

CINE (INS)URGENTE. TEXTOS FÍLMICOS Y CONTEXTOS CULTURALES DE LA ESPAÑA POSTFRANQUISTA

ISOLINA BALLESTEROS

Madrid

Editorial Fundamentos, 2001

300 páginas

20 euros



Las diatribas metodológicas a la hora de enfrentarse a una obra de arte y el enfoque disciplinar que todo análisis crítico implica conforman una (temeraria algunas veces y tendenciosa la mayoría, pero sin lugar a dudas apasionante) dialéctica en la que confluyen miradas, intereses y puntos de vista tan legítimos como dispares. El discurso cinematográfico que se está llevando a cabo desde los estudios culturales, ubicados principalmente en Estados Unidos e Inglaterra, se enfrenta al cine y a las películas como prácticas y objetos culturales, convirtiendo al espectador en sujeto empírico contra el sujeto teórico definido por el texto y le otorga sexo, raza, nacionalidad y un contexto político y sociocultural que determinan la recepción y el sentido de la película. Por su parte, en Europa y, concretamente en España, predomina un discurso específicamente cinematográfico en el que se da prioridad a la pertinencia del análisis y la perspectiva elegidos, buscando referentes puramente fílmicos y huyendo de todo prejuicio disciplinar.

La actitud contraria de muchos teóricos y académicos europeos que perciben los estudios culturales como una manera de utilizar el texto como pretexto para divagar sobre temáticas y asuntos extracineamatográficos es denunciada por Isolina Ballesteros, quien les acusa de homogeneizar «los discursos 'americanos' acerca del 'cine español' o el 'feminismo', mucho más amplios y heterogéneos hoy día de lo que sus diatribas dejan suponer. Sus discursos parecen haberse contagiado del

afán homogeneizador, pre-juiciado y radical que condenan (...)» (p. 23).

Lo interesante de la autora es que su trayectoria como licenciada en Zaragoza, doctorada en Boston y profesora de estudios culturales en Nueva York la posiciona como «puente entre dos discursos académicos dedicados al cine español y que hoy día parecen enfrentados: el que se hace en España y el que surge fuera de España» (p. 22), quedando su postura al respecto más como una actitud que como una simple cuestión de método y declarando «mi rechazo personal hacia la racionalidad omnisciente, la monumentalidad, la voluntad de totalidad y el juicio de valor estético, y la preferencia por situar el objeto de estudio, el cine, en la encrucijada de varias disciplinas y en diálogo perpetuo con el pasado» (p. 22). Y, en el caso que nos ocupa, el objeto de estudio es el cine español de los últimos veinticinco años, época de cambios postransicionales y de asentamiento en la más estricta posmodernidad.

Cine (ins)urgente, como el juego de palabras propone, es un recorrido por el último cine español que, desde la contención de la transición política y el sistema de subvenciones del período socialista hasta la amalgama liberal de hoy, ha dado voz y presencia a una marginalidad social e ideológica que urgía por salir, ha tratado asuntos ignorados o disfrazados por el discurso hegemónico oficial como la homosexualidad, el terrorismo, las drogas, la corrupción, la desintegración familiar, la liberalización de la

mujer, el racismo... y ha buscado una nueva manera de representarlos. La necesidad de romper con el lastre estético e ideológico de la dictadura y la búsqueda de una identidad nacional alejada de la que proponía el franquismo, integrada en la ineludible globalización pero manteniendo unos patrones culturales reconocibles como propios, convierten el actual cine español en una continua reinención y reinterpretación de los mitos patrios. Este ejercicio de autorreflexión, sin embargo, resulta en ocasiones superficial en tanto un análisis profundo de las películas revela cómo éstas reproducen las mismas estructuras dominantes y hegemónicas que, en un principio, intentan denunciar.

A través de los nueve ensayos independientes que conforman el libro, Isolina Ballesteros propone un acercamiento transversal e interdisciplinar al cine español y lo hace desde la perspectiva que permite la distancia, física y cultural, de nuestro país. Su perspicaz análisis queda integrado en un contexto social y político que la autora define y desarrolla a partir de y para la(s) película(s) en cuestión. Aunque la selección de las películas quedó supeditada a los temas a tratar, éstas son suficientemente representativas del panorama cinematográfico actual y cuentan con el apoyo del público y el interés de la crítica nacional e internacional: desde la mirada femenina que dos directoras pioneras (Pilar Miró y Josefina Molina) impusieron en el cine de transición (*Gary Cooper que estás en los cielos* [1980] y *Función de noche* [1981], respectivamente) y el despertar homosexual que supuso el cine de Eloy de la Iglesia (*Los placeres ocultos* [1976], *El diputado* [1978]), Pedro Olea (*Un hombre llamado Flor de Otoño*, 1977) o Imanol Uribe (*La muerte de Mikel*, 1984) hasta el racismo y la xenofobia latentes ahora mismo en España (*Las cartas de Alou* [Montxo Armendáriz, 1990] y *Bwana* [Imanol Uribe,

1996]), pasando por la deformación del sistema patriarcal que supuso la mirada de Pedro Almodóvar, las adaptaciones literarias que marcaron el periodo socialista (necesitado de una reinterpretación nacional y cultural) y el sujeto masculino terrorista en el cine de Imanol Uribe.

Ballesteros también hace hincapié en los procesos culturales y sociales vigentes en la actualidad apuntando la problemática juvenil de la llamada generación X (*Historias del Kronen* [Montxo Armendáriz, 1995], *Salto al vacío* [Daniel Calparsoro, 1995]), la desestructuración de la familia finisecular (*Adosados* [Maño Camus, 1996], *Familia* [Fernando León, 1996], *Éxtasis* [Mariano Barroso, 1995], *Hola, ¿estás sola?* [Iciar Bollain, 1995]) y la representación de la sexualidad femenina como espectáculo en el cine de los noventa.

El principal atractivo de la anterior compilación filmica no es tanto la idoneidad de la selección como su integración en el panorama cinematográfico internacional desde una perspectiva nacional: los simulacros familiares que proponen *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Festen (Celebración)* (Thomas Vinterberg, 1998), *The Truman Show (El show de Truman)* (Peter Weir, 1998), *The War Zone* (Tim Roth, 1999), la indiferencia y apatías de gran parte de la juventud que señalan *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), *Kids* (Larry Clark, 1995), *La haine (El odio)* (Mathieu Kassovitz, 1996), *L'appât (La carnaza)* (Bertrand Tavernier, 1995) y, sobre todo, su inclusión en un magma teórico que abarca filosofía, sociología, psicología y estudios sobre feminismo, integración, racismo, globalización, pornografía, representación y recepción, ente otros, que permite valorar en su justa medida películas aparentemente banales o superficiales de la misma forma que descubre incoherencias en otras —aparentemente también— de gran calado. CRISTINA PUJOL

MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA. ENTREVISTAS CON CINEASTAS ESPAÑOLAS DE LA DÉCADA DE LOS 90

MARÍA CAMÍ-VELA

Madrid

Ocho y medio, Libros de Cine/Semana del Cine Experimental de Madrid, 2001

253 páginas

10,4 euros



Desde finales de la década de los ochenta ha comenzado a ser muy perceptible dentro del cine español un notorio aumento de presencias femeninas en el ámbito de la dirección. Aún con enormes dificultades el número de creadoras que han conseguido dar el salto a la filmación de películas crece año tras año, de forma tal que nadie puede considerar ya el asunto como un pasajero fenómeno pintoresco sino más bien como uno de los numerosos reflejos del lento proceso evolutivo de la sociedad. Ahora bien, más allá de lo incuestionable de tan fascinantes cifras estadísticas, lo cierto es que este fenómeno debería favorecer también la ruptura del esquema clásico de la teoría feminista aplicada al cine para, en cambio, dejarle paso a otros posibles enfoques vinculados con determinadas miradas analíticas contemporáneas sobre la mujer como sujeto de cambio social, algo que la propia María Camí-Vela reclama en las páginas del libro pero que en ningún momento se vislumbra por los recodos de este libro de entrevistas ejecutado a base de preguntas descriptivas y un punto impresionistas, donde el reduccionismo se convierte en eje medular y la estrechez de miras en brújula para guiarse por el intrincado sendero.

Obviamente, las causas de esta especie de confusión teórica pueden achacarse, por supuesto, a varios elementos detectables con rotunda claridad en las páginas del texto, como evidencia sin duda el propio punto de partida: el deseo

de escrutar, a través del intercambio entre preguntas sagaces y respuestas meditadas, si la diferencia sexual condiciona el cine realizado por estas directoras, de forma que pueda vislumbrarse «si su mirada trasciende a la pantalla y resulta en la creación de un cine de mujer». Camí-Vela no parece tener demasiado claro el resultado de dicho interrogante, pero por si acaso acaba aferrándose a una serie de convicciones personales, sin ningún sólido fundamento a la vista, que le permiten lanzarse a esquivar las adversidades que de inmediato —en la entrevista que abre el volumen— surgen en el esfuerzo por persuadirnos de algo que ni ella misma se manifiesta capaz de sistematizar.

Las maniobras tácticas emprendidas para que los lectores no perciban dichas contradicciones internas son en ese sentido tan variadas como, a veces, poco nobles. Comenzando por el hecho de que nada se pregunte sobre ciertas películas realizadas por mujeres donde la presencia femenina no aparece representada con la obviedad necesaria que requieren los análisis propios de María Camí-Vela; o por la significativa elusión de aquellas sugerencias de debate lanzadas en algunas respuestas que podrían contrariar el molde teórico impuesto de antemano por la autora.

Esa rigidez de ciertos planteamientos apriorísticos acaba siendo, no obstante, muy molesta al provocar claras distorsiones en el destilado final de varias entre-

vistas y análisis originales. Así, por ejemplo, el rechazo casi mayoritario a la etiqueta 'cine de mujer' se contrapone a la sincera adhesión afectiva manifestada por María Camí-Vela cuando excepcionalmente alguna de las directoras —Dolores Payás, Pilar Távora— acoge el término con fervor, lo que prelude desde ese momento un menor o mayor grado de empatía y exhaustividad de la entrevista. De ahí que no haya motivos para la extrañeza cuando, situándose en el otro extremo de la balanza, Marta Balletbó-Coll termine acusando a la entrevistadora de efectuarle las mismas preguntas que le haría un hombre intelectualmente perezoso.

Dentro de esos condicionantes apriorísticos a los que Camí-Vela pretende someter a sus entrevistadas, destaca igualmente el entusiasta esfuerzo que aplica al realce de otra tesis de partida: la existencia de una mirada nueva, introducida por las mujeres directoras, que busca negociar en vez de imponer, incluir en vez de excluir, aunque partiendo siempre desde premisas clásicas del feminismo. Su entusiasmo ante Dolores Payás resulta, por eso mismo, candoroso: en pocas ocasiones queda tan clara la sintonía con los planteamientos teóricos defendidos por la propia María Camí-Vela, que encuentra así el espacio adecuado para expresarse sin muchas reservas.

Ahora bien, esa entrevista con Dolores Payás tiene un amargo envés dentro de las páginas del libro, ya que si sus críticas al cine realizado generalmente por las mujeres se cimienta sobre la tendencia a

coleccionar tópicos y clichés heredados del imaginario masculino, Isabel Coixet va a plantear de forma muy brillante, por su parte, que películas como *Me llamo Sara* (Dolores Payás, 1998), con la que María Camí-Vela evidencia una clara sintonía a lo largo del texto, son incapaces de provocar ningún discurso autónomo por superficiales, arquetípicas y conformistas. Un argumento que podría atacar la línea de flotación de este *Mujeres detrás de la cámara* si no fuera por la circunstancia de que el asunto queda sobreesido con premura para evitar males mayores.

Por si fuera poco, la edición está continuamente salpicada por innumerables erratas, fallos de sintaxis e injustificables omisiones —el apartado «Diccionario de los filmes» se lleva la palma como monumento al desastre— que afean todavía más el resultado final de un libro útil para sondear la obsolescencia de ciertos planteamientos teóricos e inconsistente como la gaseosa si lo que se pretende es profundizar sobre un fenómeno digno de continuadas aproximaciones analíticas. Salvo que alguien únicamente pretenda entretenerse con las dieciséis entrevistas efectuadas —donde se incluyen, entre otras, las efectuadas a Iciar Bollain, Isabel Coixet, Ana Díez, Chus Gutiérrez, Mónica Laguna, Eva Lesmes, Laura Mañá, Gracia Querejeta, Azucena Rodríguez, Manane Rodríguez, Mireia Ros, Helena Taberna o Rosa Vergés—, aspecto éste en el que contados reparos pueden formularse a la obra de María Camí-Vela.

BEATRIZ R. ALDUIA

IMAGEN, MEMORIA Y FASCINACIÓN NOTAS SOBRE EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA

JOSEP MARÍA CATALÀ, JOSETXO Cerdán y CASIMIRO TORREIRO (COORDS.)

Málaga/Madrid

Festival de Cine Español de Málaga/Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001

351 páginas

21 euros



Inmerso en este leve –pero deseamos que esperanzador– resurgir del documental en el panorama cinematográfico español de la última década, el Festival de Málaga, que ha dedicado en su IV Edición una considerable parte de su programación a la proyección de cine documental, decide encargar a diversos especialistas un acercamiento particular a algunos de los múltiples productos y diversas cuestiones existentes en la historia del documental español. El objetivo es, como se afirma en el prólogo del volumen, «aunar esfuerzos para convertirse en un fresco, no sólo de la realidad histórica, sino también de las diferentes aproximaciones teóricas que se pueden encontrar» dentro de dicho campo de estudio. Lo cierto es que los análisis conforman un estudio variopinto y disforme en el que, con mayor o menor acierto, se emprende un recorrido por diversos productos de carácter documental, desde sus primeros años en el siglo XX hasta las últimas manifestaciones conectadas con el desarrollo de la televisión, cuya cronología, sin embargo, ha de ser rastreada a lo largo de los artículos, ya que éstos no siguen un orden estrictamente temporal según se avanza en la lectura.

