

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

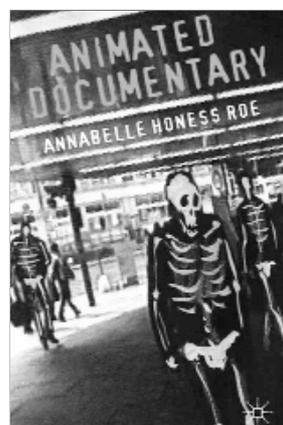
Annabelle Honess Roe

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*

de *l'image photographique*, 1945). Esta línea, que Peter Wollen desarrolló al adaptar la teoría del signo peirciano a la reflexión cinematográfica (*Signs and the Meaning in the Cinema*, 1969), plantea una legitimación del cine como medio privilegiado para la representación de la realidad, que descansa sobre la relación de contigüidad entre lo representado y la representación cinematográfica obtenida a partir de la impresión de una huella de luz sobre el material fotosensible. Tal línea interpretativa habría alcanzado su agotamiento con la generalización de la tecnología digital y la problematización del índice que conllevan los sistemas de representación a ella aparejados. Una segunda línea interpretativa en la historia del cine es la que se ha centrado en explorar la naturaleza discursiva, construida, artificiosa, que subyace a toda representación fotocinematográfica una vez que se trasciende el mero registro de la captación de una huella de luz sobre una superficie fotosensible: la selección del tema, el encuadre, el montaje. En la tradición del documental la escuela de John Grierson, en su vertiente menos experimental, suele representar la primera tendencia, mientras que Dziga Vertov encabeza la segunda. En toda esta historia, la animación jugó desde siempre un papel menor, secundario o subalterno, puesto que su relación con las artes plásticas (así como con la historieta, el cómic o la ilustración infantil) la relegó a un lugar desde el que difícilmente podía dialogar con los discursos de representación de la realidad, tal y como se fueron gestando con el correr del siglo.

No obstante, el documental animado o documental de animación ha cristalizado como género al calor, precisamente, de la crisis del valor indicial de la imagen cinematográfica acaecido con el cambio digital, y el libro de Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, es el primero dedicado íntegramente a su estudio. La mera existencia de este volumen editado por Palgrave MacMillan, que viene a sumarse a una serie de artículos de diversos autores, e incluso a un libro que recoge entrevistas a profesionales del medio

(Judith Kriger, *Animated Realism. A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, Oxford, Elsevier / Focal Press, 2012), constituye la consolidación y el reconocimiento como objeto de estudio de una forma que ya goza de una dilatada trayectoria en el campo profesional, los circuitos institucionales y el público y que, como afirma la propia Honess Roe, parece haber llegado para quedarse (p. 171). *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007), *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) o la serie de TV *Walking with Dinosaurs* (BBC, 1999) y sus secuelas son solo los ejemplos mejor conocidos de un género cuyo mayor desarrollo (dado el alto coste económico de las películas de animación) se ha producido fundamentalmente en el campo del cortometraje. Sin embargo, lejos de considerar el documental de animación desde una perspectiva teleológica, que recorrería de manera lineal la historia compartida de la animación y el documental desde las primeras intersecciones (con *The Sinking of the Lusitania*, realizada por Winsor McCay en 1918, como película fundacional) hasta los más recientes ejemplos, Honess Roe se decanta por el estudio de las discontinuidades, prefiriendo llamar la atención sobre «algunas tendencias significativas en las primeras intersecciones entre animación y documental y sugerir un punto de inflexión en el desarrollo del documental animado como una forma por derecho propio» (p. 5). En otras palabras, más que trazar una genealogía del documental de animación, la autora opta por proponer una «arqueología» en el sentido foucaultiano, buscando filiaciones históricas, más que orígenes (p. 5), trabajando a partir de la afirmación de Thomas Elsaesser de que «solo la presuposición de discontinuidad y de sinécdoque del fragmento permiten un acceso al pasado desde el presente» (p. 6). Para llevar a cabo esa delicada tarea, la autora elabora un marco teórico específico a partir de la bibliografía existente sobre los principales problemas de la animación y el documental (en algunos casos comunes y, en otros, específicos de una u otro). Quizá por

tratarse de la cuestión más espinosa, la autora dedica buena parte del volumen a la discusión sobre el índice y la huella, tanto en lo que respecta a la animación (donde, a excepción del rotoscopado y técnicas similares, no existe un espacio profílmico y, por tanto, no existe una huella del objeto representado) como al documental.

Por otra parte, Honess Roe no solo define el documental de animación desde un punto de vista ontológico y fenomenológico, sino que también atiende a los tres ejes que, de acuerdo con Bill Nichols (*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, 1991), permiten definir el documental como forma cinematográfica específica: el punto de vista del realizador (una comunidad de practicantes que se reconoce como tal y que participa de un circuito institucional), el punto de vista del público (espectadores que, basándose en un bagaje previo —en este caso, relativo al cine de animación y al cine documental— reconocen una forma como tal) y los propios textos (los rasgos comunes de un corpus de películas determinado). Desde este punto de vista, la autora elabora una taxonomía de las distintas modalidades reconocibles en el documental de animación en función tanto de la tecnología y técnicas empleadas (*cut-out*, rotoscopia, acuarela, pintura sobre cristal, etc.) como de las diversas funciones que adopta la animación en los documentales animados (mimética, no mimética, evocativa, etc.) y a las estrategias narrativas (relatos en primera persona, entrevistas, *voice over*, etc.). En cada uno de esos casos, Honess Roe establece un complejo diálogo transdisciplinar en virtud del cual los estudios históricos y el análisis textual, así como los trabajos que abordan cuestiones tan dispares como la construcción de la subjetividad, la memoria, la modulación de la voz o el dibujo, interrogan la pretendida legitimidad del documental cuando esta se fundamenta en la ontología de la imagen audiovisual como huella de lo real. Sin duda alguna, esta estrategia plantea el riesgo de caer en alguna que otra generalización, y, sobre todo, de incurrir en

