedia familiar, costumbrista o satírica, y como también es el ilusionismo de cierto cine metafórico, de amplio espectro en Latinoamérica, ayudado de una estética de pulsión realista y social.

Es indudable que este esfuerzo por retratar el cine latinoamericano de los noventa permite entrever cómo se despliega, como un recortable, un público latinoamericano que asume la verosimilitud de los discursos de sus cines nacionales con la demanda de estéticas, y éticas, nuevas. Ninguno de los escritores quiere hacer pronósticos, pero éstos se desvelan a los ojos del buen entendedor de los ritos y pasos por los que se ha trasladado un cine de compacta relación internacional, gracias a encuentros y festivales. Y, no obstante, este cine también debe batirse el cuero por recuperar a sus espectadores naturales, quizás porque les pueda devolver la mirada de reconocimiento, de crónica y de revulsión, pero también de complicidad hacia una realidad que, por naturaleza, siempre o sólo parece difícil. Parece, al menos, que el cine de los noventa ha

abierto algunas ventanas que necesariamente traerán nuevos aires, olores y calores que cifren la realidad latinoamericana.

MARINA DÍAZ LÓPEZ

NO-DO. EL TIEMPO Y LA MEMORIA

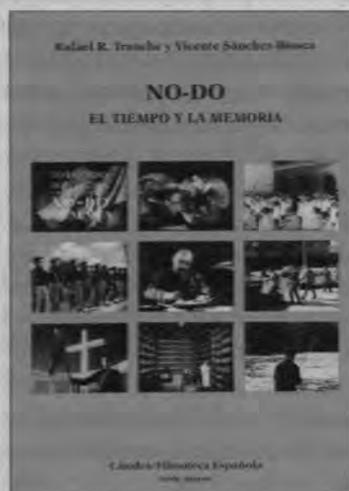
Rafael R. Tranche
y Vicente Sánchez-Biosca

Madrid

Cátedra/Filmoteca Española, 2001

635 páginas + 1 vídeo [120']

28,85 euros



Compleja es la tarea a la que nos enfrentamos al reseñar este producto editorial. Primero, por las expectativas previas generadas por una obra esperada y respecto a la que a todos se nos antojaba difícil anticipar su forma final, la estructura que adoptaría la publicación de los resultados de una labor conjunta de investigación tan prolongada en el tiempo como ambiciosa y plurifacética en su forma de abordar un objeto de estudio como NO-DO. Segundo, por la forma que realmente ha adoptado. Porque no podemos hablar de un libro: nos encontramos en realidad ante dos monografías —*NO-DO: Memorial del Franquismo*, de Rafael R. Tranche, y *NO-DO: El tiempo la memoria, la historia, el mito*, de Vicente Sánchez-Biosca— insertas en un solo volumen, hecho que queda confirmado con la ausencia de una

introducción general conjunta a cargo de los autores. La presentación institucional de José María Otero será el único texto general, en el que se pone de manifiesto ya la dificultad de dar cuenta de las páginas que le siguen y que, sorprendentemente, concluye afirmando que «ambos autores ponen de relieve el valor de las imágenes del NO-DO en sí mismas como material para nuevas creaciones cinematográficas y televisivas, cualesquiera que sean sus propósitos», un espacio del que precisamente los autores han pretendido rescatar a estos Noticiarios y Documentales Cinematográficos. El volumen se cierra con un conjunto de apéndices documentales, los justos.

Cada una de las monografías que componen el volumen posee su propia entidad y naturaleza, con una estructura cerrada tanto en forma como en contenido, y se manifiestan a la lectura como autosuficientes e independientes, si bien el proceso de redacción —la redacción de Sánchez-Biosca se realiza a partir del conocimiento previo del trabajo de Rafael R. Tranche— permite al lector que opte por una lectura lineal del volumen observar cómo la segunda parte opera puntualmente en los intersticios de lo descrito y narrado en las páginas precedentes. Del mismo modo, encontrará complicidades en la adopción de ciertos *topoi* —ceremonias, escenarios— con los que circunscribir la mirada para deconstruir ideológicamente las formas en la que NO-DO funciona como encarnación/manifestación del franquismo, que pueden llegar a generar efecto de redundancia si como una obra única se considerara. Y unos presupuestos teórico-metodológicos generales con los que abordar el carácter propagandístico del NO-DO en relación con el debate en torno a la naturaleza del franquismo: la oposición entre la propaganda activa y beligerante, por la que apostarán los sectores falangistas del régimen en sintonía con los modernos fascismos europeos y de la que NO-DO no podrá “beneficiarse” sino subsidiariamente con imágenes prestadas, y una propaganda estática, desustanciada, que actuaría como estrategia de desmovilización frente a la de movilización de masas, lugar en el que se inscribirían los productos NO-DO y que sería resultado del pacto interideológico del franquismo y del carácter tradicionalista en el que cristalizaría el régimen. Así, los dos textos

comparten un indiscutible aire de familia por mucho que difieran en objetivos, servidumbres temáticas y estrategias positivas.