La estructura del libro corresponde a una distribución en dos grandes espacios, precedidos, como he dicho, por un prólogo, y concluidos por una sección de índices (onomástico y de producciones audiovisuales). El primero, titulado *Teoría, historia e industria*, pretende «reconstituir

la desperdigada, y a veces castigada, historia del género», abordando previamente algunas cuestiones teóricas en torno a la noción de realismo y realidad en el documental español. Dentro de este apartado cabe encontrar estudios tan imprescindibles –si bien un poco manidos en el tipo de tratamiento y el tema mismo– como el dedicado a la producción documental de la guerra civil, en el que se echa de menos una mayor profundización crítica que vaya más allá de la relación de los documentales que, según el autor, Román Gubern, son los destacables realizados en cada bando. El correspondiente a la producción de No-Do es una buena síntesis del profundo e interesante estudio publicado el pasado año por el autor del artículo, Rafael R. Tranche, junto con Vicente Sánchez-Biosca (*No-Do. El tiempo y la memoria*; Madrid, Cátedra/Filmoteca Española).

Sin embargo, resulta grato encontrar acercamientos analíticos interesantes a temas aún no demasiado usuales en la bibliografía sobre cine español como, por ejemplo, el emprendido sobre el cine durante la dictadura de Primo de Rivera por Luis Fernández Colorado, análisis que conjuga, a pesar de su brevedad, aspectos industriales, formales y de contenido, y de contexto histórico, o la aproximación al cine etnográfico en España que, sin embargo, se resiente de la falta de una mayor atención a los productos cinematográficos en sí más que a la teoría internacional concerniente al concepto de

cine etnográfico. Dicha tarea es, sólo en parte, subsanada por otro de los artículos de esta sección en el que se estudia el cine colonial español durante el franquismo, del que me gustaría destacar la intención del autor, Alberto Elena, de establecer una comparación interesante entre el documental colonial español y el francés de tipo colonial contemporáneo al primero.

El segundo espacio, titulado *Films y autores: una antología*, dedica un largo espacio a la aproximación –más diversa y personal que la anterior sección, si cabe– a diferentes documentalistas y documentales, tan conocidos como Luis Buñuel, Basilio Martín Patino o Carlos Saura, o tan olvidados como Llorenç Soler, Jacinto Esteva o Ángel García del Val. De entre este variado conjunto de análisis me gustaría destacar algunas de las propuestas, bien por su interés, bien para ejemplificar esa irregularidad de trabajos que conforman el apartado presente.

Carlos Losilla realiza una interesante interpretación del filme de Manuel Summers, *Juguetes rotos* (1966), en torno a la idea de la posibilidad o imposibilidad de reconstrucción de un pasado que, por serlo, se torna inexistente en el presente pero que, desde luego, pulula en la vida actual a la manera de «un fantasma, un simulacro» mediante estrategias que se acercan al espectáculo y la ficción, llegando a «no existir discontinuidad alguna... entre la realidad como tal y su conversión en relato cinematográfico». En páginas posteriores, Juan Miguel Company Ramón analiza, desde la perspectiva menos abordada del documental *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994), una comparación entre dicho filme y su muchas veces interpretado predecesor temático *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), que revela la existencia de una «metadiscursividad» en el primero

y que, a través de recurrencias formales y citas textuales a otros filmes, sirven para lograr una intensificación o, como dice el propio autor, «otra vuelta de tuerca» del sentido melancólico y nostálgico del documental de Chávarri. También el estudio que Josetxo Cerdán realiza en torno a *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981) ofrece una sugestiva visión asignando a dicho documental la categoría de *etnográfico experimental*, al considerarlo un intento de mirada cotidiana y natural hacia el Otro que, debido a la dificultad de la tarea –la «materialización de lo irrepresentable»–, se conforma en un juego de contrarios en el que también cabe los sueños y lo intangible.

El deseo previamente aceptado como frustrado de atrapar el tiempo es el tema central del que parte Doménech Font para introducir una acertada analogía entre el arte de la pintura y el arte cinematográfico que, en *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) cobran un especial interés. De manera similar, pero con una escritura que en ocasiones tiende a lo literario, Josep Lluís Fecé encuentra sobresaliente en *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1996) un cierto y genuino *realismo* referente al «deseo, la necesidad humana, de escapar a la fatalidad del paso del tiempo», propio dicho realismo de un conocimiento pre-racional, que ya se halla presente en las cosas –o, más bien, en la mirada cinematográfica de las cosas– previa a la propia mirada del hombre. Por último, Santos Zunzunegui descubre en *Monos como Becky* (Joaquín Jordá y Núria Villazán, 1999) la configuración de un sentido nuevo a partir de la convivencia e interpenetración de dos niveles, el reportaje y la ficción, que emparenta a dicho documental, según el autor, con *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) y con *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981).

De este modo, si bien el conjunto de trabajos aunados en el presente volumen no configura una historia del documental español de manera rigurosa –en caso de pretender serlo se echarían en falta secciones que, por ejemplo, analizaran la interesante producción documental ajena al No-Do del primer franquismo, o cuestiones como el porqué de la supuesta escasez de dicho género cinematográfico durante la década de los 80– y, en ocasiones, los artículos constituyen simples enunciaciones formales de carácter descriptivo sin apenas apreciación crítica y que casi no ofrecen una visión valiosa de conjunto del aspecto analizado –ya sea éste un periodo concreto, la producción de un realizador en particular, o un problema determinado en torno al documental–, es de agradecer sin embargo la iniciativa de dedicar un volumen al documental español.

Como se explica en el prólogo del libro, hay que recordar las muy escasas y no demasiado acertadas reflexiones

dedicadas a este género en España, además del actual renacimiento del documental en el ámbito internacional reflejado en multitud de estudios teóricos que parecen, poco a poco, llegando a España, como es el caso del espléndido trabajo de Bill Nichols *Representing Reality (La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997) y el conocido manual de Erik Barnouw, *Documentary. A History of Non-Fiction (El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996). Por ello, a pesar de su irregularidad y, dependiendo del artículo del que se trate, de la variable falta de rigor técnico –ausencia de notas, de bibliografía, de datos imprescindibles como el autor y el año de producción de ciertos documentales...–, sería gratificante si este volumen diera lugar a reflexiones más profundas que, como acertadamente dicen sus coordinadores, se proyectaran «en el horizonte estético global» y pudieran, incluso, ser un reflejo –y también una causa– del buen estado de la cinematografía documental de nuestro país. LAURA G. YAQUERO

CECILIA BARTOLOMÉ EL ENCANTO DE LA LÓGICA

JOSETXO CERDÁN Y MARINA DÍAZ LÓPEZ (EDS.)

Barcelona

La Fàbrica de Cinema Alternatiu, 2001

101 páginas

7,81 euros



El monográfico dedicado a Cecilia Bartolomé publicado por La Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona y Ocho y medio, libros de cine, y coordinado por Marina Díaz y Josetxo Cerdán, no sólo cumple la función de llenar un vacío sobre los estudios dedicados a esta directora, que tuvo un papel muy destacado durante la

Transición española y que hoy aparece como una figura clave dentro del cine feminista español, sino que representa también una forma de abordar los textos cinematográficos y la trayectoria de un determinado cineasta manteniendo siempre un diálogo entre sus películas y el contexto que las circunda, una perspectiva hasta cierto

punto insólita en un panorama crítico en el que abundan las simples «reivindicaciones» y el «contracorrientismo».

El hecho de que un determinado autor pertenezca a una colección que trata de recuperar a aquéllos a los que no se les ha prestado una suficiente atención, no significa necesariamente que el estudio de su obra haya de limitarse al análisis de sus trabajos. Así, este conjunto de textos, no sólo se preocupa por las películas de la autora, sino también por sus avatares externos, esto es, que dialoguen con su contexto y desde aquí, recuperar su valor y valentía. En un momento en que buena parte de los estudios cinematográficos que privilegiaban los enfoques puramente textuales aceptan la necesidad de estudiar dichos textos en relación con sus contextos, se agradecen notablemente este tipo de ejercicios que no sólo se preocupan por mostrar la brillantez de las propuestas de sus autores, sino que las exponen conectadas a su tiempo histórico. Y esto es lo que este ejemplar ofrece.

El libro, que huye de la estructura cronológica, permite al lector construir una figura de Cecilia Bartolomé articulada sobre la base de dos luchas o condicionantes personales: su condición de mujer, que le lleva a realizar lo que se ha denominado el primer largometraje feminista español, *Vámonos Bárbara* (1977) y su condición de autora comprometida de la Transición, *Después de...* (1981). Sin embargo el libro supera estas dos propuestas, y apuesta por lo que podríamos llamar una tercera lucha, que es la que en realidad conforma el hilo conductor del libro: el alto grado de compromiso de Cecilia Bartolomé respecto a los quehaceres históricos y contextuales de su tiempo. Así, como señala Ana Martín ("Lejos de África: Recuerdos de una vida lejana"), la autora muestra una constante preocupación por el análisis de las diversas

realidades sociales y políticas con las que convive. Preocupación ésta que se traducirá en su principal interés por vencer la amnesia histórica, y plasmar las múltiples desilusiones que supuso la Transición, que entiende como un paso de cambio complejo y, en muchos aspectos, frustrado. A partir de esta declaración de intenciones, latente en todos los análisis, se comprende cómo Cecilia Bartolomé decidió trabajar y exponer sus propuestas, no sólo en la vertiente formal de sus películas, sino también en el plano ideológico.

Es por ello que, una vez concluida la lectura, se percibe el porqué la directora adopta un ritmo filmico relajado, sin necesidad de sobresaltos, jugando siempre con claves genéricas, que desemboarán en ejercicios filmicos que, como muy bien apunta Valeria Camporesi («El país patas arriba; hasta tú te estás contagiando»: *Vámonos, Bárbara* y la Transición democrática), pueden ser capaces de poner en juego una visión no convencional de los años inmediatamente siguientes al fin del franquismo. El lector entenderá también su posición como mujer a través de la construcción de sus personajes femeninos. Las protagonistas de Bartolomé, superan el hecho de enfrentarse a su condición de mujer, sin cuestionarse como madres ni como cuerpos, sino sencillamente aceptándose como personas, conscientes de que se hallan inmersas en un paisaje femenino que expone todos sus modelos de diferencia de un modo extremadamente coherente. Este paisaje, desde el cual deben ejercer su lucha, propone a la vez nuevos modelos femeninos cinematográficos. Al final de la lectura, el lector se habrá aproximado a unos films marcados por un voluntario tono cotidiano que permite a Bartolomé acercarse a la realidad de su tiempo en toda su complejidad. Fiel a su compromiso, otorgar la voz al pueblo, la

directora ejerce unos análisis que son accesibles para el espectador y que son consecuentes con su voluntad de crear un cine digno, de carácter comercial, cómplice con lo popular, y donde como muy bien señala Eva Parrondo («Vámonos Bárbara, hacia la libertad»), lo personal deviene político.

La decisión de dedicarle un monográfico a Cecilia Bartolomé constituye un gran acierto, pues supone un acercamiento a una obra que se aparta voluntariamente de los discursos legitimadores de la Transición Española. La actitud crítica de la directora conllevará que sus films no hayan tenido suficiente eco entre el público y en buena parte de la crítica. Por ejemplo, *Después de...* fue tratado por la crítica con cierta condescendencia, en parte debido a su no adscripción a la ideología de ningún partido político en concreto. Esta voluntad de desmarcarse de los discursos hegemónicos de la izquierda se percibe también en *Vámonos Bárbara*, film que, como se ha mencionado, supera la adscripción de la mujer a un cierto discurso que la obliga cuestionarse a sí

misma. Ana, la protagonista del film, es una mujer que persigue su libertad desplazando su historia personal, y que interroga a la Historia desde una perspectiva radical y libre de una influencia directa del pasado. En *Lejos de África* (1996), propone también un acercamiento alternativo del colonialismo, perfilando de un modo diferente la propuesta de los discursos imperialistas, por lo que adoptará, en palabras de María Luisa Ortega ("Memorias para una África olvidada, o el discurso colonial imposible"), una mirada distanciada y crítica incapaz de construir un discurso con el que revestir las absurdas prácticas de aculturación que la historia del colonialismo moderno ofrece por doquier. Y lamentablemente, tales 'atrevimientos', serán una de las causas de su olvido. Es por ello que se agradece una lectura tan comprometida de Cecilia Bartolomé y de su obra, pues, aunque no se haga mucha referencia a sus cortometrajes, se extrae una conclusión completa y ajustada de lo que la directora fue en un periodo concreto, la Transición, permitiendo sacudirle el polvo del olvido. **MERTXELL ESQUIROL SALOM**

SPANISH CINEMA: THE AUTEURIST TRADITION

PETER WILLIAMS EVANS (ED.)

