

entrada) y en su repercusión a la hora de conceptualizar los textos fílmicos: ya que para mantener la promesa de experiencia única, la traslación de estos filmes a un formato de consumo doméstico implica también una alteración del filme original (extras, nuevos montajes, montajes interactivos). En suma, se señalan de nuevo las tensiones inherentes entre oferta y consumo: la primacía del plus tecnológico a la hora de definir el valor / coste de los productos vs. las experiencias de consumo audiovisual de una audiencia que no siempre opta por las promesas de una *mejor calidad*.

Finalmente, los capítulos «Indie 2.0» y «Reinventing Festivals» están dedicados al cine independiente y a su presumible mayor visibilidad y viabilidad en el entorno digital. Por un lado, se estudian varias estrategias colaborativas de producción (el *crowdfunding*) y promoción, al tiempo que se alerta sobre los retos que estos autores encuentran en un entorno mediático cada vez más saturado. Por otro lado, y considerando a los festivales como las principales ventanas para el cine independiente, analiza cómo estos certámenes se redefinen al implementar herramientas digitales. Esto es, cómo frente a la lógica del evento puntual y de carácter exclusivo –de la que depende su valor y de la que, hasta cierto punto, no pueden escapar–, se impone una reconversión en espacios de exhibición permanentes y sin restricciones, capaces de convocar y articular comunidades cinéfilas globales.

Como se infiere del resumen de sus contenidos, nos hallamos ante un libro que aborda un terreno ciertamente amplio y mutable, de forma que sus resultados y análisis, en ocasiones, resultan especulativos y adolecen de cierta falta de profundidad. Aun con todo, no es menos cierto que sus planteamientos no dejan de ser tan vigentes como urgentes, de forma que cabe destacar la propuesta de Chuck Tryon, al menos por dos motivos. En primer lugar, por su voluntad de enmarcar el estudio de la distribución y el consumo en un entramado discursivo, cultural, tecnológico y económico en el que continuamente

entran en tensión la libertad de acceso y el control de los contenidos. En segundo lugar, por su capacidad de elaborar y poner sobre la mesa una serie de observaciones y preguntas –que pese a su carácter global, no dejan de estar centradas en el mercado estadounidense– que no deberían dejar de atenderse en otros contextos, sean estos nacionales, supranacionales o transnacionales, si de verdad queremos comprender de forma más precisa, tal y como aquí se propone, las derivas políticas y socioculturales de la distribución y el consumo audiovisual en la era digital.

Elena Oroz

*LAS VOCES DEL CAMBIO. LA PALABRA EN EL DOCUMENTAL DURANTE LA TRANSICIÓN EN ESPAÑA*

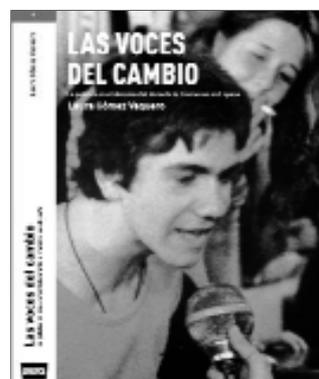
Laura Gómez Vaquero

Madrid

Ayuntamiento de Madrid / Documenta Madrid, 2012

309 páginas

9,98 €



Desde hace tiempo venimos asistiendo a un renovado debate sobre el significado histórico y político de la Transición española, propiciado no solo por la aparición de un movimiento memorialístico y nuevos actores políticos que cuestionan el que ha venido siendo el discurso «oficial» sobre

tan emblemático periodo, sino, también, por un creciente interés académico por aquellos años cruciales en la historia de España. En el punto de mira se encuentran los relatos hasta ahora hegemónicos que ofrecen una lectura desde arriba, muy política e institucional, de un periodo cuya dimensión histórica es difícilmente entendible prescindiendo de otros actores tan diversos como, a veces, olvidados.

El cambio generacional tiene que ver con la reescritura de la historia de la Transición. Los españoles y españolas nacidos durante o en las postrimerías del periodo, como es el caso de la autora del libro que presentamos, sin referentes vivenciales directos del tardofranquismo o los primeros años de fervor democrático, han irrumpido con curiosidad renovada y un tanto irreverente en la academia y la cultura. Esto, sin duda, es una ventaja apreciable en el estudio de Laura Gómez Vaquero, aunque para algún lector el texto pudiera resultar un tanto frío en relación con su imaginario personal sobre aquellos años tan intensos en lo político, lo social y lo cultural. El libro es fruto de una laboriosa y meritoria investigación doctoral de interés no solo para especialistas, sino para todos aquellos empeñados en comprender mejor el complejo proceso experimentado por la sociedad española.