Finalmente, otro elemento se suma al poliédrico producto: el vídeo en el que se recoge una rigurosa selección de noticias, agrupadas por décadas, que dan cuenta de los treinta y ocho años del Noticiero NO-DO, sin duda un elemento que ha determinado la impresionante dimensión comercial alcanzada por la publicación. La realización, a cargo de Rafael R. Tranche, puede interpretarse en el conjunto de la obra como anexo documental (se puede consultar puntualmente atendiendo al minutado de las noticias que se nos ofrece al final del volumen), pero pretendería también, según el propio Tranche, ser capaz de funcionar autónomamente desde la asunción de que el conjunto de noticias que lo componen constituyen «retazos de historia» a los que enfrentar al espectador de manera que «el material “hable” por sí mismo y que el espectador “escuche” por sí mismo». Aún siendo problemático el presupuesto, la edición complementaria de este vídeo como producto casi-independiente —y no como apoyo a la lectura del análisis— es de sumo interés, dado que ha permitido a muchos lectores que no han tenido acceso a las imágenes y sonidos de este patrimonio audiovisual sino a través de la dimensión nostálgica y sentimental que el uso en numerosos productos televisivos les ha otorgado, descubrir la mezcla de extrañeza y familiaridad que la distancia temporal y la selección y montaje de los fragmentos favorecen.

Volviendo a los textos, el trabajo de Rafael R. Tranche se presenta quizás con demasiadas servidumbres respecto a las expectativas generadas por una obra condenada a convertirse en volumen de referencia definitivo sobre el NO-DO. En su conjunto, debía, y así lo hace Tranche en el primer capítulo, reconstruirse minuciosamente los orígenes de los Noticieros y Documentales Cinematográficos describiendo el complejo proceso y los diferentes factores que llevan a la creación de este Organismo que neutraliza las aspiraciones propagandísticas de diversos departamentos y organizaciones centralizando la producción cinematográfica institucional y asumiendo la producción en exclusiva del Noticiero oficial de exhibición obligatoria. Del mismo modo

había que abordar con carácter exhaustivo y mostrando sus coherencias, incoherencias y azares la historia del mismo, sus fases de desarrollo al vaivén de sus dependencias administrativas y de los cambios ideológicos del régimen en relación con el papel de los medios de comunicación, hasta llegar a la conversión de NO-DO en Archivo Histórico. Una ardua y necesaria tarea, pero sin duda poco agradecida a la escritura.

Igualmente esperada por el lector era la reconstrucción de la forma efectiva de producción del Noticiero para dilucidar el carácter impuesto de contenidos y consignas, desde su organigrama de funcionamiento a la diferenciación de tareas y fases de ejecución, así como era requerida la descripción de los otros productos NO-DO y las estructuras y vicisitudes de la distribución y la exhibición, tan determinantes en la definición de la naturaleza del Noticiero, aspectos todos ellos abordados en la segunda parte del capítulo segundo. La primera parte del mismo tiene como objeto el análisis de las características formales del Noticiero NO-DO, de sus rasgos estructurales (aperturas, encabezamientos, duración de noticieros y número y tipo de noticias, jerarquización de materiales y repertorio temático) y de los elementos constitutivos del texto audiovisual y sus funciones (texto, banda de sonido, narrador, construcción genérica) que sufrirán ciertas evoluciones, pero cuya persistencia los convierte en identificadores del producto. Este estudio sistemático del Noticiero NO-DO se ve precedido, no obstante, por un rotundo ejercicio teórico de definición del noticiero como género, por fijar unos criterios firmes con los que analizar la construcción y la estructura de la noticia en el noticiero cinematográfico, que a nuestro juicio lastra innecesariamente la aproximación formalista a NO-DO donde quedan fuera rasgos tan peculiares como definitorios (reportajes sin noticia, inclusión de “no-ficciones” de exaltación, etc.) que se abordarán en el siguiente capítulo. La introducción del texto de Vicente Sánchez-Biosca se superpondrá a esta escritura, y abordará la especificidad del noticiero como género rehuyendo los rasgos formales para detenerse en el discurso legitimador que construye.

El texto de Rafael R. Tranche no se resignará, sin embargo, únicamente al abordaje de la historia ins-

titucional y el análisis formal de NO-DO, dedicando un último capítulo a su inscripción en la aparato ideológico y propagandístico del franquismo, y es en esta parte donde los solapamientos temáticos y analíticos con las páginas que le siguen en el volumen es más evidente. No obstante, en tanto que texto autosuficiente, *NO-DO: Memorial del Franquismo* no podía prescindir del citado capítulo, el cual —en paralelo con el precedente— adoptará una estrategia deductiva: comenzará con un bosquejo de los pilares ideológicos del franquismo, que condensa las últimas revisiones historiográficas así como de los modelos de propaganda que en él pugnan, para a partir de ahí proceder a la identificación de los modelos de representación en que dicha ideología se manifiesta a través del Noticiero, convirtiéndolo en una crónica del franquismo. El análisis de la representación de los ceremoniales, las instituciones sobre las que se asienta el régimen y los espacios rituales de los actos serán los elementos de los que Rafael R. Tranche se sirva para acometerlo.

Frente esta trayectoria que hemos calificado de deductiva, Vicente Sánchez-Biosca afirma la voluntad de «mantenerse cerca, peligrosamente cerca, de la expresión de NO-DO» (p. 241) para, liberado de las servidumbres de las que hablamos, entregarse a la elaboración de una monografía que, orientada en la configuración de sus objetos y reflexiones por recientes corrientes historiográficas, pone de manifiesto la dimensión de NO-DO como auténtico documento histórico y de valor testimonial independiente —y no como mero ilustrador del conocimiento construido sobre fuentes escritas o vacío sinónimo del franquismo. Es en la misma forma y letra de NO-DO donde se encuentran las claves para abordar elementos centrales de discusión sobre la naturaleza del franquismo: «NO-DO no es sinónimo del franquismo: es un noticiero y puede, merced al montaje, al ritmo y a la composición de sus planos, oscurecer el fondo real de su época, es decir, difuminar su contexto, creando en su lugar un trasfondo intemporal que no por difuso es menos revelador de sus intenciones ideológicas» (p. 563). Sánchez-Biosca emprende pues el análisis de esas formas de representación por las que NO-DO anula la actualidad y genera una temporalidad similar a la que las sociedades tradicionales construyen en sus relatos, operación posi-

ble sólo a través de la renuncia a la propaganda en el sentido más convencional del término y donde se manifiesta rotundamente la naturaleza ultraconservadora y tradicionalista del régimen.