Oxford/Nueva York
Oxford University Press, 1999
350 páginas
16 libras esterlinas



Durante las dos décadas postreras del siglo XX el cine español ha ganado sobremanera en visibilidad exterior principalmente gracias tanto a la aparición en el mercado internacional de la figura de Pedro Almodóvar como uno de los cineastas punteros de lo que se ha venido cono-

ciendo, a falta de mejor denominación, como cine postmoderno, como a los respectivos «Oscar» a la mejor película extranjera cosechados por *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1982), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1993) y, por supuesto, *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar,

2000). Paralelamente, la cinematografía española se ha abierto paso en el terreno de la consideración académica en los países anglosajones como testimonian el notable número de volúmenes que han ido apareciendo tras la estela abierta por el trabajo de John Hopewell acerca del cine producido en España tras la desaparición de Franco y su Régimen (*Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, 1986). Sin ánimo de exhaustividad recordaré que en los años noventa se han publicado en inglés toda una serie de volúmenes que han tratado, con mayor o menor fortuna, de ofrecer un panorama global del cine español entre los que, sin duda, los más relevantes son los publicados en Estados Unidos en 1993 por Marsha Kinder (*Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, de cuyas posiciones ya me ocupé *in extenso* en *El extraño viaje*, 1999) y Marvin D'Lugo en 1997 (*A Guide to the Cinema of Spain*), a los que podrían añadirse toda una serie de monografías dedicadas a cineastas concretos (como sucede, por citar sólo los casos más notables, con los libros del propio D'Lugo sobre Carlos Saura o de Paul J. Smith sobre Almodóvar).

En relación a los parámetros establecidos por la literatura sobre el tema arriba citada existe al menos un aspecto significativo que presenta el texto que aquí reseñamos. Se trata del hecho de organizarse como una compilación de veintidós análisis individualizados de filmes singulares. Análisis escritos por otros tantos autores, casi todos ellos profesores e investigadores universitarios establecidos en el Reino Unido y que pretende cubrir el periodo que va de 1952 (fecha de realización de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*) a 1995 (momento en que se produce *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*). Aquí encontramos el primer aspecto de interés y que hace referencia a la exclusión

del estudio (que sigue el desarrollo cronológico de la industria cinematográfica española) de todo filme producido con anterioridad a los primeros años cincuenta del pasado siglo. Peter W. Evans, editor del volumen, justifica este hecho «ya que debe situarse un límite en algún lugar y los cuarenta años que han pasado desde entonces han visto surgir algunos de los filmes más estimulantes y valiosos producidos por la industria cinematográfica española. Además éste es el cine español que ha conseguido una amplia audiencia en el extranjero», todo ello pese a reconocer «los indudables méritos de algunos filmes anteriores a 1950» (p. 5). El argumento, que puede tener su peso, no deja de presentar una cara oscura en la misma medida en que reincide y continúa alimentando, a través de una mera elección cronológica, el silencio acerca de buena parte de la historia de nuestro cine y, en concreto, de esa década de los cuarenta pendiente aún de un escrutinio que se lleve a cabo al margen de estereotipos más o menos burdos y análisis apresurados surgidos demasiado a menudo de prejuicios políticos que impiden escrutar la autonomía relativa de las obras de cultura con relación tanto a la infraestructura económica como a la superestructura política.

Directamente relacionado con lo anterior surge el segundo problema planteado, en este caso, por el formato editorial elegido ya que la selección de los filmes que forman el esqueleto del libro puede y debe ser discutida en función de su representatividad en relación con las tendencias significativas que han dado forma a la cinematografía española en los últimos cincuenta años. Desde este punto de vista, y aún a sabiendas de que en obras como ésta siempre está en juego un complejo equilibrio entre los intereses particulares de los participantes y las cualidades cinematográficas de los filmes elegidos no es

fácil aceptar que algunos de los largometrajes incluidos en el volumen puedan considerarse como ejemplos pertinentes de las películas más representativas producidas en España desde 1952 en adelante. Como veremos más abajo hay buenas razones para que esto sea así ya que los criterios de selección se sitúan al margen de lo estrictamente cinematográfico, en un difuso terreno que denominaré de «campo de maniobras» conceptuales.

Si hemos de hacer caso al editor del volumen «el libro se concentra en filmes (...) que han conseguido expresar con éxito la visión personal de sus creadores» (p. 4), retomando así la vieja idea de «autoría» (explicitada desde el mismo título del libro) promovida en los años cincuenta por los influyentes *Cahiers du Cinéma*. Ocurre que el propio Evans se ve obligado a reconocer en su texto de introducción que la noción de «autoría» se encuentra actualmente bajo sospecha y, lo que es más importante, en contradicción con la opción teórica privilegiada, de facto, en el volumen y que consiste con una única excepción que bebe sustancialmente en fuentes cognitivas en una mezcla de *cultural studies* con ciertas dosis de psicoanálisis *postlaciano* debidamente adobado todo ello con las «teorías» de género de raigambre *postestructural*. Pero aunque el editor se reclamase de la «antigua teoría francesa de los autores», difícilmente algunos de los cineastas elegidos podrían ser considerados como tales (¿son «autores» Summers, Colomo, Chávarri, Miró e, incluso, Trueba?) de idéntica forma a como buen número de los filmes seleccionados tampoco pueden ser considerados como los más distinguidos dentro de la obra de sus creadores como sucede, por ejemplo, con los casos de las obras elegidas de Fernán Gómez (*Mi hija Hildegart*, 1977) o Pilar Miró (*Gary Cooper que estás en los cielos*, 1980).

Con todo lo más importante no es esto sino el hecho de que, aunque se señala en

la introducción que debe tomarse como «un axioma la necesidad de leer una película en el contexto de la historia y la sociología española» (p. 4), muchos de los textos individuales funcionan más como espacios singulares en los que los filmes seleccionados son «usados» (en el sentido en que Umberto Eco opone, en términos teóricos, «uso» a «interpretación») como base para un ejercicio que busca hallar en el filme (para ser más precisos en la «situación» y la «historia» narrada en el filme) la conformación de una serie de teorías preformadas, al margen de cualquier contextualización real. Esta idea puede ser ilustrada por las referencias que se llevan a cabo en numerosos capítulos acerca de la importancia que tal o cual film ofrece para «las posibilidades de una serie de lecturas feministas» (p. 178) o cuando un filme es alabado debido a su «impulso hacia la redefinición de los roles genéricos de hombre y mujer en la sociedad española» (p. 244). En el fondo en mucha de la reciente literatura anglosajona la reivindicación del análisis contextual suele ir seguida por la radical expulsión de todas las marcas que puedan remitir a esta dimensión de los filmes escrutados para dejar libre el terreno a la exhibición de toda una parafernalia «teórica» que termina produciendo resultados que oscilan entre lo cómico (como cuando se sugiere que el guardia urbano que hace su aparición en un momento de *Del rosa al amarillo* puede servir de «símbolo del control panóptico», p. 72) y el flagrante estereotipo (como cuando, tras presentar a Victoria Abril y sus roles cinematográficos en términos de su «subversiva movilidad sexual», se acaba afirmando que esto le «permite encarnar las proverbiales dos Españas con sus extremos opuestos de ortodoxia intransigente y anarquía sin restricciones», p. 145), pasando por las lecturas tan poco económicas como esa alambicada lectura de *Tristana* que sustituye la «mirada

cercana» al filme por una variante feminista del fetichismo freudiano, que es calificado, de pasada, de «ingenuo». Otro tanto sucede con la remisión a Bajtin como vía privilegiada para entender *La vida alegre* de Colomo. O con la referencia al tándem Adorno-Eisler para dilucidar el rol de la música en el primer Almodóvar. Terminando en patéticos casos de sobreinterpretación como sucede cuando uno de los participantes en el volumen, hablando de *Belle Époque* de Fernando Trueba, señala que «en un film dedicado ostensiblemente a las delicias de las sexualidades alternativas, la ausencia de otras relaciones masculinas, reales o representadas, puede muy bien indicar un posible punto ciego por parte de Trueba o concebiblemente una insinuación indirecta de homofobia» (p. 294).

Existe un problema adicional y que tiene que ver con el hecho de que la gran mayoría de los estudios individuales muestran una más que notable indiferencia hacia los mecanismos específicos que constituyen el nivel formal de cualquier obra filmica. Sin duda esto tiene que ver con el hecho de que la selección de filmes a estudiar se focaliza de manera fundamental tomando como criterio más la relevancia de «temas» que estas películas parecen poner sobre el tapete que el hecho de *cómo* estos temas hayan sido convertidos en imágenes y sonidos en cada filme concreto. Con otras palabras, los problemas estéticos que son –también y sobre todo– problemas de sentido

(la significación no reside en otro lugar que en las *formas* como enseñaron Saussure y los estructuralistas, sin duda autores demasiado «pasados de moda» desde el punto de vista dominante en el volumen escrutado) son ignorados en beneficio de un solo aparentemente nuevo estilo crítico (de corte temático básicamente) y en el que lo particular de las obras es sepultado bajo el peso ciertas opciones previas.

Con todo, una serie de análisis particulares merecerían ulteriores debates por razones muy diversas. Pienso, por supuesto, en textos como el firmado por Paul Julian Smith o en el notable artículo de Peter W. Evans en el que se discute la manera en la que se interrelacionan historia y mito en el *Furtivos* (1975) de José Luis Borau. Otro tanto sucede con la exploración a la que se entrega Marvin D'Lugo acerca de la manera en la que un film como *La muerte de Mikel* (1983) «hace visible» la manera en la que una comunidad se imagina a sí misma. Pero si hubiese que destacar un capítulo del libro, mi elección sería clara. El acercamiento de Isabel C. Santaolalla al territorio del mito diseñado por Julio Medem en *Vacas* (1991), que combina la atención a los estudios sobre la mitología vasca con una precisa comprensión de las opciones narratológicas del film, sin que esto suponga dejar de lado la compleja manera con la que este filme marida los niveles de lo individual y lo colectivo para producir un discurso singular acerca de los problemas de la identidad y la diferencia. SANTOS ZUNZUNEGUI

ARS MAGNA LUCIS ET UMBRÆ (LIBER DECIMUS)

ATHANASIUS KIRCHER

Santiago de Compostela

Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2000

457 páginas

52,01 euros



Cuentan las efemérides que en 1656 una terrible peste asoló Roma causando en sólo cuatro meses más de 15.000 muertos. El jesuita Athanasius Kircher (1602-1680), que ha pasado a la historia también como el primer investigador que usó un microscopio para hallar el origen de las enfermedades, junto a otros integrantes de la orden, se ocupó del cuidado de los enfermos. En aquella época se consideraba que la enfermedad se transmitía a través de vapores malignos que estaban en el aire. Utilizando un microscopio primitivo, Kircher observó el pus de los forúnculos de quienes habían padecido la peste y creyó descubrir la presencia de lo que llamó 'vermiculi', pequeños gusanos que consideró los causantes de la enfermedad. En realidad su microscopio era demasiado rudimentario para poder observar los bacilos, que fueron identificados dos siglos después, pero por primera vez se estableció la existencia de un factor infeccioso invisible a simple vista del ojo humano.

Las anteriores investigaciones, que abrieron el camino para el desarrollo posterior de la bacteriología, no fueron ni mucho menos las únicas desarrolladas por Kircher, una figura polifacética de la ciencia del siglo XVII, calificado como el último hombre del Renacimiento por su biógrafa Jocelyn Godwin, que le concede, entre otros, los siguientes méritos: enciclopedista musical en los comienzos del Barroco; padre de la Geología; uno de los primeros autores en escribir sobre los gérmenes; diseñador de linternas mágicas

y juegos magnéticos; 'traductor' de los jeroglíficos egipcios; compilador de informes científicos de las misiones jesuitas en Asia y, por ello, uno de los primeros autores europeos que describe las culturas del Lejano Oriente; fundador de uno de los primeros museos; inventor de un lenguaje lógico-simbólico...

Kircher nació el día de San Atanasio (2 de mayo) en Geysen, cerca de Fulda. Allí aprendió griego y hebreo en su colegio jesuita. Cursó estudios científicos y humanistas en Paderborn, Colonia y Koblenz. En 1628, fue ordenado sacerdote. Después de ocupar varios puestos en Avignon, se instaló definitivamente en Roma en 1634. Escribió unos 44 libros y sobreviven 2.000 de sus manuscritos y cartas. Además, fue coleccionista, como lo muestra el museo que lleva su nombre en el antiguo colegio de la Compañía en Roma. En el amanecer de la modernidad, cuando magia y ciencia constituían una madeja difícil de desenredar, Kircher representa la combinación entre la creencias y el experimentalismo, entre el mago-alquimista y el técnico constructor de máquinas que sirven para mostrar lo maravilloso, liberado de los poderes ocultos. En su obra se combinan creencias, características y metodologías investigadoras propias de los siglos anteriores al XVII, junto a virtudes genuinamente propias del nuevo paradigma científico que, a lo largo de este siglo y buena parte del XVIII se fraguó, y del que aún hoy somos herederos. Si bien esta característica no es exclusiva de Kircher, sí resulta extraordinario que no pretendiera

en ningún momento ni diferenciarlas ni ocultarlas, como hicieron sus coetáneos. Así, por ejemplo, vemos a Kircher como geólogo empirista al descender en persona por el cráter del monte Vesubio tras una erupción de éste, junto a un Kircher, igualmente geólogo, pero esta vez dando validez literal a las Sagradas Escrituras para, de este modo, datar la edad de la Tierra. La existencia en la obra de Kircher de innumerables ejemplos que manifiestan estas dos componentes de su trabajo científico -añadido al poco esfuerzo por ocultar creencias que ya en su época fueron puestas en tela de juicio y luego desterradas-, justificaría que en un análisis superficial de sus escritos, se le pudiera relegar a un puesto secundario dentro de la ciencia de su tiempo. A pesar de la gran difusión de sus escritos; el espíritu de la Contrarreforma contribuyó a dificultar los avances de la ciencia experimental, sobre todo en el caso de figuras destacadas en las que se fijaban los ojos vigilantes del Santo Oficio. De hecho, Kircher representa ya en su tiempo al católico realizando ciencia en un momento en el que gran parte de la ciencia «seria» se producía en territorio protestante y era publicada, en los territorios de los Países Bajos.