*Las voces del cambio* es el resultado de una lectura académica sobre la Transición que se destaca de los tópicos cada vez más cuestionados, sin pecar de lo contrario, de alimentar los clichés tan frecuentes en algunos discursos pretendidamente desmitificadores. La Transición fue mucho más que un pacto político que permitió desarticular, al menos formalmente y no solo, el entramado institucional de la dictadura y así lo entiende la autora. Se analizan documentales que dan voz a actores políticos silenciados por el franquismo, ponen en valor la cultura popular o desvelan un emergente movimiento contracultural vinculado a fenómenos sociológicos y antropológicos complejos, como la libertad sexual o la enfermedad mental. Expresiones, escribe, «de

cultura popular que, frente a las consideradas tradicionales o ya convertidas en fenómenos, serán propuestas como verdaderas manifestaciones del cambio» (p. 286). Laura Gómez explica en el epílogo de su trabajo que le interesan «las propuestas que recurrieron a la palabra para proponerse como alternativa al modo en que esta había sido articulada durante el franquismo y como forma de relacionarse con un presente en tiempo continuo» (p. 284). Relectura de documentales ya estudiados y recuperación de otros olvidados, que a ella misma le han revelado un paisaje «más rico y variado» (p. 284) de lo que se ha venido contando sobre ellos. El libro constituye un amplio catálogo de películas que forman parte de la memoria visual de la Transición, en el que junto a títulos emblemáticos se recogen otros muy poco conocidos.

No es poco el mérito de Laura Gómez Vaquero, quien clasifica y analiza una treintena de películas documentales producidas entre 1976 y 1982, ordenadas en dos partes. En la primera, titulada elocuentemente «Hacer memoria: el encuentro entre las palabras y el pasado», se incluyen documentales que en su mayoría —hay excepciones— se proponen romper con el discurso hegemónico del franquismo, que mantuvo hasta su desaparición las esencias doctrinales con las que el régimen surgido de la guerra civil buscó legitimarse desde su origen. La lista incluye títulos imprescindibles, como *La vieja memoria* (1978), de Jaime Camino, *Caudillo* (1974) y *Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino, *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, *El proceso de Burgos* (1980), de Imanol Uribe, *Dolores* (1981), de José Luis García Sánchez y Andrés Linares, *Función de noche* (1981), de Josefina Molina, o *Mientras el cuerpo aguante* (1982), de Fernando Trueba.

El reto de vehicular el relato de los excluidos del discurso oficial, de los vencidos, de los del exilio exterior y los del exilio interior, de los que no encajaban en la ortodoxia moral, no resultaría fácil. Tuvieron que sortear los últimos coletazos

de la censura y los planteamientos de un nuevo discurso político y social que en aras de la concordia necesaria para llevar a buen puerto la transición política, estaba dispuesto a proponer una revisión no rupturista del pasado reciente de España, cuando no a aceptar que las voces que el franquismo acalló permanecieran silenciosas. Al menos para los nuevos relatos oficiales.

En la segunda parte del libro, titulada «Voces en transición. El presente se impone al pasado», se aborda el estudio de aquellos documentales que, según la autora, «hablan del espacio que ocupan la ilegalidad y la disidencia política y, por tanto, registran actos, conductas y modos de vida que discuten la legalidad y la oficialidad vigentes» (p. 203). Documentales como *Después de* (1981), de José Juan y Cecilia Bartolomé, o *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1977), de Pere Portabella, proponen una reflexión política sobre las vías del cambio y dan la palabra a los desencantados, a quienes se sienten excluidos de un proceso que se aleja de sus esperanzas de cambio. Otros dan cuenta de la recuperación del espacio público como lugar de encuentro colectivo y celebración cívica o reivindican la expresión pública de culturas disidentes, públicas y privadas, como es el caso de la conocida película de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* (1978).

La voluntad de los realizadores por dar voz a los excluidos del franquismo fue por delante de los cambios que se estaban operando en la sociedad española. Como se nos explica, aunque en general no se trate de un cine militante en sentido canónico, sí nos encontramos ante el fruto de un compromiso ideológico y rupturista que debió sortear los escollos de una censura residual, herencia del régimen que fenecía. El firme propósito de romper con el silencio, una de las herencias más execrables del franquismo, confiere a estos documentales una unidad como legado cultural, político y moral. De lo arriesgado de la propuesta da cuenta el que alguno no se llegó a estrenar o, incluso, merece el triste privilegio de ser

considerado como «maldito». Quizás aquí resida uno de las principales virtudes del libro, el ofrecer una mirada de conjunto sobre un legado fílmico y cultural, tan interesante e imprescindible, como desconocido salvo para los especialistas.

Manuel Álvaro Dueñas

#### *ANIMATED DOCUMENTARY*

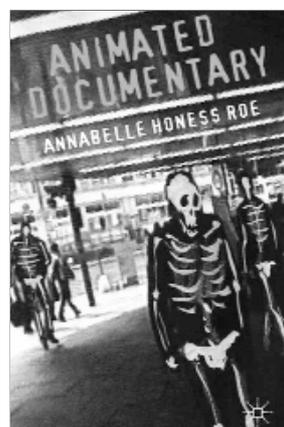
Annabelle Honess Roe

Londres

Palgrave MacMillan, 2013

194 páginas

67 €



Durante el ya largo siglo que comprende la historia del cine, los conceptos de documental y animación han discurrido por caminos separados. A pesar de compartir un lugar marginal en las historias hegemónicas del medio, raras veces se ha dado cuenta de los encuentros e hibridaciones que han surgido de la aplicación de la técnica de animación a la forma documental. De entre los múltiples vectores que atraviesan la historia del cine, esta podría ser contada como un discurrir paralelo de dos líneas que en escasas ocasiones se han tocado: la primera entiende el cine como un conjunto de técnicas y procedimientos que suponen la superación del «complejo psicoanalítico de la momia» conceptualizado por Bazin (*Ontologie*