NO-DO: El tiempo, la memoria, la historia, el mito identifica al menos tres ejes en los que el Noticiero operó generando una imagen deformante y enquistada de la España de Franco, cuyo análisis acomete Sánchez-Biosca tomando otros materiales cinematográficos, documentales y de ficción, como polos de comparación respecto a los modos de representación de NO-DO y su evolución a través del tiempo. El primero de los ejes, tratado en la primera parte de la obra, operaría en la creación de un tiempo mítico donde historia y presente se fundían a través del ritual y el énfasis celebratorio con diferentes matices en conmemoraciones como el Día de la Victoria, el 18 de julio y el 20 de noviembre. Esta temporalidad cíclica y eterna generada por el dispositivo adoptará otra manifestación que penetra en los nichos familiares y emocionales en las celebraciones navideñas y de Semana Santa, elementos que son tratados en la cuarta parte del estudio y que permiten además profundizar en los imaginarios conflictivos que el franquismo genera de la Unidad (y diversidad) de España a través de las tradiciones y la cultura populares. El segundo eje será la articulación y desarrollo de tres campañas de propaganda al servicio directo de los intereses políticos del régimen: la batalla contra el comunismo, los malabarismos informativos y retóricos con que se representa la II Guerra Mundial y, junto a ella, la situación internacional del país y la gran campaña mediática que convertirá los “25 años de paz” en un instrumento de legitimación del Régimen a través de las nuevas consignas desarrollistas. El tercero de los ejes, sin duda muy ligado en sus operaciones al primero, será la forma en la que NO-DO re-construye los lugares de la memoria del franquismo, espacios en los que el tiempo quedaba condensado en una sucesión de gestas heroicas que desde la Reconquista a “La Cruzada”, único mito fundacional y homogenizador del Movimiento Nacional, encarnaban la esencia de España.

Aunque el estudio manifiesta una vocación eminentemente sincrónica centrada en las operaciones discursivas de NO-DO, la mirada diacrónica que se proyecta hacia el final de cada uno de los capítulos,

mostrando desde el enquistamiento en la representación de los ceremoniales hasta la frivolidad y banalidad con la que el Noticiero visitará a partir de los años sesenta los templos sagrados de la memoria oficial, permite precisamente que se manifieste el destino de un Noticiero que no era tal, dado que renunció a convertir la actualidad y la información en el instrumento de su tarea ideológica en el marco de los diferentes instrumentos de propaganda del franquismo. Quizás echemos de menos, en este sentido, un epígrafe conclusivo para este segundo trabajo que, con un final algo abrupto, nos deja con ganas de unas notas que recapitulen aspectos que se han ido desgranando a lo largo de su páginas.

Vicente Sánchez-Biosca realiza en diversos momentos de su exposición invitaciones a los investigaciones de diferentes tradiciones disciplinares a la continuación de determinadas líneas de trabajo tan sólo apuntadas por su investigación y no clausuradas por ella. Sin duda, su estudio de NO-DO va a constituir un punto de inflexión que condicionará futuros acercamientos a esta fuente documental tanto desde el ámbito de la historia del cine y de los medios de comunicación como de la historia contemporánea de España. Pero precisamente por la condición reclamada para NO-DO como documento para la historia y archivo de la memoria, éste no dejará de provocar —y en ello reside su riqueza— acercamientos múltiples: el investigador, al construir su objeto de estudio circunscrito disciplinarmente y acotado en su amplitud, reconstruirá igualmente la fuente haciéndola hablar de otras maneras y con diferentes matices. Y quizá NO-DO nos contará de otra manera, porque difícilmente volverá a plantearse un trabajo que intente abordarlo en su totalidad, como se ha hecho en los dos trabajos que componen el volumen y que marcarán investigaciones posteriores, pero que no pueden constituir un programa de investigación futura. En última instancia, *NO-DO: El tiempo, la memoria, la historia, el mito* es la obra personal de Vicente Sánchez-Biosca marcada por un proyecto intelectual propio de gran coherencia y rigor, y por ello mismo alcanza a mostrar realmente cómo una fuente audiovisual puede servir para profundizar en problemas historiográficos de gran calado.

No podríamos terminar esta reseña sin referirnos a la dimensión comercial que el volumen, con

su apéndice audiovisual, ha alcanzado como producto de distribución masiva, cómo las seiscientas y pico páginas en las que se han plasmado años de investigación académica nos asaltaban en los mostradores de las denominadas grandes superficies y, según se nos decía, alcanzaban importantes índices de venta. Y sospecho que sus autores, en la vorágine promocional, no han dejado de preguntarse, como nosotros, qué "lecturas" hará ese público tan amplio, y habrán sentido la tentación de penetrar en las salas de estar y espiar los usos que de este producto han realizado las nuevas y menos nuevas generaciones de españoles. Quizás en esa línea de preocupaciones, volcadas hacia el problema de la recepción, encontremos un futuro programa de investigación, que también queda apuntado en algunas páginas del texto, por el que el NO-DO como tal vuelva a ser objeto de estudio a través de la memoria o la desmemoria viva de los españoles.