Tan interesado en profundizar en los principios científicos como en desarrollar sus aplicaciones «recreativas», el jesuita alemán abordó el estudio de la ciencia óptica de su tiempo en una de sus obras más divulgadas, *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1646). Una parte de ella, concretamente el Libro Décimo, ha sido editada por la Universidad de Santiago de Compostela en una reproducción facsímil de la edición de 1671. Con un prefacio de Darío Villanueva -rector de dicha universidad-, y en versiones en gallego y castellano, la extraordinaria publicación incluye estudios introductorios a cargo de

Juan Manuel Díaz de Bustamante -profesor de Filología Latina de la Universidad de Santiago, responsable de la edición y director de la colección universitaria de ediciones facsímiles-, que hace un recorrido por la biografía del jesuita alemán; Manuel Bermejo, Andrés Díaz e María A. Lires, que analizan las áreas de conocimiento estudiadas por Kircher en el Libro Décimo, y finalmente un capítulo de José María Folgar de la Calle -profesor de la Facultad de Historia e investigador del cine en Galicia- que explica la vinculación del jesuita con la linterna mágica y el resto de las «tecnologías precinematográficas».

En el prefacio del volumen décimo de *Ars magna lucis et umbrae*, el polifacético sacerdote alemán hizo explícitos sus objetivos: «Deleitar al lector curioso con alguna de las rarezas, curiosidades, paradojas y prodigios que se esconden bajo la oscuridad de la Sombra y de la niebla de la Luz, extrayendo de estos fenómenos utilidades raras y prodigiosas para los hombres». La idea de «utilidad», que alcanzará su máximo esplendor en el ilustrado siglo XVIII, también estaba presente a lo largo de un libro que Kircher escribió con evidentes implicaciones extracientíficas, que incluyen lo teológico y lo mágico, y dividió en tres partes dedicadas a la 'Magia Horográfica' (aplicaciones de la luz y la sombra a la relojería), la 'Magia Catóptrica' (basada en los espejos), y la 'Parastática' o 'Magia Representativa', ésta definida como «aquella ciencia mas recóndita de la luz y de la sombra, en la que, por medio de las varias mezclas de luz y sombra, reflexiones catóptricas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes».

El encabezamiento de 'magia' para el Libro Décimo incide en ese espíritu tan interesado en mostrar lo maravilloso y sorprendente como en realizar una descripción de la óptica de su tiempo. Pero

eso sí aclarando que no se trata de aquella 'magia' que todo cristiano, «debe aborrecer por falaz, supersticiosa, impura e impía, fruto de la enseñanza del demonio», sino de aquélla que legitima incluye «saberes secretos en lo más hondo de la majestad natural». Entre otros muchos principios científicos e ingenios técnicos, el volumen décimo de la monumental *Ars Magna Lucis et Umbræ* contiene la descripción original de la 'linterna mágica', artilugio que está en el origen del cinematógrafo y que ha sido una invención insistentemente atribuida a Kircher. Mediante la descripción de varios experimentos realizados con aparatos de diseño propio, Kircher concretó las posibilidades de la 'Magia Representativa' sobre todo en la proyección de imágenes pintadas en un vidrio transparente sobre una pantalla gracias a la «linterna mágica o de taumaturgo», que aparece como Problema IV en la página 768. Su descripción ocupa unas tres páginas y forma lo que podría llamarse una «unidad temática» con la cámara oscura de la página 793 (que no recibe este nombre por parte de Kircher, aunque de hecho se trate de este objeto) en el capítulo V de la Criptología Nueva, también dentro de la Magia Catóptrica. Como demuestra Kircher, la cámara oscura –conocida y aplicada casi desde la antigüedad– es como una linterna funcionando en sentido inverso. Probablemente, por tener esto en mente, Kircher ordenó su libro en función de las aplicaciones prácticas

y no según los principios físicos de su funcionamiento, de ahí la diferente ubicación de uno y otro objeto: las linternas para realizar proyecciones y la cámara oscura para transmitir información a distancia, pues ésta fue la mayor 'utilidad' que Kircher encontró para tal objeto.

La linterna mágica, que había sido presentada por Kircher ya en 1640, en una sesión de gala del Centro de Estudios Superiores de los jesuitas en Roma, era la misma con la que había impartido normalmente sus clases en aquella institución. Tenía forma cilíndrica y una lente a modo de condensador que proyectaba, ampliadas sobre una pantalla, imágenes pintadas con colores translúcidos sobre delgados trozos de vidrio. El aparato contaba con un soporte que permitía el deslizamiento de los cristales frente al objetivo, haciendo posible una presentación secuenciada de las imágenes. A diferencia de las sombras efímeras, que se las llevaba el hombre cuando se alejaba o la lumbre que se apagaba, las imágenes proyectadas por la linterna mágica se encontraban registradas 'indefinidamente' en un soporte.

A partir de ese momento, gracias al artilugio descrito por Kircher, dominar la luz para generar imágenes del mundo real o imaginario se convirtió en un juego, un arte y una ciencia. Muy pronto otros investigadores vendrían a desarrollar sus intuiciones, pero eso corresponde a otros libros, a otras historias. FRANCISCO JAVIER FRUTOS ESTEBAN

OVERHEARING FILM DIALOGUE

SARAH KOZLOFF

Berkeley/Los Angeles

University of California Press, 2000

323 páginas

19 dólares



¿Sabemos escuchar las películas? La tendencia, heredada de la política de los autores, de privilegiar el análisis del universo temático de los cineastas ha sido centrarse en la expresión de dichos temas a través de la puesta en escena, es decir, en la práctica, primordialmente a través de los significantes visuales; y dicha tendencia ha continuado dentro del análisis textual, pese a excepciones como los trabajos de Michel Chion. La americana Sarah Kozloff, profesora del Vassar College, es otra excepción. Ha concentrado su atención en el más «modesto», por postergado, de los elementos que forman la banda sonora de un film: la voz de los personajes. Kozloff ya dedicó un primer estudio, titulado *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film* (University of California Press, 1988), al estudio de los narradores en *off* que nos han invitado a entrar en el universo del cine de ficción (falta, pese a los intentos de Philip Lopate y Carl Plantinga, un estudio similar de la «voz» del documental, cuya evolución ha sido sin duda más interesante que la del narrador de ficción).

En este nuevo libro Kozloff se aplica al estudio del diálogo en el cine de género americano, partiendo de la misma asunción que en su ensayo anterior: si la voz en *off* ha sido vista con desconfianza en función del prejuicio que dicta que el artista debe «mostrar» en vez de «contar», el estudio de los diálogos como fuente de sentido se ha visto perjudicado por la concepción del cine como arte

eminentemente visual. Para enmarcar su estudio Kozloff recurre a una metáfora que le proporciona la película de Wyler *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*, William Wyler, 1939), en concreto la escena en la que Cathy le hace una confesión a su criada en la cocina sin saber que Heathcliff está escuchando la conversación. El diseño formal del diálogo de cine, dice Kozloff, sigue este principio del *eavesdropping* (fisgoneo), correlato acústico del voyeurismo que, ese sí, tanto juego ha dado en la literatura cinematográfica: el espectador es un escuchador furtivo que asiste a un diálogo que no le incluye como oyente (no le interpela: estamos ante la versión auditiva de la famosa «sutura» de Oudart) pero que sirve para darle algo más que la información necesaria para seguir la trama. Porque a eso se ha reducido la concepción tradicional del diálogo: «desde la llegada del sonido... los analistas han despreciado el diálogo como significativo» (p. 6). Kozloff enumera los prejuicios que han sedimentado esta actitud de desprecio, empezando por la antipatía con que recibieron la llegada del sonido al cine Arnheim, Kracauer, Eisenstein y otros tempranos defensores del «específico cinematográfico» y nostálgicos del cine mudo. Las películas muy dialogadas, se sigue pensando, revelan una sospechosa deuda, no tanto con la literatura, como con el teatro: de ahí la expresión americana de «teatro enlatado» para describirlas.

Kozloff esgrime otro prejuicio, más inesperado y discutible, contra el diálogo:

la verbosidad, dice, «se ha asociado tradicionalmente con la feminidad, y la tersa acción con la masculinidad» (p. 11) y más adelante cita diversos estudios feministas que demuestran la frecuencia con la que los personajes femeninos son «silenciados o castigados por hablar» (p. 13). Este posible sesgo patriarcal no parece suficiente para explicar tanto desdén por el diálogo, pese a que Kozloff nos recuerde la (inicial) mala fortuna crítica de directores de guiones muy literarios que a veces coinciden con esos otros castigados con el apodo de *Women's Directors*: cineastas tan verbosos como Altman o Cassavetes gozan de excelente reputación, si bien es cierto que salvo la crítica anglosajona no se suele hacer demasiado hincapié en el innovador uso formal que hacen en su cine de los diálogos... y de la cháchara: el diálogo como ruido o como lenguaje cotidiano, muy alejado del diálogo dramático tradicional.

La parte más valiosa del ensayo de Kozloff es aquélla en la que expone, quizá ordenadas por primera vez en los primeros capítulos del libro, las funciones generales del diálogo cinematográfico. Inspirándose en los trabajos teóricos sobre la narración realizados con anterioridad por Barthes, Bordwell, Chatman y Genette, Kozloff propone hasta nueve funciones, que van desde las que considera «fundamentales» por jugar un papel central en la comunicación del hecho narrativo (el anclaje de la diégesis y de los personajes, la comunicación de la causalidad narrativa, etc.) hasta las funciones

que rebasan lo narrativo y se inscriben en el ámbito del efecto estético, la persuasión ideológica e incluso el atractivo comercial de las estrellas.

En la segunda mitad del libro, Kozloff estudia los patrones de diálogo en cuatro grandes géneros del cine americano (el *western*, la comedia romántica, el melodrama y el *gangster film*), partiendo de la premisa de que dichos patrones están tan codificados como las demás convenciones del cine de género y estudiando la forma en que el diálogo se «integra» con los demás significantes. Su objetivo es, pues, el cine clásico, no la desviación de la norma; aunque la norma, tal y como ha sido reflejada por los diversos manuales sobre escritura de guiones —Kozloff recurre a ellos, como hacía Kristin Thompson en *Storytelling in the New Hollywood*, para aislar una cierta ideología normativa sobre lo que el cine «debe ser»—, parta de la misma desconfianza hacia el diálogo que denuncia Kozloff una y otra vez, insistiendo en que «en realidad (esas reglas) nunca se han seguido en el cine americano» (p.28). El estudio genérico que emprende Kozloff dista de parecer definitivo —su discusión del diálogo en la *screwball comedy*, por ejemplo, es menos revelador que la elocuente descripción del género que hace David James en su magistral *Romantic Comedy in Hollywood*— pero supone un primer paso que nos acerca «al núcleo de la dinámica del género» (p. 267) y debe servir para que en el futuro se haga habitual incluir el diálogo en el estudio de las convenciones genéricas. A. WEINRICHTER

FEMINIST DISCOURSE AND SPANISH CINEMA. SIGHT UNSEEN

SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ

Oxford

Oxford University Press, 1999

322 páginas

40 libras esterlinas



Uno de los grandes méritos del libro de Susan Martin-Márquez es la claridad con la que la autora describe en la introducción los presupuestos teóricos y metodológicos que fundamentan su trabajo. Se trata muy explícitamente de una mirada transversal sobre el conjunto de la historia del cine español, al menos desde la introducción del sonoro, una mirada que pretende desvelar algo no visto, precisamente gracias a la adopción de una perspectiva inusual hacia un cierto número de textos, autores y públicos, cinematográficos. *Feminist Discourse and Spanish Cinema* es un estudio interpretativo que adopta una postura activa ante su objeto (la historia del cine español) y que se articula alrededor de una búsqueda muy precisa, intenta a revelar los síntomas de existencia de una «voz feminista» en la producción, y recepción, de cine en este país. Es precisamente gracias a la lucidez con la que la autora expone sus presupuestos como éstos se transforman en eficaces estímulos de investigación, invitando a una exploración en profundidad de los textos y contextos seleccionados como significativos. El trabajo de documentación sobre el que se apoya el esfuerzo interpretativo es muy sólido, así como sugerente la metodología empleada.

Como explica Martin-Márquez en la introducción, la ambiciosa empresa impone y genera una serie de reflexiones de amplio calado al menos en tres direcciones, que tienden además a hacer desaparecer, al menos en perspectiva, la frontera entre debate historiográfico interno e

internacional. La primera tarea que el libro señala como urgente es la de poner en juego «un espectro más amplio de películas» que «adoptan aproximaciones alternativas a las diferencias de género en la sociedad española» (p. 5). Aunque, gracias al espectacular crecimiento, cualitativo y cuantitativo, de los estudios de cine, resulte cada día más difícil definir cuál es la aproximación mayoritaria o institucional al cine español, y aunque las películas analizadas en el libro sean, en general, muy estudiadas, lo que resulta novedoso y singularmente fecundo en el argumento de Martin-Márquez es la eficacia, en términos de productividad intelectual, de su criterio de selección, a la vez muy limitado y susceptible de infinitas aportaciones. De esta expansión del objeto de estudio deriva la segunda problematización, que invita a considerar como *conditio sine qua non* de este trabajo la propuesta de «empezar a contar la historia de otros cines nacionales» (aparte del británico y el estadounidense) «desde una perspectiva feminista» (p.11). En un *crescendo* hacia la completa integración del cine español y de las/los que lo estudian en un inevitable contexto internacional, la tercera ambición de *Feminist Discourse and Spanish Cinema* es hacer patentes ciertas «imprecisiones (*inadecuacies* en el texto original) de la teoría feminista en relación con el cine español» (p.12).