lecturas sesgadas de los textos discutidos, por ejemplo rescatando aquellas aportaciones que mejor se acomodan a los argumentos expuestos. Así lo revela el hábil manejo de referencias bibliográficas que demuestra la autora a la hora de defender el valor epistémico de la noción de espectáculo vinculada a la animación hiperrealista (esto es, en exceso realista) (p. 69), o cuando argumenta la idea de porqué «los humanos responden igual o incluso de manera más intensa a un dibujo que a una imagen realista» (p. 108). Si en algunos casos la argumentación parece más lograda que en otros no es tanto, a mi juicio, porque fracase la idea de partida como por el prurito de apoyar todos los razonamientos en citas de autoridad que no siempre son necesarias si la argumentación es lo suficientemente sólida. En última instancia, es este un problema menor que, en el peor de los casos, revela seriedad y respeto por el objeto de estudio y por las lectoras y lectores que se adentran en el fascinante y poco conocido universo del documental de animación.

Animated Documentary no constituye, como decía, la primera aportación, pero sí la más rigurosa y sistemática hasta la fecha en la teorización de un género que pone de manifiesto otras vías de legitimación del discurso documental (como la ética del realizador o el parentesco con usos de la animación en el documental «menor», por ejemplo el de tipo médico o didáctico) que no pasan por el fetichismo de la huella propio de la era analógica. Dichas vías de legitimación cobran pleno sentido, especialmente, cuando se trata de explorar aspectos no visibles de la realidad que no por invisibles gozan de menor entidad: desapariciones forzadas de personas y procesos de represión política, enfermedades o realidades mentales distintas de las normativas, imaginación, creatividad, sueños, recuerdos, etc. La opción estético-técnico-tecnológica adoptada por el documental de animación cuando aborda este rango de temas se vincula estrechamente a «lo irrepresentable» del tema tratado, tematizando en la elección de la propia técnica de animación

la ausencia, los silencios o la imposibilidad misma de representar de acuerdo a los códigos realistas a que remite el discurso documental en cuestión. De manera similar a como han apuntado de manera más puntual autores como Michael Renov (*Animation: Documentary's Imaginary Signifier*, 2002), el libro de Annabelle Honess Roe pone de manifiesto que el documental animado evidencia la naturaleza creativa del recuerdo y de la memoria al tiempo que da cuenta de esa especificidad mediante el recurso a una técnica que desde sus orígenes se enmarca en el universo creativo y de la fantasía.

Sonia García López

LUIS BUÑUEL. LA FORJA DE UN CINEASTA UNIVERSAL (1900-1938)

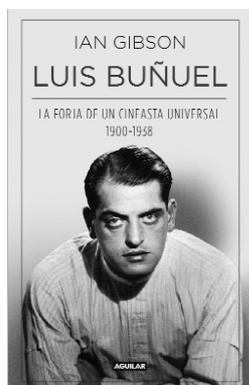
Ian Gibson

Madrid

Aguilar, 2013

939 páginas

20,90 € (tapa dura) / 9,99 € (Kindle)



LUIS BUÑUEL, NOVELA

Max Aub

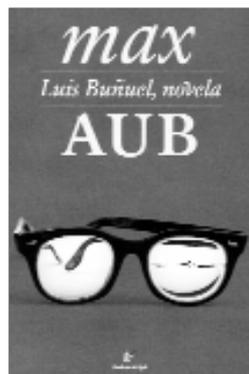
Edición de Carmen Peire

Granada

Cuadernos del Vigía, 2013

604 páginas

42,75 €



Con la garantía que supone publicar al margen de la cultura de las conmemoraciones, se editaron en 2013 dos nuevos acercamientos a la vida y la obra de Luis Buñuel. Ambos volúmenes ponen de manifiesto la vigencia del interés por el realizador aragonés y el magnetismo que ejerce aún su peculiar trayectoria biográfica. Nos encontramos, no obstante, ante dos maneras distintas, casi opuestas, de abordar el hecho historiográfico, de expresar el concepto de verdad histórica y de aproximarse a las claves de la condición humana a partir de las conexiones que se establecen entre lo singular y lo común, entre lo individual y lo colectivo, entre lo personal y lo público.

El *Luis Buñuel* del conocido hispanista Ian Gibson apuesta por cartografiar itinerarios y perfiles más o menos conocidos o reconocibles por los especialistas en la vida y obra del cineasta, pero hasta ahora no del todo conectados entre sí. La pulcritud investigadora y la habitual eficacia de su prosa, salvo cuando decide convertirse en analista o en crítico cinematográfico, apoyándose en fuentes arbitrarias y ya algo rancias, se conjugan en suma para presentar un panorama ordenado y accesible de las experiencias vitales, intelectuales y artísticas de Buñuel. Lamentablemente, por problemas de financiación, el trabajo se interrumpe con los pormenores de su marcha al exilio, rumbo a los Estados Unidos (1900-1938). Un imprevisto que termina por afectar al proyecto original, y que fuerza al