MARÍA LUISA ORTEGA

QUÈ ÉS EL PRECINEMA? BASES METODOLÒGIQUES PER A L'ESTUDI DEL PRECINEMA

VV. AA

Girona

Fundació Museu del Cinema-Col·lecció

Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2000

96 pàgines

9,32 euros



L'ORIGEN DEL CINEMA I LES IMATGES DEL S. XIX.

Àngel Quintana (ed.)

Girona

Fundació Museu del Cinema-Col·lecció

Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001

191 pàgines

14,42 euros



Las ideas de representación precinematográfica e institución de lenguaje filmico han suscitado numerosas investigaciones, encuentros e incluso debates en los que, a veces, no se llegan a radicalizar los criterios taxonómicos o terminológicos que inciden en las bases epistemológicas del registro filmico y su evolución. Para soslayar y comenzar a estrechar vías de indagación, y gestionar cauces de reflexión en torno al concepto de precine e institucionalización filmica, en el Museu del Cinema de Girona / Col·lecció Tomàs Mallol se vienen realizando desde mayo de 1999 continuados seminarios en torno al origen del cine y sus antecedentes. El desarrollo de estos debates, comunicaciones y ponencias ha dado lugar a la publicación de dos libros, por el momento, que representan las jornadas anuales celebradas en el lugar aludido, a la espera de un tercero que engloba el curso que tuvo lugar en mayo de 2001 y que será editado en otoño del año 2002 bajo el título de *La construcción del público de los primeros espectáculos cinematográficos*.

El primero de los seminarios, titulado *Què és el precinema?: Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, fue publicado en el año 2000 y recoge cuatro ponencias marco realizadas por los profesores Sandro Machetti, Gian Piero Brunetta, Àngel Quintana y Santos Zunzunegui, junto a una presentación del Director del Museo Jordi Pons i Busquet, impulsor de los cursos que se han realizado en esta institución. Las ponencias marcan distintas perspectivas complementarias sobre cómo abordar los trabajos de iniciación al estudio de los precedentes filmicos y sus consideraciones a la hora de ser catalogados como concepto disciplinario metodológico de investigación. Sandro Machetti, profesor de Historia del Cine en la Universidad de Lleida, expone un estudio titulado "Del precine al cine de los orígenes" en el que se presenta un recorrido por el panorama de investigaciones que se ofrece en libros de historia del cine y la fotografía hasta la fecha, y explica cómo el precine ocupa una mínima parte de reflexión en los primeros capítulos de dichas publicaciones y no ha sido tratado como una parte fundamental de la historia de la imagen, presentando al mismo tiempo su labor como investigador de antecedentes precinematográficos que había llevado a cabo en Lleida y publicada en su libro *El precinema a Lleida*. Las aportaciones de

Machetti inciden en la importancia de los estudios localistas, que apenas tienen repercusión pública y que permanecen inéditos fuera de un alcance regional o propiamente universitario, en lo que se refiere a varias tesis doctorales que el autor desconoce por falta de información. En este sentido, el problema del que en su momento no es consciente Machetti es que el denominado precine no solamente ha sido llevado a cabo por historiadores del arte (historiadores del cine) sino por investigadores en Bellas Artes, filólogos, antropólogos (culturalistas), documentalistas, e incluso arquitectos. La ponencia de Gian Piero Brunetta titulada "Il viaggio dell' iconauta dalla camera oscura de Leonardo alla luce dei Lumière" (haciendo honor a un texto suyo confeccionado en 1997 para los Documentos de trabajo editados por la Colección Eutopías), explica la evolución del precine en Italia confeccionando una propuesta bastante original en los planteamientos que suponen la visibilidad de los espectáculos, la mirada de los espectadores, el estatuto social de las diversiones públicas y privadas, y la retórica que surge en torno a la recepción de estos fenómenos, revelando que no se puede llegar a una perspectiva radical y unitaria. Ángel Quintana, en su texto "Els límits d'una prehistòria tecnològica del cinema", elabora un discurso científico sobre lo que él denomina como arqueología del precinema haciendo alusión al libro de C.W. Ceram *Arqueología del cine* —texto de reputado prestigio en la base de numerosos estudios del precine en los ámbitos historiográficos—, junto al libro del pensador Michel Foucault titulado *La arqueología del saber*, como modelo de criterio metodológico para exponer el predominio de corrientes teleológicas que desembocan en el origen del cine y superponen una falta de legitimación ante los espectáculos precedentes. La ponencia de Santos Zunzunegui titulada "Pre-Cine, Cine, Post-Cine: entre el gradualismo y la explosión" versa sobre la iniciativa de crear sistemas de representación a lo largo de la historia de la imagen. Las aportaciones de Zunzunegui presentan unas líneas de indagación que apuntan hacia terrenos más globalizadores de investigación histórica, tomando como base las líneas de investigación que propone el pensador Yuri Lotman en el estudio de los procesos de cambio social, para poder llegar a realizar explicaciones microhistóricas precisas y estables. En este

sentido, la sistematización que propone puede acercarse a las teorías que refleja el teórico e historiador Noël Burch, al establecer un Modelo de Representación Primitivo (MRP) frente a un Modelo de Representación Institucional (MRI) en su libro *El tragaluz del infinito*, texto que pasa por ser un discurso clave en la configuración como modelo de investigación del cine de los orígenes.