En su argumentación, el libro está estructurado en dos partes. En la primera, ligeramente más larga, Martin-Márquez

analiza los «cuerpos de los textos», mujeres directoras que, desde detrás de la cámara, han ocupado un lugar significativo en la historia del cine español. Intercalando análisis de texto con una sólida documentación sobre los datos biográficos, la producción y el contexto de las obras reseñadas, en estas páginas se ponen en relación los trabajos de tres autoras: Rosario Pi, Ana Mariscal y Pilar Miró, escogidas en cuanto representativas de momentos históricos muy caracterizados y diferentes, y utilizadas para apoyar una interpretación marcadamente continuista entre el antes, el durante y el después de la dictadura. La significativa presencia de mujeres como *cinematic agency* en el mundo cinematográfico español arranca entonces, según Martín-Márquez, con el cine de la Segunda República, para adaptarse luego al franquismo, y a la democracia.

Sin embargo, para confirmar su aproximación problemática a la búsqueda de discursos feministas en el cine español, la segunda parte del libro, específicamente centrada sólo en análisis de películas, no discrimina entre autoras y autores. El criterio de selección de los textos examinados en este caso es estrictamente temático. Lo que interesa a Martín-Márquez es analizar y describir cómo se van construyendo núcleos de identidades femeninas en las películas producidas en España, y cuáles son sus rasgos definitorios. En su selectiva búsqueda, Martín-Márquez encuentra así tres temas recurrentes en relación con la construcción de una identidad autónoma de las mujeres en el cine, a los que dedica un capítulo cada uno. El primero explora las

representaciones cinematográficas en las que la identidad de género es asociada a algún tipo de actuación, musical, teatral, o cinematográfica —como en *Nunca pasa nada* (Juan A. Bardem, 1963) o en *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). El segundo analiza las producciones en las que se describen procesos de socialización dentro de esquemas patriarcales o matriarcales (de las cuales *El espíritu de la colmena*, 1973 o *La mitad del cielo*, 1986 serían ejemplos explícitos). Y el tercero se dedica a visiones «alternativas» de la sexualidad femenina, como las que se divisarían en películas como *La gata*, 1955 o *La petición*, 1976. También en esta segunda parte, donde se echa de menos quizás la referencia a películas anteriores a 1939, el relato es fuertemente continuista.

En resumen, el estudio de Martín-Márquez abre importantes caminos a la investigación y elabora interpretaciones con las que será importante medirse. Aunque el libro plantee posiblemente más preguntas de las que pueda contestar (algunas de las notas a pie de página parecen colecciones de huellas que dejan entrever incontables, fascinantes, secuelas microhistóricas), parece difícil cuestionar la fuerza de su atractiva argumentación. A fin de cuentas, no parece difícil aceptar la idea que, como Martín-Márquez afirma, no sólo es «posible discernir una 'voz feminista' a lo largo de toda la historia del cine sonoro en España», sino que «dado el reciente dramático aumento de mujeres cineastas» esa voz se está transformando «en un coro» (p. 291) —y que ese coro pueda encontrar a su vez un eco poderoso en los estudios de cine. VALERIA CAMPOSÍ

PATRICIO GUZMÁN

JORGE RUFFINELLI

Madrid

Cátedra/Filmoteca Española, 2001

437 páginas

10,4 euros



Curiosamente aún no se había escrito ninguna obra monográfica lo suficientemente rigurosa sobre Patricio Guzmán, uno de los documentalistas con más prestigio en el ámbito internacional, autor entre otras obras de *La batalla de Chile* (1975-79) y más recientemente *Chile: La memoria obstinada* (1997).

El libro de Ruffinelli, sin embargo, busca ir más allá de sus «películas icono» para profundizar en la, para muchos, desconocida obra de Guzmán al margen de *La batalla de Chile*. Así, en su introducción, el propio autor dice: «Sería incorrecto e injusto, asociar a Patricio Guzmán solamente con *La batalla de Chile*, por excelente que sea. A lo largo de casi treinta años, Guzmán ha desarrollado una obra documental paradigmática que lo ha hecho reconocible como uno de los grandes cineastas de nuestra época».

Ésta es la postura que toma Jorge Ruffinelli, escritor y profesor en la Universidad de Stanford, cuando se embarca en la confección del primer libro que trata de un modo monográfico la figura de Patricio Guzmán. Postura que es resumida en dos palabras: documentación y rigor. Ruffinelli desestimará estrategias personales para el acercamiento a la vida y obra de Guzmán, como puede ser una aproximación y estructuración temática o estilística. Abordará este libro de un modo cronológico y muy descriptivo. Comienza hablando de sus primeros años, su familia, sus amistades e inquietudes. El rigor en el acercamiento a Guzmán llevará al autor a bucear en los

precedentes artísticos del director analizando incluso la forma y el contenido de sus primeros cuentos y textos literarios; esto nos servirá de enlace con sus primeras inquietudes cinematográficas *amateurs*. Tras estos primeros pasos y con una ya asentada vocación cinematográfica, Guzmán irá a Madrid a formarse como realizador en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía). Como si de elementos clave se tratara, Ruffinelli desmenuza y analiza cada corto y ejercicio que Guzmán realizase en la EOC, llevando a cabo posibles lecturas de los mismos y analizando sus estructuras formales. *100 metros con Charlot*, *Gestos para escuchar*, *El paraíso ortopédico*, etc., son algunos ejemplos de estas primeras obras ligadas al ámbito académico que Guzmán realizara en Madrid. El afán de Ruffinelli por revisar estas tempranas obras es quizá excesivo para unos trabajos de un aún joven y titubeante Guzmán en pleno periodo de aprendizaje.

El siguiente bloque temático, «Contextos, el cine en Chile», nos lleva al Chile de 1971, año en el que Guzmán, una vez terminada su formación en Madrid regresa a su país. El autor se recreará en una breve panorámica del cine latinoamericano (centrándose en el chileno), desde sus orígenes hasta los años setenta para pasar a analizar la delicada situación política que Chile atravesaba en ese periodo, caldo de cultivo del primer gran film documental de Guzmán: *El primer año* (1972). Ruffinelli nos dará las claves de cada secuencia de un modo cronológico y ordenado, ampliando las

informaciones con referencias a la política contemporánea al film, las actitudes de otros cineastas chilenos, los apoyos recibidos por instituciones, etc., lo que nos dará amplia información de conjunto que permita al espectador no sólo ya saber en cada momento qué es lo que está viendo y por qué, sino el poder vislumbrar las características de una industria cinematográfica en continua lucha por su supervivencia.

Fiel a su palabra, Ruffinelli abarcará *La batalla de Chile* de una manera humilde, intentando centrar su discurso entorno a la exposición de las claves básicas que contiene el film, sus valores formales y aportando la visión que otros escritores y cineastas vertieron sobre éste. Este capítulo nos conducirá al punto de inflexión en la vida y obra de Guzmán: el exilio. Un exilio marcado por la dictadura del General Pinochet tras el Golpe de Estado de 1973 y su violenta política de represión. El acercamiento que Ruffinelli hará a las obras de Guzmán a partir de este momento será más conciso y concreto, repitiendo las mismas estrategias aproximativas que utilizara en ejemplos anteriores. Así, el libro, a partir de este punto, buceará en los films «post-Chile» dirigidos por Guzmán marcados por el exilio, el anhelo, los encargos y la televisión con el afán de acercar la figura de Guzmán a estas nuevas obras documentales de gran calidad condenadas a la sombra de *La batalla de Chile*.

En el acercamiento de Ruffinelli a *La rosa de los vientos* (1982), el primer film de ficción de Guzmán, es de agradecer la incursión de un fragmento de Fernando Birri hablando sobre este film y explicando el porqué de su poco éxito. Consciente de que *La Cruz del Sur* (1992) es una de las mejores obras de Guzmán, se centrará en los avances visuales y estructurales de la obra analizando cada pormenor del

documental y su contenido intelectual estableciendo constantes lazos entre éste y anteriores documentales en busca de un sentido inherente común a toda la obra de Guzmán. Ruffinelli defiende la tesis que tras este documental, la obra de Guzmán irá adquiriendo un tono más intimista dominado por el concepto de «memoria». *Pueblo en vilo* (1996), documental de encargo no lo será tanto como sí lo es *Chile: La memoria obstinada* (1997). Este documental será catalizador de toda una amalgama de sentimientos tanto cinematográficos como vividos por el propio director en un viaje a la memoria de Chile y sus habitantes. Un viaje al propio Guzmán de *La batalla de Chile*. Ruffinelli sabe esto y analizará este documental de un modo muy pormenorizado con transcripciones del guión, descripciones detalladas de escenas e interpretaciones más profundas de imágenes y situaciones.

El repaso de Ruffinelli a la obra de Guzmán concluye con *La isla de Robinson Crusoe* (1999) y *El caso Pinochet* (2001). La primera, fue realizada para televisión (encargada por el Canal Arte) como parte de una serie de capítulos a modo de cuadernos de viajes realizados por algunos de los documentalistas más importantes del momento. Es la visión personal del propio Guzmán de la isla chilena Juan Fernández (donde sucedieron los hechos que inspiraron a Dafoe para su *Robinson Crusoe*). Un cuaderno de notas visual que nos devuelve al Guzmán más inquieto, intimista e incluso en algunos momentos etnográfico. El último documental, *El caso Pinochet* será abarcado, como el propio autor indica, a partir del material rodado por Guzmán a partir del caso judicial contra Pinochet. Documental repleto de entrevistas, revisiones históricas, testimonios y recuerdos personales. Ruffinelli introducirá en este capítulo transcripciones

del propio Baltasar Garzón, Juez instructor que lleva el caso y las acusaciones particulares contra el ex-dictador. Merecen especial atención los dos últimos capítulos, «Conversaciones» y «Ensayos sobre el documental», introducidos con acierto por Ruffinelli a modo de anexo, compuestos en primer lugar por la transcripción de una serie de conversaciones entre el autor y el director donde conoceremos de primera mano opiniones sobre su obra, recuerdos, anécdotas, etc. En «Ensayos sobre el documental», texto escrito por Patricio Guzmán, el director expone su visión del documental, su realización y planificación; en definitiva una actitud para enfrentarse al reto de rodar un film de estas características. Algunos puntos de este texto ya fueron publicados por Guzmán en la revista *Viridiana* (nº 17).

Es éste un libro necesario para conocer a uno de los documentalistas más importantes de las últimas décadas y que curiosamente no disponía de una aproximación monográfica tan completa a su obra y teoría documental, complementada por gran cantidad de pinceladas históricas, políticas y culturales que harán que cualquiera, aunque no posea conocimientos de la historia contemporánea de Chile, pueda profundizar en la obra de Patricio Guzmán. El único punto en contra digno de resaltar es la repetición constante por parte del autor de estructuras interpretativas que con más o menos variaciones aplica a la obra de Guzmán, lo que unido a su excesivo énfasis —siempre complaciente— en algunos periodos no muy determinantes del director, pueden hacer de este un volumen algo denso y extenso. MIGUEL ÁNGEL TEJEDOR

TEORÍAS DEL CINE: UNA INTRODUCCIÓN

ROBERT STAM

Barcelona

Paidós, 2001

418 páginas

22,54 euros

Es curioso lo ambiguo que puede resultar un título tan delimitado como *Teorías del Cine*. Percatarse, además, en el caso que nos ocupa, de la pequeña *traición* al título original, *Film Theory*, acrecienta el desasosiego, sólo despejado al final del libro, cuando queda claro que el libro sí cumple la expectativa generada por el título en castellano, contar *una historia de las teorías*, aunque, según avanza en su relato, el texto se desvíe y desborde cada vez más en el sentido del título en inglés: *una teoría* del cine... desde las prácticas multiculturales. En realidad, se trataba de aceptar la descripción inicial

que el autor hace de sí mismo y de su propuesta. De un lado, la falsa modestia: «No me considero un teórico en sentido estricto: soy más bien un usuario, un lector crítico de la teoría... En general, no empleo el material teórico en abstracto, sino con el propósito de analizar textos concretos o cuestiones específicas» (p. 11). Del otro, la falsa escasa ambición: «No me propongo discutir cada una de las teorías de manera exhaustiva, sino mostrar los cambios y los movimientos de la teoría desde las preguntas formuladas, las inquietudes expresadas y las problemáticas exploradas» (p. 17).



