

El tercer capítulo, «La reformulación del folclore» se centra en la interpretación de los referentes mitológicos, religiosos y culturales de dos films del autor, la galardonada *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001), film con el que «culmina esa reivindicación soterrada de la cultura japonesa» (p. 127), y *La princesa Mononoke*. En el primer párrafo se recalca que el discurso de Miyazaki posee «una meta ulterior latente: la recuperación de las tradiciones y de la cultura del pueblo japonés», puesto que «cada vez es mayor la influencia occidental sobre la vida cotidiana y las costumbres autóctonas» (p. 123). Debido a esta interpretación, la premisa sobre la cual gira la obra de Miyazaki es que el director construye un mundo de referentes tradicionales debido a que «teme la pérdida de la identidad de sus compatriotas» (p. 123). Sin embargo en ningún momento se nos ha ofrecido una lectura política de las implicaciones de esta interpretación.

La visión en conjunto de estas dos obras bascula, desequilibradamente, entre una exégesis de los fundamentos religiosos del panteón sintoísta o la sobreinterpretación de los caracteres japoneses, con el supuesto uso velado que Miyazaki hace de dichos elementos para denunciar la pérdida de valores tradicionales de los japoneses, principal premisa interpretativa de la autora. La falta de argumentos que confirmen dicha visión se resuelve escondiendo el discurso: «el cineasta no ejecuta su objetivo desde la perspectiva de lo explícito sino que lo imbrica en su discurso soterradamente y sin contextualizarlo» (p. 124).

En los siguientes dos capítulos, dedicados a la creación de personajes y a obras inéditas en occidente y otros referentes, se continuará el camino de confirmar ciertas premisas que se remarcan en el epílogo final, porque «todos los japoneses comparten de forma colectiva e inconsciente recuerdos del pasado; por lo tanto *El viaje de Chihiro* y *La princesa Mononoke*, suponen un viaje a lo más profundo de ese inconsciente» (p. 245). De esta manera se vuelve a incurrir en las mismas contradicciones interpretativas ya enunciadas al inicio

del libro: «si enfocamos el estudio de la animación nipona desde esa premisa del japonésismo denunciada por Lamarre, podemos caer en un juego de falacias» (p. 14).

La patrimonialización de la cultura y el imaginario diferencialista que sobrevuela *El mundo invisible de Hayao Miyazaki* solo es posible por un uso reificado del concepto de cultura y por extensión de lo japonés, que unido a la desmaterialización de la obra del autor y la falta de jerarquía de referentes y temas, acaban por lastrar el libro en su conjunto. Quedan sin embargo caminos abiertos en este libro, intuiciones, que tenemos que ver como una llamada a la investigación y a la publicación de más libros dedicados al análisis de la obra de Miyazaki y del *anime* en general.

Nieves Moreno

NEW QUEER CINEMA: THE DIRECTOR'S CUT

B. Ruby Rich

Durham y Londres

Duke University Press, 2013

322 páginas

25,95 \$



Profesora de Cine y Medios Digitales en la Universidad de California - Santa Cruz, B. Ruby Rich

ha desarrollado no obstante buena parte de su carrera como *independent scholar* y ha sido su labor como activista, programadora y crítica cultural la que ha hecho de ella una figura fundamental en el campo de los estudios sobre género. Su primer libro, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (1998), se conformaba ya como una suerte de exploración autobiográfica al hilo de la recopilación de algunos de los más significativos de sus artículos, dispersos en publicaciones como *Film Quarterly*, *Jump Cut*, *Feminist Reader*, *The Village Voice* o *Chicago Reader*, y muchas veces difícilmente accesibles en su formato y versión originales. Verdadera cartografía de las relaciones entre cine y feminismo a la altura de finales de los 80, *Chick Flicks* partía de la premisa de la necesidad de recuperar una cierta memoria personal y colectiva allí donde un *corpus* crecientemente consolidado de textos canónicos iba desplazando y eclipsando, en el terreno de la crítica cinematográfica feminista, a las propias experiencias vividas por sus protagonistas. Una poderosa amnesia académica amenazaba, en su opinión, con sepultar innecesariamente la experiencia real de cineastas y activistas en los «frentes de combate» (según su propia expresión) desde los años 70. Con su estructura fragmentaria, su aliento autobiográfico y, no menos, su capacidad de provocación, *Chick Flicks* se convirtió pronto en un clásico del que solo la consistente fobia de la autora al formato libro (de nuevo, en sus propias palabras) nos había privado hasta la fecha de una nueva entrega.