La falta de una perspectiva única en el estudio de la evolución de "espectáculos audiovisuales", definición quizá imprecisa para englobar todo tipo de artilugios y lugares de exhibición de aparatos destinados a la fascinación de la mirada, presupone que no se lleguen a conocer las labores investigadoras que están teniendo lugar a lo largo de toda la geografía nacional, especialmente desde el último tercio del siglo XX (por no hablar de los proyectos internacionales que han empezado a dejar constancia en los últimos años a través de propuestas e informaciones que se pueden consultar en internet). Una de las reflexiones de radical importancia, que no llega a plantearse de una manera definitiva en el primero de esos libros por ninguno de los ponentes, es cómo denominan al "precine" los investigadores que no proceden del terreno puramente cinematográfico, y que posiblemente no tengan constancia de este tipo de eventos que pueden verse enriquecidos por enfoques multidisciplinarios. La respuesta puede encontrarse en el rastreamiento de libros de historia en diferentes vertientes: así, por ejemplo, los historiadores de la fotografía, muchos de los cuales proceden del mundo de las Bellas Artes, hablan o escriben sobre espectáculos prefotográficos, como es el caso de los textos de Marie-Loup Sougez, Lee Fontanella o Publio López Mondéjar; algunos libros de historia de la arquitectura inciden en la importancia de monumentos "sobre-dimensionales" (dentro de los cuales se engloban los denominados panoramas y recreaciones afines), como el caso de Luis Fernández Galiano o Alfredo Aracil; los filólogos explican la evolución de las "exhibiciones parateatrales" tomando como referencia el mundo del espectáculo anterior al nacimiento del cine que no puede encuadrarse como representación dramática (adaptando a esta categoría tanto el mundo circense como el relacionado con las ilusiones de óptica), y para ello pueden seguirse numerosos textos de John E. Varey o José María Díez

Borque; los antropólogos explican la importancia de las recreaciones (fenómenos) visuales que tienen lugar en el entramado de las diversiones públicas acordes con los estudios de festejos y la evolución de la cultura popular, como presentan los estudios de Ramón Menéndez Pidal, Julio Caro Baroja o Fernando de la Flor; los documentalistas y catalogadores de fondos audiovisuales también han seguido sus propias pautas metodológicas para encuadrar los espectáculos visuales, como Isabel Ortega, Gerardo Kurtz, Mercedes Agulló y Cobo o Natividad Moreno Garbayo; los historiadores de la ciencia explican la evolución de los fenómenos visuales en exhibiciones físicas y químicas que tienen una numerosa aceptación en las programaciones de diversiones públicas, y en este sentido pueden encontrarse datos en textos de Alberto Elena, Javier Ordóñez o José María García de la Infanta.

En el segundo volumen, titulado *L'origen del cinema i les imatges del s. XIX*, coordinado por el profesor Ángel Quintana, se dan cita diversas ponencias y comunicaciones que tuvieron lugar en el segundo seminario realizado el 5 de mayo de 2000. La introducción del libro, escrita por el mencionado coordinador, comenta de manera sucinta el lugar que ocupa la imagen cinematográfica en torno al arte, la recreación y cultura de masas, profundizando en la dinámica de cambio tecnológico y su repercusión en los modos de recepción.

En el apartado de ponencias aparecen registrados cuatro artículos. En el primero de ellos José Enrique Monterde expone el papel del dispositivo visual y las interrelaciones de pintura, fotografía y cine (muy en boga actualmente en los medios de información a través de exposiciones y programaciones que acontecen en festivales cinematográficos o fotográficos), así como el debate que suscita el interés de los fundamentos culturales de estos medios visuales a través de los cauces teóricos e historiográficos, aderezado de una rica indagación bibliográfica sobre la filosofía cultural que alude al tema, ya sea de manera directa o indirecta, lo cual es muy gratificante para encauzar desde el terreno empírico futuras investigaciones. En la siguiente ponencia, Joan M. Minguet desarrolla la contribución del cineasta Segundo de Chomón a la idea de cambio y adaptación de espectacularidad precinematográfica al denominado cine-

espectáculo o cine-creativo del período primitivo, equiparado, en cierto modo, a su homólogo realizador francés Georges Méliès. En la tercera ponencia, el investigador François Jost elabora un discurso en torno al papel del sueño en las películas de las primeras décadas del XX, coincidiendo con los presupuestos psicoanalíticos y su recepción en el público de dicho período. La última ponencia presentada por el profesor Luis Alonso, titulada retóricamente "La trápala atrapada en la trama de las artes", plantea de una manera heurística y un tanto arriesgada, como él mismo señala, una redefinición del registro de los medios audiovisuales o, como él denomina, en varios de sus textos publicados, "prácticas audiovisuales" frente al uso corriente del término audiovisual. En el terreno de las comunicaciones, por otra parte, aparecen reflejadas algunas de las pesquisas que están teniendo lugar en diversas zonas de España, desarrolladas por investigadores asentados o concedores de las comarcas estudiadas como es el caso de Txomin Ansola, que presenta una comunicación sobre los espectáculos precinematográficos en el recinto ferial de Bilbao durante el período 1879-1888; Pedro Nogales, María del Pilar Mendoza y José Carlos Suárez muestran una serie de tablas (bases de datos) en las que reflejan cómo comienza a asentarse el cinematógrafo en la zona meridional de Cataluña; Fernando Crovetto expone, bajo otros parámetros documentales, los inicios del espectáculo cinematográfico en Vitoria desde el año 1896 al 1906; Jordi Artigas presenta una comunicación en la que aporta nuevos datos a otras investigaciones realizadas y publicadas con anterioridad en torno al fenómeno de la exhibición de panoramas a finales del siglo XIX; Francisco J. Gómez Tarín muestra el desarrollo de una investigación basada en los procesos narrativos que plantea la película de 1898 *The Miller and the Sweep*; Guillermo López expone las líneas de investigación que surgen en el terreno de la manipulación informativa en torno a la invención de la guerra de Cuba por medio del terreno cinematográfico; Joaquín Romaguera plantea, de una manera un tanto arriesgada, la relación entre la escultura, instrumento protocinematográfico por el hecho de plantear secuencialidad y narratividad, y el propio cine; Julián Echazarreta expone de una manera bastante obvia la influencia del romanticismo en el denominado cine expresionista alemán; y, por últi-