Dejando al margen obras un poco antiguas –como la aún redonda de Dudley Andrew (*Las principales teorías cinematográficas* [Madrid, Rialp, 1992])– el texto ejemplar con el que comparar el de Robert Stam, por tema, objetivo y alcance es el de Francesco Casetti (*Teorías del cine, 1945-1990* [Madrid, Cátedra, 1995]), libro que Stam sólo cita un par de veces al no haber accedido al mismo (en la traducción francesa de 1999) hasta la conclusión de su propio texto. Pero las diferencias son tan excesivas que en realidad poco tienen en común, excepto hablar de lo mismo. El texto de Casetti es un mapa exhaustivo y *objetivamente dirigido* de las teorías del cine, de 1945 a la actualidad. Casetti considera cada teoría desde su valor interno al tiempo que enhebra su conjunto desde una posición epistemológica concreta: la del paso, en los propios términos de este autor, entre los paradigmas «metodológico» y «de campo», rebasado ya sin posible retorno el paradigma «ontológico» de la inmediata posguerra (Bazin, Metz y Bellour serían, ordenados crono/lógicamente, los tres posibles adalides de los paradigmas marcados por Casetti). Por el contrario, el texto de Stam –de aspecto calculadamente azaroso, caótico y rapsódico– se plantea como un trayecto pormenorizado pero *subjetivamente orientado* por las grandes ideas cinematográficas: esencias y especificidades, realismos y formalismos, lingüisticidad y narratividad, autoría y espectacularidad, el aparato y los géneros, las estéticas y las políticas de los nuevos cines, las tendencias post-estructuralistas y los nuevos medios... todo ello más o menos cronológicamente contado y aderezado con el pensamiento social y cultural pertinentes de cada momento.

En vez de resumir y ordenar «objetivamente» cada una de las teorías, Stam

despliega el desarrollo de las ideas cinematográficas «subjetivamente», desde sus primeras formulaciones (y sus orígenes previos al cine mismo) hasta su situación en el presente (y su desarrollo en un territorio más amplio que el del propio cine). Sin lugar a dudas, una de las grandes cualidades del texto es su capacidad para sostener y cruzar todas las líneas de trabajo puestas en circulación por el devenir del pensamiento cinematográfico a lo largo de un siglo. Pero Stam ejecuta dicha partitura desde un interés y uso señalado de antemano: su vigencia en la actualidad. De ahí que el repaso se vaya haciendo más lento y más denso según se avanza en la historia. Más de la mitad del texto está dedicada a los últimos veinte años, esos que para demasiados autores son los de la «verdadera» (por «científica») historia y teoría del cine.

Se podría achacar a Stam cierta falta de rigor al emprender una historización en la que el sujeto presente (el historiador) y no el objeto pasado (las teorías) parece dominar el relato. Pero debemos aceptar que la pertinencia epistemológica de Stam es igual sino mayor que la de Casetti, dado el diferente «paradigma» en el que se sitúa cada uno de ellos. Mientras que Casetti escribe en realidad desde la supuestamente ya caduca etapa «metodológica», Stam lee desde la también supuestamente actual fase «de campo» (también podríamos llamarla: «analítica», «fenomenológica» o «hermenéutica»). Casetti es un «tardo/clásico», educado en el método semiótico; Stam es un «pos/moderno», atento a los fenómenos multiculturales.

La lectura que Stam hace de la historia de las teorías del cine está marcada por tanto de antemano. No puede ser de otro modo, en una época que está de vuelta –una vez más– sobre sí misma. Lo sorprendente, sin embargo, es que

ambos enfoques (el mapa objetivo de Casetti, el trayecto subjetivo de Stam) no sean contradictorios sino profundamente complementarios, como dos perspectivas inextricable y necesariamente unidas de un difícil sujeto sobre un objeto imposible: nuestra percepción de la realidad, sea cual sea; en nuestro caso, la vida y el mundo del cine.

Pero esta necesaria complementariedad –es decir, en sentido estricto, la contemporaneidad de ambos enfoques– nos habla de un cierto exceso de Casetti y de un cierto defecto de Stam. La generalizada y abusiva expansión del concepto de «paradigma» en el ámbito de las humanidades tiene un efecto contraproducente. En la historia del arte o la cultura no existen las claras rupturas existentes en el cerrado y artificial ámbito de la ciencia dura. No se equivoca entonces Casetti en ser más clásico de lo que debiera, sino en no serlo suficientemente, al transformar un modelo clasificatorio (el de los diversos «paradigmas teóricos») en una realidad cronológica e ideológicamente definitoria. La historia de las ideas cinematográficas es, hoy por hoy, un *continuum* indivisible, de Canudo a Deleuze. Sólo a efectos didácticos puede uno segmentar dicho devenir en una serie de «paradigmas» que nunca dejarán de ser sino giros o sesgos de una sostenida mirada sobre un móvil objeto.

Las diversas etapas de la historia de las ideas cinematográficas no son diferentes y contrapuestas fases sucesivas (configuraciones ideológicas sobre el cine: la ontología de Bazin, la metodología de Metz...) sino capas superpuestas, esquemas conceptuales sobre lo fílmico y lo cinematográfico. De ahí que Stam pueda leer la historia de las teorías del cine como un perpetuo retorno de determinadas ideas que preceden y a buen seguro poscederán al cine. No se

equivoca entonces Stam cuando afirma –siendo pos/moderno– «usar» la historia de las teorías sino cuando –no siéndolo bastante– una vez hecha esa afirmación no la lleva a la práctica con la exigencia debida.

A fin de cuentas, frente al mapa y esquema de todo el territorio dibujado por Casetti, la propuesta de Stam es –conscientemente, aunque no lo diga de forma explícita– la de hacer un trayecto concreto en dicho territorio. Por decirlo muy rápidamente, es el que va de Bajtin (única referencia obligada en casi todos los capítulos) a los *Cultural Studies*. No es malo el trayecto realizado. Incluso, nos permite pensar –volviendo a los paradigmas– que igual que hay una primera mirada «genética» (dedicada a los orígenes y el lugar del cine en las artes) previa a las formuladas por Casetti (la «óptica» de la especificades del objeto, la «metódica» de las disciplinas de abordaje y la «hermética» del análisis e interpretación de los textos) es del todo evidente que el sesgo dominante hoy en día es –y es aquí donde se sitúan los trabajos e intereses de Stam– el de una mirada «pragmática» dedicada a reinsertar los textos –sean o no cinematográficos– en el más amplio territorio de las producciones culturales e instituciones sociales.

Stam hace, por tanto, una historia de las teorías acorde a la teoría dominante en la que se sitúan mucho de los actuales estudios cinematográficos, sin que ello deba significar –dado que no se trata de *corpus* contradictorios o paradigmas incomensurables– rechazar ninguna de «las preguntas formuladas, las inquietudes expresadas y las problemáticas exploradas» a lo largo de la historia. Resulta modélico, por ejemplo, el reconocimiento de Stam de lo hecho por la semiología del cine frente a las críticas excesivas y a veces mezquinas realizadas

por las corrientes neoformalistas y cognitivistas. Pero en cuanto trayecto específico y lectura concreta, Stam debiera haber reconocido y nombrado los caminos dejados sin explorar o sobrevolados de un vistazo. A pesar de que el autor mencione explícitamente la posibilidad de un «hipertexto» de la historia de las teorías, no asume que la estructura continua y el soporte lineal de su texto le impedía plantear la posibilidad real de múltiples lecturas (algo a lo que se acercaba más en el libro-diccionario *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* [Barcelona, Paidós, 1999], editado junto a Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis).

Por más complejo y rico que sea el recorrido realizado por Stam no deja de ser uno. Pero como ocurre en los juegos interactivos, según se avanza en la lectu-

ra se van cerrando las «infinitas posibilidades» del hipertexto hasta llegar a un determinado final único, por más que este *happy-end* se llame «la pluralización de la teoría cinematográfica». Este cierre «en falso» es evidente a partir del último gran capítulo específico de historia de las ideas cinematográficas, el intitolado «Justo a tiempo: el impacto de Deleuze». Es suficientemente sintomático titular así la entrada a escena de una concepción del cine, la que Deleuze lee en Bergson, que sin lugar a dudas llegó con retraso a una posible historia estética del cine y por ello quedó marginada ante el cambio de sesgo en los estudios cinematográficos, orientados a partir de los años ochenta cada vez más en un sentido político. Pero esa, sería otra lectura más a realizar sobre el hipertexto del pensamiento cinematográfico. Y mientras, nos queda la pista trazada por Stam. **LUIS ALONSO**

LOS ROSTROS DE UN MITO PERSONAJES FEMENINOS EN LAS PELÍCULAS DE EMILIO *INDIO* FERNÁNDEZ

JULIA TUÑÓN

México

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000

239 páginas

126 pesos mexicanos

La obra teórica e historiográfica de la profesora mexicana Julia Tuñón se destaca por su interés en mirar de manera oblicua hacia el enorme acervo y peso cultural que tiene el cine de su país. Este enfoque de trabajo la sitúa entre las pioneras, dentro y fuera de México, en tratar de enfatizar las conexiones y el valor de la crítica de la cultura para los estudios cinematográficos. La presencia de sus aportaciones en innumerables foros de reflexión, nacionales y,

sobre todo, internacionales, habla a las claras de su inquietud y de su tesón en participar en la construcción de una disciplina que esté bien provista de las líneas que van constituyendo su cuerpo de reflexión, y de aportar su enorme conocimiento sobre el cine de su país a esta tarea.

Resulta muy interesante seguir las líneas de su trabajo para comprender el flujo de su trayectoria intelectual: partiendo del estudio singularizado de producción



cinematográfica que supuso *Historia de un sueño. El Hollywood tapatio* (1986) sobre una iniciativa en Guadalajara (Jalisco), siguió trabajando de manera monográfica las distintas líneas de intencionalidad que constituyen la carrera de un cineasta tan singular para la historia de México, y para el cine en general, como es Emilio *Indio* Fernández. Así, es la encargada de reseñar su obra en el libro colectivo editado por Paulo Antonio Paranaguá sobre cine mexicano, en francés por el Centre Pompidou en 1992, y en inglés por el British Film Institute en 1995, y dedica un artículo sobre la dimensión educativa de su cine en un interesantísimo monográfico compilado por Solange Alberro y Aurelio de los Reyes sobre las imágenes de la historia del México porfiriano y posrevolucionario aparecido en la revista académica *Historia Mexicana* en 1998. El libro que aquí nos ocupa cruza este exhaustivo conocimiento sobre la obra del gran director mexicano con la otra pasión investigadora de Julia Tuñón que está reflejada en su libro pionero sobre el estudio historiográfico del género en el cine *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, de 1998. La importancia de este trabajo radica en el recorrido intensivo sobre el imaginario femenino exhibido en el cine de la época de oro del cine mexicano, que construyó una serie de estereotipos femeninos creados sobre el trasfondo mediático y publicitario que estructuran las relaciones sociales dentro de la nueva sociedad y cultura urbanita del México de la primera mitad del siglo XX.

No creo innecesaria esta larga presentación de algunas líneas del trabajo investigador de Julia Tuñón, probablemente poco conocida en nuestros fueros y merecedora de atención por parte de todos los interesados en el cine mexicano y en los

estudios de género. La labor francotiradora de su trayectoria no está exenta de pulcritud, coherencia y buen hacer que hacen de sus trabajos piezas de enorme interés. Y, desde luego, no parece extraño que ella misma se decidiera a aprovechar la oportunidad ofrecida por la Comisión Nacional de la Mujer del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en su convocatoria del Concurso de Ensayo Literario Susana San Juan, dirigido a fomentar el estudio sobre la condición de las mujeres en México, para tratar de rasgear los personajes femeninos ofrecidos por la obra cinematográfica de Emilio Fernández.

El contenido del libro, que resultó premiado por el Jurado del Concurso, trata de perfilar las constantes de género femenino que explicita la iconografía del cine del *Indio* para asumir la importancia de su ideología creadora. Siendo como es uno de los exponentes del tan renombrado y célebre machismo mexicano, las películas de Fernández exhiben toda una serie de puntos de convergencia entre la cultura tradicional, el aperturismo de la política posrevolucionaria, y el particular concepto que de todo ello tenía este fiero personaje público. La trascendencia internacional del director ha justificado siempre que se vinculen a él una serie de elementos que, más allá de constituir piezas claves de la cultura mexicana, son la muy especial negociación del *Indio* sobre el particular. El objeto por excelencia de toda esta configuración ideológica, por lo exaltado de su valor representativo, pero también por lo cosificado de su naturaleza, es la presencia transfilmica de unos determinados personajes femeninos que, asentados sobre los arquetipos básicos que se vertebran en el estudio de las madres, las esposas y las prostitutas, aparecen connotados muy especialmente

y son el punto de obsesión y fuga del estilo fernandino.

Este libro viene a reubicar la importancia de la lucha de las mentalidades en la sociedad posrevolucionaria, de la que el *Indio* es emblema, que está inscrita en la cultura mexicana sobre el tema del patriarcado y su inseparable machismo. Desde dentro del cine de Fernández, Julia Tuñón realiza un cruce sumamente interesante entre una larguísima entrevista que mantuvo con el director, buena parte de la cual fue publicada con el título *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández en 1988*, y el estudio diacrónico de los personajes de todas sus películas, incluyendo coproducciones y películas realizadas en el extranjero.

El libro logra establecer una doble sutura entre el comentario verbal y auto-explicativo del *Indio* y su expresión cinematográfica dando lugar a las constantes con las que él piensa a las mujeres; la sutura se resume en dos ideas clave. En primer lugar, la identificación telúrica de la mujer, su conexión inevitable con el seno de la naturaleza, y por tanto, de todos los elementos que constituyen el enraizamiento y la conservación de la vida. Y en segundo lugar, la importancia vital de las mujeres para dotar al hombre de una posición de fuerza ideológica, transformadora y revolucionaria en el ámbito público y social, cuya naturaleza inquebrantable radica, precisamente, en su reinterpretación de esa potencialidad de acción y de cambio como 'amor'. En su cine, por tanto, el amor se convertirá en un sentimiento cuya pureza y firmeza otorga un sentido simbólico que resulta casi atávico; y una de cuyas sombras será siempre el incesto, aludido y evocado en bastantes ocasiones tanto en las películas como en las palabras del director.