En los quince años transcurridos entre la publicación de *Chick Flicks* y este *New Queer Cinema* muchas son sin duda las cosas que han cambiado en el paisaje de los estudios sobre género y, en particular, en la teoría cinematográfica feminista y LGBT, en paralelo a la creciente implicación de la autora en la vida universitaria y su intensa labor como programadora de festivales (Sundance, Toronto, etc.). En esos quince años,

también, Rich acuñó —en un celebrado artículo publicado de forma prácticamente simultánea en *The Village Voice* y *Sight & Sound* en 1992— el término *New Queer Cinema* para dar cuenta de lo que percibía como un auténtico punto de inflexión en la trayectoria del cine independiente gay y lésbico. El presente libro se estructura así como una detallada crónica de la génesis, consolidación y acaso crisis de un movimiento estética y políticamente vigoroso e influyente en el panorama fílmico de las dos últimas décadas. De nuevo Rich prefiere organizar su discurso en torno a la reproducción —en tiempo presente, sin concederse el privilegio de reescribir la historia (p. XXI)— de una selección de textos muy variados en tono y formato que van desde artículos ocasionales (pero nunca escritos, aclara la autora, con el mero propósito de poder pagar el alquiler a fin de mes, p. XXIV) hasta propuestas más elaboradas aparecidas en las páginas de distintas revistas especializadas. Faltan, por supuesto, piezas en el gran mosaico: la propia autora repara en la ausencia de un capítulo dedicado a su admirado Todd Haynes después de *Poison* (1991) por el simple hecho de que nunca tuvo ocasión de escribir sobre el tema en su momento. Del mismo modo, Rich reconoce en el epílogo (pp. 262-263) no haber prestado suficiente atención al papel determinante jugado por la televisión en el proceso de normalización de algunos de los presupuestos del *New Queer Cinema* y sus extensiones. Cabría también argumentar que su tesis de la emergencia de un *Global Queer Cinema* en estos años no queda consistentemente apuntalada en base a algunas referencias dispersas al caso asiático ni debidamente suplida con un único capítulo dedicado al cine francés (Ozon, Téchiné, Collard) o con el, este sí, excelente bloque centrado en el cine *queer* latinoamericano. Pero si algo no caracteriza a Rich es un afán enciclopédico. Sus «partes desde el frente» (como expresivamente titula uno de los bloques del libro) son necesaria y voluntariamente fragmentarios: corresponde sobre todo al lector articular una visión comprensiva de la realidad que describe.

Ello no obsta, por supuesto, para que la autora –tanto en la introducción como en los cuatro textos que integran el primer bloque del libro («Origins, Festivals, Audiencias»)– esboce una rica y sugerente historia del movimiento, nacido en su opinión en un contexto de nuevas oportunidades (la difusión de las videocámaras, por ejemplo), inextricablemente ligado a la amenaza del sida y al socaire de la asfixia ideológica y la represión política de la era Reagan (pp. XV-XVII). Al margen de otros precedentes, oportunamente evocados, Rich se detiene de manera particular en la experimentación formal característica de algunos de los títulos más representativos de los años 80: *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983), *Mala noche* (Gus Van Sant, 1985), *Miradas en la despedida* (*Parting Glances*, Bill Sherwood, 1986), *She Must Be Seeing Things* (Sheila McLaughlin, 1987), etc. La elección no es casual, toda vez que uno de los temas recurrentes del libro –una de las grandes preocupaciones de la autora, si se quiere– es la creciente domesticación del movimiento en términos estéticos (y acaso políticos) desde aquellas extraordinarias propuestas fundacionales. Su apasionante estudio de los festivales LGBT (especialmente pp. 33-39) muestra una apenas disimulada deriva hacia el *mainstream* entre sus públicos, cada vez más escorados al disfrute escapista que a las veleidades vanguardistas. La feliz aparición del «megahit LGBT» (p. XXVI), que Rich estudia brillantemente a partir de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), una película radicalmente opuesta a lo que el *New Queer Cinema* venía significando en términos estéticos, pero cuya realización sería inimaginable sin este precedente (p. 191), ejemplifica bien a las claras el dilema: la normalización de las representaciones y la consecución de mayores derechos por parte del colectivo LGBT ha venido emparejado a un mayor conservadurismo formal y, probablemente también, ideológico. Rich no oculta sus preferencias («Soy una forajida. Me encantan las películas que traspasan los límites, trastocan la convención,

desafían las expectativas, nombran lo innombrable, me agarran del cuello y me sorprenden con algo que nunca he visto antes», p. 41), pero al mismo tiempo entiende perfectamente que el público *queer* aspire de hecho al mismo tipo de satisfacción que el público heterosexual que frecuenta las multisalas. «What's a Good Gay Film?», título de unas de las piezas más interesantes del libro, sigue siendo una pregunta pertinente que resuena con fuerza aun en un contexto muy diferente del que originariamente viera nacer al *New Queer Cinema*.