mo, Javier Frutos presenta la colección permanente de "Artilugios para fascinar" de la Filmoteca de Castilla y León, situada en la ciudad de Salamanca, que acoge un proyecto muy significativo no sólo como institución de fondos fotográficos y precinematográficos (con especial interés en la recopilación de placas de linterna mágica), sino como propuesta didáctica destinada tanto a enseñanzas medias como universitarias y personal de investigación con fácil acceso a sus fuentes.

La tarea llevada a cabo con estas pequeñas publicaciones posibilita que en próximos años la difusión tanto de los cursos como de los libros vaya alcanzando una cobertura mayor que la que ha tenido hasta el momento, sólo manifiesta para algunos especialistas cercanos a estas corrientes de investigación histórica, pero no debería ser desechada la posibilidad de establecer vías de contacto interdisciplinario con otros terrenos históricos, filológicos y antropológicos para poder aportar nuevos puntos de vista a la evolución de la historia de la imagen y de la exhibición de espectáculos, así como una confrontación fructífera en nuevas vías investigadoras.

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

KUROSAWA: FILM STUDIES AND JAPANESE CINEMA

Mitsushiro Yoshimoto

Durham

Duke University Press, 2000

485 páginas.

22,95 dólares



En la breve historia de los estudios sobre cine, el caso del cine japonés merece un capítulo propio. Ninguna otra cinematografía nacional ha reunido de forma tan apabullante los requisitos de la 'diferencia', la sofisticación industrial y estética, la tradición autóctona y el mito cinéfilo (con su panteón de 'maestros'), que sirvieran para interrogar productivamente el saber de los estudiosos cinematográficos occidentales.

El momento crítico de ese encuentro, tan rico en hallazgos como en equívocos, habría que situarlo en la segunda mitad de los años setenta. En 1976, David Bordwell y Kristin Thompsom publicaron en la revista *Screen* un artículo de orientación estructuralista en torno al cine de Yasujiro Ozu: "Space and Narrative in the Films of Ozu" (17, nº 2, verano de 1976, pp. 41-73), donde se llegaba a la conclusión de que las películas de Ozu proponen esquemas formales que objetivamente cabía catalogar como 'modernistas'. Dos años después aparece *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, de Noël Burch (Londres/Berkeley, Scholar Press/University of California Press, 1979), un libro decisivo que hacía (aparentemente) tabla rasa de los tópicos generados por la crítica y los historiadores acerca del cine japonés desde el estreno en los festivales europeos de películas de Kurosawa y Mizoguchi, a principios de los años cincuenta: frente a aquella imagen complaciente de un cine exótico pero poderoso, esencialmente bello en la forma por la influencia de las tradiciones plásticas autóctonas, y al servicio de un elocuente discurso humanista en el fondo, Burch proclamaba que:

1. El cine japonés es diferente no en la superficie sino en sus estructuras profundas.
2. El cine japonés deconstruye los 'códigos' cinematográficos encarnados por el cine de Hollywood (Modo de Representación Institucional: M.R.I.).
3. El gesto deconstructivo es una tendencia propia de la cultura japonesa tradicional, no antropocéntrica, no humanista.
4. Puesto que esa deconstrucción se efectúa sobre la materialidad misma de los textos filmi-

cos, el cine japonés, y especialmente el anterior a la ocupación norteamericana de la posguerra, ofrece un modelo de arte cinematográfico dialéctico y materialista.

Emplazadas en la perspectiva radical del post-estructuralismo y del marxismo althusseriano, las tesis de Burch han sido duramente criticadas por someter la historicidad de su objeto a un proyecto estético y político de resistencia, de modo que la imagen de ese objeto, al configurarse como deconstrucción del modo dominante, acaba por depender de éste. Sin embargo, y precisamente por su urgencia ideológica, las hipótesis formuladas en *To the Distant Observer* han marcado un antes y un después en el estudio del cine nipón, que de pronto aparecía como un campo de batalla donde dirimir disputas teóricas de alcance global, generalmente en torno a la objetividad o historicidad del signo cinematográfico. Por esta razón se ha hablado de un «desvío oriental de la teoría cinematográfica».

En gran medida, la potencia de *To the Distant Observer* radica, por un lado, en que identifica un cine nacional plenamente desarrollado con un 'Modo de Representación' alternativo al 'Institucional' (hollywoodiense); y por otro lado, en el modo —a todas luces, tendencioso— en que inserta el cine en una historia cultural nacional marcada por una diferencia profunda, trans-histórica, que adquiere implícitamente el rango de una esencia: la 'japonesidad'. 'Modo de Representación' y 'japonesidad': esas dos categorías temibles — por el modo en que ponen la historicidad bajo el mando de una abstracción— han condicionado los análisis estéticos o sociológicos, las tentativas narratológicas o culturales en torno a la cinematografía nipona, y en torno a ellas han surgido debates furibundos. Ante la primera, por ejemplo, Donald Kirihaara (*Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930's*, Madison, Wisconsin University Press, 1992) propone un modelo que atiende a la construcción de inferencias por parte del espectador, y lo aplica a la desafiante filmografía del Mizoguchi de los años treinta. Ante la segunda, las tentativas de William Darrell Davis (*Picturing Japaneseess: Monumental Style, National Identity and Japanese Film*, Nueva York, Columbia University Press, 1996) o la más reciente