La estructuración épica de dicho concepto tradicional de la relación de pareja,

de la estructura clásica y occidental de la familia, ha sido frecuentemente ocultada tras los visos estéticos del cine de Fernández, que en sus mejores logros se apoyó en un 'equipo' creativo que correspondió con fiel celo a lo que puede llamarse «su causa»; a saber, la realización de un cine cuyo valor y belleza tuvieran un efecto didáctico en el público mexicano. De alguna manera, el libro que aquí nos ocupa obliga a sumergirse en el ideario ineludible al que sirve esta coherente obra cinematográfica donde se culmina con dos *topoi* femeninos en los que se resuelve el sentido intelectual de la ideología del *Indio*; *la sombra enamorada* y *la aparición ó la reina*. Ambas constituyen las dos construcciones analíticas que ofrece la autora para condensar el ideario que oculta el estudio de los personajes y que exhibe la idealización por la que opta el director para explicitar su sentido del amor. Como se apunta en la página 181: «El primero [la sombra enamorada] responde al deseo de entrega y supresión, con su contraparte: la posesión, y el segundo [la aparición o la reina] al de venerar y/o ser admirado. En la emoción que embarga a los héroes y heroínas de Fernández habrá tránsitos de uno al otro».

El estudio analítico es pues delicioso, ilustrativo y está convenientemente acompañado por un sinfín de fotografías que despliegan todo el *glamour* del cine mexicano. La lectura en proyección desde hoy de toda la estructura machista del cine de Fernández resulta altamente útil para establecer los parámetros que de él se encuentran en la sociedad latinoamericana, pero también, incluso, en el cine mexicano actual. Y quizás aquí esté una pega del libro, aunque puede que no haya sido nunca ni su cometido ni su intención; y es que se echa en falta una comparación estructural del acervo fernandino con su cine contemporáneo y

con sus compañeros de viaje en la búsqueda de los eternos valores mexicanos y estructurales de su sociedad. Para un lector desconocedor del medio filmico mexicano, el libro es agradable y sencillo porque toda referencia a los personajes de las películas del *Indio* está pertinente y contextualizada narrativamente, pero queda siempre la pregunta en el aire sobre la medida en que era original el ideario de este cine y la razón que debía compartir con la producción, sobre todo, en la época de mayor auge industrial. La especificidad del cine de Emilio Fernández queda arrumbada a su propia autocongestión que a veces resulta demasiado autoexplícita.

Pero esta crítica queda definitivamente arrinconada si pensamos en la baza que logra el libro: revalorizar los estudios

monográficos sobre los directores buscando su dimensión estelar y la creación del discurso que se fomenta con su tratamiento como una figura pública que, en este caso, es de enorme importancia y prestigio creativo y artístico. Es sumamente lícito e interesante volver a traer a la palestra el concepto de «autor» que permite acudir a la peculiaridad analítica y temática de su estudio. Pero acercarse a su obra desde un nuevo foro con el que dotar de sentido a esta categoría de los estudios de cine merece la atención de reubicar las monografías con el fin de establecer la operatividad de los conceptos clásicos de los estudios de cine, pero con todos los procedimientos y los intereses de nuestra disciplina, como, hoy en día, son incontestablemente los estudios de género. **MARINA DÍAZ LÓPEZ**

FRITZ LANG ALLEGORIES OF VISION AND MODERNITY

TOM CUNNING

Londres
British Film Institute, 2000
528 páginas
16 libras esterlinas



Aunque la escena es ampliamente conocida dentro de las leyendas cinéfilas, merece ser recordada por un detalle. Fritz Lang se encuentra ante el Ministro de propaganda de Hitler, el doctor Joseph Goebbels. El gerifalte nazi lleva tiempo interesado por algunos de los filmes del director estrella de la Ufa. Sin ir más lejos, el 21 de mayo de 1931, después de ver *M*, ha dejado escrito en su diario: «¡Fantástica! Contra la sensiblería humanitaria. A favor de la pena de muerte. Bien hecha. Lang será nuestro director algún día» (p. 192). De este modo, dos

años más tarde, una vez alcanzado el poder, la premonición debe cumplirse. Goebbels está utilizando sus excepcionales poderes de persuasión para que Lang acepte dos cosas contrapuestas: la censura de su último filme, *El Testamento del Dr. Mabuse*, que contiene algunas ideas molestas para los nazis y ser el *Film Führer* del nuevo régimen. Y aquí viene el detalle que merece ser recordado. La cháchara del político se difumina en la conciencia de Lang ante un objeto del despacho: el reloj. La endemoniada propuesta de Goebbels sólo le deja a Lang

una opción: huir de Alemania inmediatamente. Pero la entrevista se va prolongando y el cineasta observa con angustia cómo se va acercando el momento fatídico: las dos y media, la hora en que cerrarán los bancos. Las manecillas se aproximan lentamente al momento en la que la inevitable huida significará la ruina, la incertidumbre del exiliado sin recursos. Finalmente, y siguiendo con la leyenda, esa misma tarde, con apenas una pitillera de oro y algún que otro objeto lujoso que ha podido recoger en su casa, Lang cruza la frontera en dirección a París.

Tom Gunning acude a esta anécdota en su libro para hacer algunas reflexiones interesantes sobre lo que la obra y la persona de Lang significan en la historia del cine. Al parecer, desde 1943 Lang se dedicó a relatar profusamente esta aventura, de modo que aparece recogida en infinidad de entrevistas e incluso, como todos sabemos, es asumida por Jean-Luc Godard en una escena de *Le Mépris*. Sin embargo, no hay pruebas creíbles de que este encuentro tuviera lugar realmente. Por ejemplo, Goebbels no lo recoge en sus diarios, a pesar de que era muy minucioso en la anotación de sus encuentros cotidianos. Por otro lado, la adquisición del pasaporte de Lang por la Cinemateca alemana en Berlín demostró a los investigadores que, en realidad, el cineasta abandonó Alemania algunos meses más tarde de la fecha en la que pudo tener lugar la pretendida entrevista. De este modo, los investigadores tienden a dudar de la veracidad de la leyenda. Pero quizá esto no sea lo importante. Como dice Gunning, lo destacable de la historia es lo que tiene de pequeña trama langiana: el suspense, la ocultación de las verdaderas intenciones, la amenaza, incluso desde la mentira, el absoluto control sobre las historias que dan sentido a la propia autobiografía. Y quizá lo más cinematográfico

del asunto se encuentre en el detalle que no habrá pasado desapercibido al admirador del estilo de Lang: el reloj. Ese reloj, en primer lugar, sostiene el suspense de la historia. Las manecillas se mueven sin cesar mientras Lang está obligado a permanecer en la oficina del Ministro. Pero además, el reloj revela una red de elementos de la realidad social condicionados por el control del tiempo: los horarios de los bancos o los de los trenes que ha de tomar para su huida responden a una lógica de plazos que desvelan la naturaleza de la realidad moderna, sometida a un engranaje perfectamente imbricado que depende del control absoluto del tiempo. Para el propio funcionamiento y supervivencia de nuestra sociedad, cada ser humano que la habita ha de someterse a la implacable lógica del reloj. De este modo, el objeto reloj pasa a tener un sentido más complejo, supone una acumulación de tropos, admite una variedad de sentidos incluso contrapuestos, establece un discurso sobre lo social, se convierte, en suma, en una alegoría.

Es precisamente esa máquina del tiempo, configurada como alegoría, la que sustenta el tema fundamental del cine de Lang: el Destino. Tradicionalmente, este es un aspecto profusamente comentado por los analistas de su obra. Sin embargo, Gunning despoja el concepto de sus connotaciones metafísicas para plantearlo desde una vertiente que es, al mismo tiempo, histórica y retórica. Plantea el Destino como algo material, como una estructura, como una máquina que penetra en el tejido de todas sus películas y en su propia posición de autor. Por decirlo con palabras de Gunning: «en el mundo de Lang (incluyendo sus películas acabadas, sus guiones y los relatos de su propia vida, sobre todo en la medida en que tienden a lo ficcional) no sólo los personajes están amenazados por la

máquina-Destino, sino el propio acto de la autoría. Con el agón o lucha que da comienzo al acto de crear, el autor pasa a ser dominado por sistemas más allá de su control (...) Parte del drama revelado por los filmes de Lang es precisamente la lucha entre la demanda de poder de una figura autoral y el poder real del sistema impersonal de la máquina-Destino. En casi la totalidad de los casos se revela que el aparente demiurgo no ha sido más que una herramienta durante todo el tiempo» (p. 11).

Y, por cierto, no abandonemos la apócrifa anécdota sin dejar de recordar otro importante detalle: el rumor de fondo de la escena que acompaña la visión del reloj en el despacho del temible ministro y que también determina la posición de análisis de las películas de Lang en este libro. Me refiero a esa otra máquina definitivamente siniestra que es metonimia terrible de la historia del siglo XX: la cháchara de Goebbels, el lenguaje deshumanizado y agresivo del diseñador de la propaganda nazi. Un tipo de lenguaje que se corresponde con un siglo de devastación y violencia sin precedentes. Para Gunning, las películas de Lang contienen en su interior ese rumor de fondo del siglo, desde el nazismo hasta el maccarthysmo o la guerra fría. La posición ética del autor de este libro consiste en que el análisis debe intentar, también, escucharlo.

No puedo demorar por más tiempo el hacerles llegar mi entusiasmo por este libro excepcional, en mi opinión uno de los más importantes que se han escrito recientemente sobre historia del cine. Hablo de historia del cine porque una de las cualidades más llamativas del texto es que, a pesar de partir de un objetivo aparentemente modesto, es decir, centrarse en la obra de un autor, dirige su verdadero rumbo hacia la raíz cultural del cine, preguntándose sobre su papel en la

vida contemporánea, en la elaboración de un nuevo tipo de configuración de la realidad y de la historia que normalmente identificamos con la idea de modernidad. Para poder llevar a cabo esta reflexión, la obra de Lang se revela como particularmente pertinente, ya que recoge en su interior todas las contradicciones y recorre los lugares fundamentales en los que se ha forjado la historia del siglo XX y los discursos estéticos que la enmarcan, desde la vanguardia a los modelos clásicos, desde los fantasmas de la sociedad totalitaria a los de la democrática. La estrategia de Gunning para enfrentarse a las películas, parte de la defensa (no olvidemos que en el ámbito anglosajón de los estudios cinematográficos esto puede ser más polémico que en nuestro contexto) de la *interpretación* como trayecto hermenéutico, en el que el texto artístico es depositario de unas claves del pensamiento, del contexto histórico y de las tradiciones culturales que lo configuran y que deben ser desvelados y discutidos para su comprensión. La envidiable erudición de Tom Gunning y su sensibilidad para poner en diálogo los filmes con un marco amplísimo de referentes (desde la filosofía a la literatura, desde los ensayos sociológicos a la crítica o al psicoanálisis) consigue que cada recorrido por las películas analizadas se convierta en un reto de dimensiones enciclopédicas, en un espacio en el que se ponen en juego un variado tipo de conocimientos y tradiciones culturales con el fin de expresar las posibilidades de sentido. No voy a negar que precisamente, por esta actitud interpretativa tan personal, así como por la asunción por Gunning de algunos principios de análisis que pueden ser sometidos a discusión, el libro carezca de fragmentos oscuros y de aspectos que pueden dejar poco convencidos a lectores que no acepten de entrada sus planteamientos. Quizá el elemento más

sorprendente sea la selección de filmes, ya que el libro se ocupa principalmente de poco menos de la mitad de las películas de Lang como director (diecinueve concretamente de un total de cuarenta). Aunque Gunning no se detiene excesivamente en justificar la selección, de la lectura del texto se desprende que la coherencia interpretativa se ajusta básicamente a los ejemplos seleccionados. La apuesta por la selección desmarca el libro, por lo tanto, de las convenciones de sus semejantes dedicados a «autores».

No se trata exclusivamente de hacer un recorrido por la vida y la obra de Lang o de establecer unos paradigmas formales que permitan desentrañar un determinado estilo, aunque, por supuesto, bastante de todo esto hay en el libro de Gunning. Ciertos avatares personales como la anécdota de Goebbels sirven en muchas ocasiones para observar a Lang como individuo sometido a las contradicciones y a las incertidumbres de su tiempo. En este sentido resultan particularmente reveladores los análisis de sus películas durante los años cincuenta, en pleno apogeo de la guerra fría y la persecución de los cineastas sospechosos de izquierdismo, con un Lang buscando un equilibrio calculado en un contexto hostil. Por otro lado, también resulta iluminador el recorrido por las constantes de su estilo, tanto a la hora de entender la construcción narrativa del filme determinada por la concepción demiúrgica de la trama, como en su sistema de trabajo basado en un absoluto control que chocaba con los esquemas del *Studio system*. Otro elemento que entraría aquí es la reflexión sobre la variedad de estilemas langianos como los «planos topográficos» (por utilizar el término de Gunning) o la función narrativa de la mirada a la cámara, que más allá de un mero inventario de recursos se

convierten en puntales textuales para la interpretación y en mecanismos que permiten trazar una continuidad formal a lo largo de su obra.

En el fondo, el proceso interpretativo de Gunning acaba por convertir la figura y la obra de Lang en una nueva alegoría histórica, un espacio conflictivo en el que se revela la interdependencia entre la tecnología moderna y los modos (y la capacidad) de controlarla. Gunning lo expresa con mayor precisión: «Lang comprendió, más completamente que cualquier otro director que el cine construía la imagen a través de la cual la era de la modernidad, el siglo XX, se reconocería a sí misma. (...) Comprendió del mismo modo que el cine debía ofrecer al siglo XX tanto visiones sobre su futuro (como el espejo alegórico de los problemas sociales contemporáneos) como sobre su pasado (como la imagen igualmente alegórica del modo en que el mito desciende al campo humano de la historia)» (p. 476).