B. Ruby Rich forma parte sin duda de una cinefilia exigente que se irrita ante esa «especie de coca-cola clásica para la generación *queer*» (p. XXII) en la que a la postre parecen estar convirtiéndose muchos productos ligados a la cultura LGBT o ironiza sobre el posible impacto sobre la misma de la tecnología 3-D (p. XXVII), pero nadie podrá acusarla de gustos previsibles o acomodaticios. Bastará como piedra de toque su defensa de *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) o *Lazos ardientes* (*Bound*, Andy y Lana Wachowsky, 1996) en el contexto de un ensayo magistral sobre el extendido estereotipo de las lesbianas asesinas («Lethal Lesbians: The Cinematic Inscription of Murderous Desire», pp. 103-122), que condensa por lo demás las mejores virtudes de la autora en su gran capacidad para establecer lúcidas y pertinentes conexiones entre lo que sucede dentro y fuera de la pantalla (el «caso Aileen Wuornos», luego recreado en *Monster* [Patty Jenkins, 2003], película para la que Rich no ahorra críticas). Dada la proverbial aversión de B. Ruby Rich a toda suerte de fórmulas dogmáticas, a ningún lector le extrañará que, al final del recorrido, *New Queer Cinema* nos instale en una sana y estimulante perplejidad acerca de la salud y el futuro del movimiento. De este modo, apunta, «el escenario siguiente dependerá de la disposición del público *queer* tanto en aceptar como en demandar, puesto que el gran impedimento a la creación de la cultura no es la imaginación del creador sino la

recepción de la audiencia» (p. 281). Rich se muestra razonablemente optimista acerca de esos nuevos pasos y no se resigna a aceptar la llegada de una sensibilidad *postqueer* que en cierto modo habría anulado o neutralizado los logros del *New Queer Cinema*. Sea lo que fuere lo que esté por venir, concluye la autora, eso no será «post-nada». De seguro somos absolutamente... «pre-» (p. 283). Confiemos en no tener que esperar otros quince años para que B. Ruby Rich nos dé buena cuenta de ello.

Alberto Elena

*SPREADABLE MEDIA:
CREATING VALUE AND MEANING
IN A NETWORKED CULTURE*

Henry Jenkins, Sam Ford y Joshua Green
Nueva York

New York University Press, 2013

352 páginas

12,04 € (Kindle) / 24,64 € (tapa dura)



Si existe actualmente algo así como una «moda académica» en torno a los estudios de comunicación y medios, se trata sin duda de la denominada cultura de la convergencia, con Henry Jenkins en el papel protagonista y el llamado *transmedia storytelling* (narración transmediá-

tica) como concepto estrella. Co-creador y director del prestigioso programa Comparative Media Studies del MIT durante quince años, antes de convertirse en fichaje veraniego de la University of Southern California en 2010 (con despacho contiguo al de Manuel Castells), Jenkins ha pasado a ser uno de esos nombres propios que remueven el panorama académico internacional, para lo bueno y para lo malo. Lo bueno –ser citado con profusión– y lo no tan bueno –ser criticado *ad libitum*– han ido mezclándose y sedimentando en los siete años que separan sus publicaciones más célebres (*Convergence Culture* y *Fans, Bloggers and Gamers*, ambas de 2006) del libro que nos ocupa. Y tanto esa fama creciente como el aura distorsionadora que suele acompañarla parecen factores que el propio autor ha tenido en cuenta a la hora de plantear el texto, estratégicamente, como sabiendo que la expectación es un arma de doble filo y que en más de una facultad se estaban afilando los cuchillos. ¿Estará a la altura? ¿Se desmontará el pastel? ¿Era para tanto? Preguntas que –mejor o peor intencionadas– suelen rodear a esa contradicción en términos que es la moda académica. Pues bien, ¿qué pasa con *Spreadable Media*?

De entrada estamos ante un libro que predica con el ejemplo. Si su concepto clave es el de la diseminación significativa de contenidos a través de diversos medios digitales, la publicación en sí es una prueba directa de semejante proceso, pues el libro impreso viene acompañado de un sitio web –spreadablemedia.org– con más de treinta ensayos vinculantes firmados por académicos de prestigio (de Jason Mittell a William Urrichio o Jonathan Gray), que complementan la discusión y pueden descargarse gratuitamente. Lo *spreadable* no se vende, por tanto, como una «teoría estrella» desligada de la práctica académica y vital del lector. Bien al contrario, la idea se pone a prueba al acompañar la lectura del libro con esa serie de textos paralelos *on-line* (debidamente referenciados en cada capítulo)