

en el que se prueba que el éxito en taquilla conseguido por el film brasileño *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) se ha producido luego de haber circulado extensamente de forma pirata. Esto se manifiesta también en el ejemplo tratado sobre el mercado de Tepito en la Ciudad de México. Reconocido anclaje de venta ilegal de películas, muchos de sus vendedores han tenido que especializarse para poder subsistir. Aspecto que ha dado como resultado la existencia de negocios como el de Juan, dedicado exclusivamente al cine mexicano, cuyo catálogo cuenta con películas nacionales imposibles de conseguir por otros medios, contribuyendo así a la preservación y divulgación del patrimonio cinematográfico nacional de modo más activo que el emprendido hasta ahora por las instituciones oficiales.

Dadas la inconmensurable extensión y formas que estos circuitos han ido adquiriendo en los últimos años a escala global, estamos sin dudas ante un trabajo ambicioso del cual, no obstante, Lobato sale victorioso. Lejos de intentar cuantificar estas redes o de emitir juicios de valor sobre lo que ellas representan para el futuro del cine, se traza un panorama de las dinámicas en juego y de los conceptos que todos deberíamos manejar como ávidos consumidores de la imagen en movimiento en plena era digital y de las comunicaciones. En este sentido, resulta sumamente interesante el mapeo de lo que Lobato llama la «ecología de distribución online» (pp. 105-109), en el cual se ilustran todo tipo de actividades de consumo audiovisual practicadas por los usuarios de internet: desde intercambio de ficheros («*peer-to-peer*»), páginas de libre video-difusión («*video-hosting sites*»), a sitios especiales para bajar o ver películas en *streaming* bordeando la legalidad. Igual de interesante, y sumamente útil para cualquier persona que quiera acercarse a una comprensión de los circuitos de distribución fílmica en general, resulta la guía para investigadores que se incluye al final del volumen, en la que aparecen referencias bibliográficas y direcciones de páginas web básicas.

No es un dato menor el hecho de que este libro sea parte de la serie Cultural Histories of Cinema («Historias culturales del cine») editada por el British Film Institute. Esta es una de las pocas instituciones que está apostando hoy en día por publicar temas candentes que contribuyen a un mayor entendimiento de las relaciones entre el cine y la cultura contemporáneas. Con una prosa ligera, desprovista de circunloquios académicos, capaz de llegar tanto a un público especializado como al de interés general, debe celebrarse la aparición de este tipo de trabajos que intentan pensar las dinámicas del campo cinematográfico actual despojándose de intereses o políticas particulares y que se hacen eco de una realidad que, aunque ampliamente familiar para todos, aún no había sido propiamente analizada. Esperamos ansiosamente entonces que otros continúen este debate tan necesario sobre el futuro de la industria que, como bien había mencionado De la Iglesia en su discurso, no se puede ni ignorar ni renegar de él.

Clara Garavelli

EMPIRE AND FILM

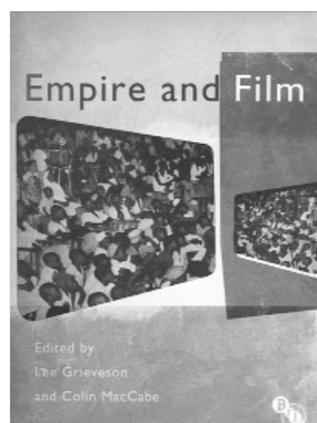
Lee Grieveson y Colin MacCabe (eds.)

Londres

British Film Institute / Palgrave Macmillan, 2011

292 páginas

72,68 € (tapa dura) / 22,44 € (tapa blanda)



FILM AND THE END OF EMPIRE

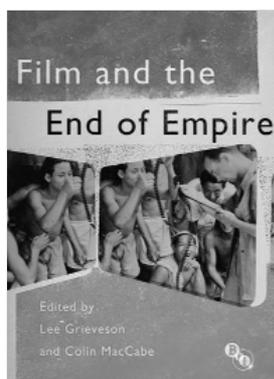
Lee Grieveson y Colin MacCabe (eds.)