Para Tom Gunning, la obra de Lang, en suma, se define como una alegoría del trayecto del arte cinematográfico a lo largo del siglo XX, desde su eclosión como entretenimiento de masas hasta su defunción por el peso específico adquirido por la televisión y la manera de entender el espectáculo en la sociedad actual. Leer las páginas finales, en las que se reflexiona sobre la muerte del cine en relación con la *Histoire du cinéma* de Godard, puede dejar un regusto melancólico en quien se adentre en las páginas de este espléndido libro. Pero al igual que en el final de *Der müde Tod*, la muerte se puede convertir en un estímulo para la búsqueda intelectual, para la indagación de una verdad que, más allá del final del cine, nos puede ayudar a entender la cultura, y la visión de los espectadores, que le dio cobijo. VICENTE J. BENET

SECUENCIAS.

Revista de historia del cine

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

- Número 1.** Artículos: «*Vida en sombras* o la película del hechizado» (Daniel Sánchez Salas); «Eisenstein en Tetlapayac: memorias y testimonios» (Eduardo de la Vega Alfaro); «Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés» (Francisco Llinás); entrevista con Alfonso del Amo; notas y libros. **Agotado**
- Número 2.** Artículos: «*El último caído* de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco» (Nancy Berthier); «Significación política de *Sierra de Teruel*» (Román Gubern); «El archivo informático del cine italiano» (Aldo Bernardini); entrevista con Naum Kleiman; notas y libros.
- Número 3.** Artículos: «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (Eva Parrondo Coppel); «El Cine Proyecciones en Madrid: las memorias de Eduardo Jimeno» (Josefina Martínez); «Movimiento perpetuo: la síntesis formal del concepto de viaje en *Río Rojo* de Howard Hawks» (Imanol Zumalde Arregi); «*Spanija* y el cine de montaje de la guerra civil española» (Wolf Martin Hamdorf y Clara López Rubio); entrevista con Suresh Chabria; notas y libros.
- Número 4.** Artículos: «El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952» (Emeterio Díez Puertas); «Un catálogo de los documentales franceses» (Michèle Lagny); «Zavattini en Cuba» (Pedro Loro); «Mitos del celuloide: rebeldes y vampirasas como pesadillas de los franceses en la década de los treinta» (Pierre Sorlin); «*Romancero marroquí*: africanismo y cine bajo el franquismo» (Alberto Elena); entrevista con Carlos Velo; notas y libros.
- Número 5.** Artículos: «*Allá en el Rancho Grande*: la configuración de un género nacional en el cine mexicano» (Marina Díaz López); «Ideología y documental en el New Deal: *Power and the Land*» (Robert R. Kline); «*Ámame esta noche* y la estabilización narrativa en el musical» (Vicente José Benet); «El cine mudo en la India» (Yves Thoraval); entrevista con Emilio García Riera; notas y libros.
- Número 6.** Artículos: «Dos cortos mexicanos de S. M. Eisenstein» (Eduardo de la Vega Alfaro); «Porque te amo, quiero salvarte: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina» (Silvia Oroz); «Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid» (Emeterio Díez Puertas); «El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la inmediata postguerra» (Josep Estivill); «Una versión egípcia de *Bienvenido, mister Marshall: La visita del señor Presidente*» (Kepa Sojo); entrevista con Florentino Gilbal; notas y libros.
- Número 7.** Artículos: «Cine español olvidado» (Julio Pérez Perucha (ed.)); «¿Existen los cines nacionales?» (Pierre Sorlin); «Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano» (Bernardo Sánchez Salas); «¿Quién prohibió *Rojo y negro?*» (Alberto Elena); entrevista con Ana Mariscal; notas y libros.
- Número 8.** [Número monográfico] María Luisa Ortega y Daniel Sánchez Salas (eds.), *La pantalla maestra: encuentros entre imagen y educación*: artículos: «¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión» (Sobre la recepción del cine en la España de los años diez) (Joan M. Minguet Batllori); «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini» (Ángel Quintana); «La construcción de la mirada en *The Ax Fight*: la aproximación pedagógica en el cine etnográfico de Tim Asch» (Elisenda Ardévol); «François Truffaut, un cineasta doblemente comprometido con la educación» (Esther Gispert); «La ciencia en televisión española: primeros acercamientos a la divulgación» (María Luisa Ortega y Ana Albertos); notas y libros.
- Número 9.** Artículos: «Samuel Bronston. Ascenso y caída de un imperio» (Jesús García de Dueñas); «Nagisa Oshima: cine, vanguardia y política en torno a 1960» (Mariano E. Mestman); «Precinematografía infantil» (Rafael Gómez Alonso); «100% material reciclable» (Rosa Cardona Arnau y Luis Fernández Colorado); entrevista con Elena Cervera; notas y libros.

Número 10. [Número monográfico] Marina Díaz López (eda.), *Cine y política en América Latina. Andaduras sin fin*: artículos: «De Fresco a Perón. La aventura cinematográfica de Miguel Machinandiarena» (Héctor R. Kohen); «ICB: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia (1952-1967)» (Mikel Luis Rodríguez); «Ideología y cine: el Nuevo Cine Latinoamericano (1954-1973)» (Ramón Gil Olivo); «La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Ché» (Mariano E. Mestman); «Notas sobre el movimiento estudiantil popular de 1968 en el cine mexicano» (Eduardo de la Vega Alfaro); «Las encrucijadas del Nuevo Cine Latinoamericano» (Mesa redonda con Gustavo Dahl, Tomás Gutiérrez Alea y Fernando Solanas); «Censurada durante treinta años: *La sombra del caudillo*» (Carmen E. Gómez); notas y libros. **Agotado**

Número 11. Artículos: «*Carta a Sanabria*: un documental en la memoria» (Alicia Salvador); «*Carta a Sanabria*: el documental que nunca existió» (Eduardo Ducay); «*Carta de Sanabria*: Álbum fotográfico» (Carlos Saura); «Los rótulos, o la interrupción narrativa en *Currito de la cruz* (1925)» (Antonia del Rey Reguillo); «Carranque de Ríos y el cine (1925-1936)» (Blanca Bravo Cela); «Recepción crítica de *Las Hurdes* de Buñuel en Europa durante la guerra civil española» (Javier Herrera-Navarro); notas y libros.

Número 12. [Número monográfico]: Alberto Elena (ed.), *Cine y pornografía*: artículos: «La puerta del infierno: tres notas sobre la circulación del cine

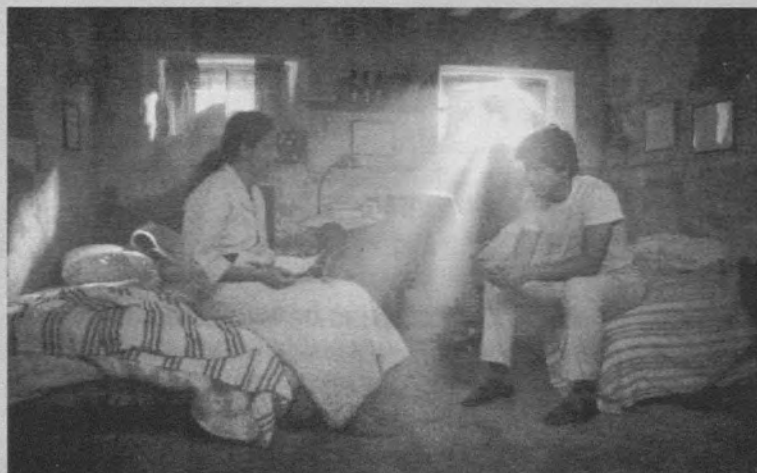
pornográfico» (Alberto Elena); «*Madame Sexo*: consideraciones acerca de la pornografía femenina» (Rebeca Maseda); «Orgasmo y apocalipsis: *Urotsukidoji, la leyenda del señor del mal*» (Susan Pointon); «El impacto de la pornografía» (Patrick Baudry); Entrevista con Iván Trujillo: La memoria compartida; notas y libros.

Número 13. Artículos: «Juegos prohibidos. La secuencia cortada de *Frankenstein* (1931)» (Bernardo Sánchez Salas); «El cine y la ciudad: una relación inquietante» (Pierre Sorlin); «*La ópera de los tres peniques*: la polémica adaptación de una obra revolucionaria» (Marta Muñoz Aunión); «Los diez últimos noticiarios del Tercer Reich» (Román Gubern); «Televisión y cambio social en la España de los años 50. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco» (Juan Carlos Ibáñez); Una Conversación con Paul Schrader; notas y libros.

Número 14. Artículos: «Pictura Loquens: Evolución del sonido cinematográfico y su repercusión en las exhibiciones de cine en Caracas (1897-1935)» (Yolanda Sueiro); «*Domingo de Carnaval*: Un cine de diversión y crimen» (Gerard Dapena); «Paisaje edípico. Retorno a *Psycho*, 40 años después» (Imanol Zumalde Arregi); «Fahrenheit 451, la película. *La nouvelle vague*, los libros y la televisión» (Valeria Camporesi); «*Juguetes rotos*: un documental de autor en el contexto del Nuevo Cine Español» (Jaime Iglesias); Entrevista con Pedro Susz; notas y libros.

Universidad Autónoma de Madrid
Programa de Doctorado en Historia del Cine

Curso 2002-2003



Valeria Camporesi

Lecturas críticas del cine contemporáneo

Alberto Elena

La mirada utópica: una revisión del cine europeo de los sesenta

Luis Fernández Colorado

Modernidad y tradición en los umbrales del sonoro

Javier Ordóñez

Cine, ciencia e imaginación

María Luisa Ortega

Cine documental, cine social

SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE aceptará para su publicación artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito. **SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE** podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque eventualmente puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en **SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE** será siempre en español.

Los originales se remitirán en papel, mecanografiados a doble espacio y debidamente paginados, así como en soporte informático compatible.

Los autores deberán adjuntar un resumen en inglés de su trabajo, de aproximadamente ciento cincuenta palabras, así como una breve nota biográfica.

Las citas bibliográficas dentro del texto se harán conforme a los siguientes modelos:

- Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market, 1907-1934* (Londres, British Film Institute, 1985), p. 143.
- Kristin Thompson, «Los límites de la experimentación en Hollywood» (*Archivos de la Filmoteca*, n° 14, junio de 1993), pp. 13-33.

Los originales serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción será comunicada a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Los originales no aceptados para publicación serán devueltos en idéntico plazo.

ARTÍCULOS > PRESENTACIÓN. CINE Y MUJER: (RE)VISIONES FEMINISTAS EVA PARRONDO COPPEL Y VALERIA CAMPORESI > GÉNEROS DE MUJERES. TEORÍA SOBRE EL MELODRAMA Y EL CULEBRÓN ANNETTE KUHN > LAS ESTRELLAS Y LOS DESEOS FEMENINOS BAJO LA MIRADA DE LA HISTORIA: EL CASO DE MARLENE DIETRICH HILARIA LOYO > POLÍTICAS DE GÉNERO Y REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN EL CINE PORTUGUÉS, 1930-1950 CLAUDIA RIBEIRO > HISTORIA Y MUJER EN EL CINE DEL PRIMER FRANQUISMO JO LABANYI > 'AMERICAN BEAUTY'. UN INTENTO DE RECENTRALIZACIÓN DEL HÉROE O EL "ATRÉVETE CON ELLAS" COMO PROPUESTA MARTA SELVA MASOLIVER NOTAS > BORZAGE NUNCA CENÓ AQUÍ. RETROSPECTIVAS EN SAN SEBASTIÁN ALBERTO ELENA > VII SEMINARIO/TALLER DE ARCHIVOS FÍLMICOS DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA LUIS FERNÁNDEZ COLORADO LIBROS > CINE (INS)URGENTE. TEXTOS FÍLMICOS Y CONTEXTOS CULTURALES DE LA ESPAÑA POSTFRANQUISTA ISOLINA BALLESTEROS > MUJERES DETRÁS DE LA CÁMARA. ENTREVISTAS CON CINEASTAS ESPAÑOLAS DE LA DÉCADA DE LOS 90 MARÍA CAMÍ-VELA > IMAGEN, MEMORIA Y FASCINACIÓN. NOTAS SOBRE EL DOCUMENTAL EN ESPAÑA JOSEP MARÍA CATALÀ, JOSETXO Cerdán Y CASIMIRO TORREIRO (EDS.) > CECILIA BARTOLOMÉ. EL ENCANTO DE LA LÓGICA JOSETXO Cerdán Y MARINA DÍAZ LÓPEZ (EDS.) > SPANISH CINEMA: THE AUTEURIST TRADITION PETER W. EVANS (ED.) > ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE (LIBER DECIMUS) ATHANASIOS KIRCHER > OVERHEARING FILM DIALOGUE SARAH KOZLOFF > FEMINIST DISCOURSE AND SPANISH CINEMA. SIGHT UNSEEN SUSAN MARTIN-MÁRQUEZ > PATRICIO GUZMÁN JORGE RUFFINELLI > TEORÍAS DEL CINE: UNA INTRODUCCIÓN ROBERT STAM > LOS ROSTROS DE UN MITO. PERSONAJES FEMENINOS EN LAS PELÍCULAS DE EMILIO 'INDIO' FERNÁNDEZ JULIA TUÑÓN > FRITZ LANG. ALLEGORIES OF VISION AND MODERNITY TOM GUNNING >