de Mitsuhiro Yoshimoto, de la que nos ocupamos en esta reseña, insertan la producción de películas en la dinámica de la historia, de modo que éstas, aun si se analizan como textos, no aparecen como síntomas o momentos de una tendencia carente de contradicciones, sino como producciones que dialogan críticamente con su propio contexto. Para lo cual urge reconstruir los intertextos y el modo en que éstos configuran relaciones conflictivas, tanto con la propia tradición como con el flujo de lo contemporáneo. El cine japonés se ha configurado así como un laboratorio para la experimentación teórica, y especialmente para los intentos de hibridación o escisión entre las prácticas historiográficas y las teóricas.

El discurso central del texto de Yoshimoto se mueve a lo largo de una línea tensa: a un extremo, el estado actual de los estudios sobre cine japonés, y al otro la filmografía de Akira Kurosawa como objeto privilegiado para ese área de investigación. Su pretensión es no sólo reconstituir la historicidad misma de cada película *como texto filmico*, sino propiciar con ello una crítica de los discursos académicos edificados en el ámbito anglosajón, en torno a esa cinematografía. Así, frente a la habitual propensión a teorizar sobre una parcela de la historia (del cine), el autor opta por historizar la teoría.

A lo largo de la primera parte del libro se repasan las principales corrientes desde las que se ha estudiado el cine japonés, encuadradas en los siguientes apartados: esencialismo y humanismo de posguerra —desde los textos de los Giugliaris (*El cine japonés*, Madrid, Rialp, 1957) hasta la meditación idealista de Paul Schrader (*El estilo trascendental: Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, JC, 1999), pasando por el libro canónico de Joseph Anderson & Donald Richie (*The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, 1982)—; el giro teórico del que Burch es protagonista principal, y que abre un espacio de polémica en el que participan con furor los neoformalistas encabezados por Bordwell; y los estudios interculturales —especialmente, las tesis de Scott Nygren («Reconsidering Modernism: Japanese Film and the Postmodern Context», en *Mizoguchi the Master*, The Japan Foundation/Ontario Cinematheque, 1997)— o aquí—

llos centrados en las 'políticas de la identidad'. Como anotación al margen del análisis de Yoshimoto, señalemos una sospecha: que todas estas posturas se han basado implícita o explícitamente en la dualidad 'identidad'/diferencia'. Así, del mismo modo en que lo diferente se describe por oposición a lo idéntico, lo japonés se analiza como la imagen en negativo de lo occidental. Así, para Burch la cultura japonesa es «no-logocéntrica», «no-antropocéntrica», y es por eso que el 'Modo de Representación japonés' dispone del bagaje que le permite deconstruir los códigos hollywoodienses. No se piensa en los movimientos diferenciales que se producen en el interior de la propia cultura japonesa, como no se cuestiona la presunta unidad y coherencia del *logos* occidental. Oriente y Occidente, así, aparecen como entidades imaginarias y homogéneas.

Pero el objetivo principal de los ataques de Yoshimoto no es la vapuleada y, sin embargo, resistente obra de Burch, sino la mixtificación efectuada por los llamados 'estudios culturales' desde una óptica teórica (cómo se construyen las categorías de identidad y diferencia que alimentan la producción de esa 'escuela', que a menudo soslayan las contradicciones en los procesos de formación social y cultural —por ejemplo, cómo influyen las imágenes occidentales sobre Japón sobre la imagen que los japoneses tienen de sí mismos— en favor de definiciones más estables), pero sobre todo desde una perspectiva pragmática e histórica que hace énfasis en la configuración disciplinar, académica, de los estudios culturales —y sobre todo, de los estudios sobre cultura japonesa— en el ámbito específico de la universidad americana.

Yoshimoto, de hecho, habla de «ansiedad» en los estudios sobre cine japonés. Los que conocemos la historia del «desvío oriental de la teoría cinematográfica», sabemos lo que significa esa ansiedad, y hasta qué punto existe en su raíz un déficit 'idiomático', que no es sino el síntoma de una insoslayable extranjería con respecto al objeto estudiado (e inevitablemente amado) que se aviene mal con las rutinas universitarias. Para Yoshimoto la cuestión reside en que el investigador del cine japonés no maneja las herramientas para aproximarse al objeto —la historia cultural japonesa reciente—, mientras

que aquéllos que sí las poseen concentran sus esfuerzos en ámbitos de estudio radicalmente alejados de los intereses de los primeros. Yoshimoto expone que la configuración de los estudios sobre cultura japonesa en el ámbito norteamericano sigue dando preferencia al inventariado y traducción de la literatura premoderna japonesa, en lo que constituye un caso flagrante de legitimación a través de la atención prioritaria, cuando no exclusiva, a una tradición monumental, marcada por el aura de una diferencia cultural hipostasiada (ese Japón 'eterno' que mantenemos fosilizado entre las sombras del mundo feudal anterior al período Meiji).

En el modelo de Yoshimoto resuena el de la 'puesta en crisis' que su compañero de departamento universitario Rick Altman defendía en su celebrado artículo "Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo de crisis" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero de 1996). Frente a lo que nos permitimos definir como modelo dual de 'identidad' y 'diferencia', el autor define uno de conflicto, que intenta evitar las inferencias generales realizadas *a posteriori*, o sea, la tendencia a configurar una imagen del pasado en función de una imagen del presente. En consecuencia, y con respecto al análisis concreto de cada uno de los filmes a lo largo de la voluminosa segunda parte del libro, Yoshimoto se concentra en diseccionar el sistema estilístico y el tejido referencial que movilizan (influencias e intertextualidad), no como signos de una filiación con estos o aquellos discursos y sistemas de representación —japoneses o no: géneros, sistema de producción, prácticas de montaje, tradiciones plásticas, teatrales y narrativas, etc.— sino como ejercicios de puesta en crisis de ese sustrato. Por ejemplo: *Tora-No-O Fumu Otokotachi* (*Los bombres que caminan sobre la cola del tigre*, 1945) tiene como origen la pieza kabuki *Kanjinchō*, una de tantas versiones de *Chushingura*, la leyenda de los cuarenta y siete ronin que habrán de vengar a su difunto e injuriado señor, y que a su vez forma parte de una cierta tradición de teatro kabuki que recicla estilemas del más solemne y litúrgico teatro Nō. Según Yoshimoto, las elecciones narrativas y estilísticas de Kurosawa en su adaptación hacen énfasis en la vertiente Nō de la obra de origen y cuestionan

ciertos estereotipos del kabuki. En el análisis de otras películas, Yoshimoto discute la apreciación de muchos críticos del sentido 'japonés' del paisaje en Kurosawa. Según este autor, esa tradición convencionalizada en el cine nipón adquiere unos tintes sensiblemente diferentes en Kurosawa: el paisaje ya no es metáfora o extensión de la sentimentalidad del personaje, ya no prolonga una atmósfera, sino que adquiere una autonomía dramática especial.

Yoshimoto parte, en suma, de una re-interpretación de cada película de Kurosawa a partir de una constatación del significado cultural de los signos que moviliza en un momento histórico concreto, y no con respecto a un sistema cultural esencialmente invariable —'modo de representación' o *weltanschauung* japonesa—. Nos queda, sin embargo, una duda, quizá inevitable cuando se trata de conectar la historicidad con la 'textualidad' de las películas. Por un lado, el libro pone énfasis en la historia que se realiza en el momento de la producción de la película (es decir, el significado de los intertextos y de las elecciones estilísticas en el momento en que se gestan), y contrasta sus averiguaciones con esa otra historia que se adhiere a todo texto que perdura: la de su recepción. Ahora bien, puesto que parece que el esfuerzo de Yoshimoto se concentra en optimizar una 'competencia lectora' del texto filmico esclareciendo sus significados coyunturales en el momento de la gestación del film, cabe preguntarse si no hay aquí una versión nueva de la vieja idea de que la reconstrucción histórica equivale a la restitución de su 'verdad' inherente, de una permanencia que habría que desenterrar del subsuelo de las interpretaciones posteriores y los equívocos. En principio podemos pensar que no es así: que lo reconstruido es un diálogo de la película con su propio tiempo —pero diálogo genético que la constituye materialmente, al margen de que luego ésta adquiera una vida propia, una perdurabilidad hecha de transformaciones, de lecturas nuevas o nuevos 'usos'—. El ejercicio de Yoshimoto pretende, ante todo, subrayar una historicidad oculta: no la 'verdad' del texto, pero sí la realidad histórica de aquellos elementos que lo configuran como tal.

A la hora de justificar su elección de la filmografía de Kurosawa (el más conocido cineasta japonés, o como él apunta, el japonés más famoso del mun-

do) como tema, el historiador afecta una cierta mala conciencia —¿'ansiedad'?— legitimadora. ¿Cómo hablar de Kurosawa sin sobreentender su relevancia 'como autor'? ¿Cómo responder al puritanismo que vela atento contra las incursiones del fantasma de la figura autoral?

Por un lado, se habla de 'pacto autobiográfico'. Yoshimoto alude con esto a la propia mitificación biográfica a la que el mismo Kurosawa contribuye: el hecho de que su *Autobiografía* subraye a *posteriori* aquellos aspectos de su vida que mejor parecen refractarse en sus películas. La perspectiva del historiador es aquí una forma de re-insertar en lo histórico la noción de 'autor': de hecho no se trataría ya de una categoría teórica generada por el texto, sino de un constructo histórico determinado, cuyo perfil —lento de fisuras y contradicciones— se dibuja positivamente como una estrategia interpretativa adherida a las películas y dotada de un valor de uso relativo pero no despreciable.

Por otro lado, cada película es analizada en un capítulo autónomo, pero se advierte que la muy variable extensión (y atención) prestada a cada una de ellas no responde a un juicio de valor personal sino a la pertinencia de cada una con respecto al despliegue de una serie de 'temas' recurrentes significativos de las contradicciones o conflictos que son el objetivo de este análisis. Se establece así un corte significativo: diferencias y recurrencias en un corpus de películas; y se trabaja de modo que estas diferencias y recurrencias aparezcan como signos de un diálogo, entrecortado o preciso, con las circunstancias históricas del Japón reciente. Ni como estructuras, ni como 'obsesiones' autorales. Lo que cuenta es extraer a la variabilidad toda su riqueza.

Una fisura aparece, no obstante, en el edificio legitimador: Yoshimoto dice eludir la noción autoral, pero subraya que la elección de Kurosawa por encima de un Mizoguchi se debe a que una gran parte de la obra de este último ha desaparecido, con lo cual su análisis estaría sometido a «la arbitrariedad de las condiciones materiales». Lo cual presupone una idea de totalidad sellada —la 'obra'—, o la otra cara del mito del 'autor'.

LUIS MIRANDA