Londres

British Film Institute / Palgrave Macmillan, 2011

302 páginas

73,55 € (tapa dura) / 23,05 € (tapa blanda)



Nada de caprichoso o gratuito tiene agrupar en una misma nota estos dos libros en la medida en que conforman un compacto y apasionante díptico ligado a un ambicioso proyecto de recuperación y estudio del cine colonial británico impulsado por el Arts and Humanities Research Council del Reino Unido. Entre octubre de 2007 y septiembre de 2010, la comisión responsable del proyecto *Colonial Film: Moving Images of the British Empire* asumió la tarea de catalogar los fondos relevantes conservados en el British Film Institute, el Imperial War Museum y el British Empire and Commonwealth Museum. Aunque ciertamente sin pretensiones de exhaustividad, el catálogo resultante —que totaliza unos 6.200 films (documental y ficción, pero no vídeo y televisión en razón de los marcos temporales manejados)— constituye un valiosísimo fondo para cuantos se interesan de un modo u otro por el tema. Accesible en la *website* <colonialfilm.org.uk>, el catálogo incluye detallados comentarios sobre las diferentes entradas y más de treinta horas de materiales digitalizados, de este modo fácilmente consultables. En paralelo a la elaboración del catálogo y el desarrollo del proyecto, se cele-

braron diferentes seminarios con la participación de numerosos especialistas y, como colofón, dos simposios más formales tuvieron lugar en Londres (julio de 2010) y Pittsburgh (septiembre de 2010). De ellos nace, de manera particular, este doble volumen editado por Lee Grieveson y Colin MacCabe que, aun en su carácter necesariamente fragmentario, constituye una aportación de primera magnitud al estudio del tema.

Uno de los primeros puntos que conviene subrayar es, en cualquier caso, cómo la aportación teórica e historiográfica de estos volúmenes tiene en realidad una doble incidencia, tanto en el contexto de los más específicos estudios sobre el cine colonial británico como en el más general de la reconsideración de los orígenes del cine coincidiendo con el punto álgido del colonialismo europeo. O, por decirlo con las palabras de Tom Gunning en la contraportada de *Film and Empire* —acaso haciéndose eco a su vez de la terminología acuñada por el conocido historiador de la tecnología Daniel R. Headrick—, esta obra demuestra fehacientemente cómo el cine fue también concebido a la sazón como uno de los «instrumentos del imperio». La cuestión no es baladí y, de hecho, Ian Christie (I, p. 31) subraya en su contribución al primer volumen cómo, en términos generales, el cine ha estado siempre ausente en los trabajos de los grandes especialistas sobre la historia del imperialismo contemporáneo, no justificándose en realidad esta posición a la luz de la evidencia disponible. Porque, exponente de una atractiva modernidad tecnológica y dotado al mismo tiempo de un innegable poder persuasivo (propagandístico), el cine —nos recuerda también Grieveson (II, p. 3)— vino a erigirse desde fechas muy tempranas en un eficaz complemento de la administración colonial.

Buena parte de los trabajos recogidos en el primer volumen, *Film and Empire*, se centran de hecho en la copiosa y dilatada actividad de diferentes agencias gubernamentales y privadas

en el ámbito del cine colonial: Rockefeller Foundation, Bantu Educational Kinema Experiment, Carnegie Corporation, Empire Marketing Board, GPO Film Unit, British Colonial Office, British Instructional Films, London Missionary Society, Colonial Film Unit, etc. No todos estos estudios presentan el mismo grado de novedad y originalidad, habida cuenta de que algunas de estas instituciones habían sido ya profusa y rigurosamente estudiadas con anterioridad, pero con frecuencia tropieza el lector a pesar de todo con aportaciones de extraordinario interés en esta serie de estudios de caso. Por citar solo un ejemplo, la contribución de Scott Anthony (I, pp. 135-148) sobre la producción del Empire Marketing Board y la aparente paradoja de su ideario progresista al servicio de un estado conservador y de un credo imperialista es magistral. Desviándose *sensu stricto* de este enfoque abiertamente institucional, estudios como los de Priya Jaikumar (I, pp. 167-188) sobre los *geographical films* centrados en la India, o de Toby Haggith y Richard Smith (I, pp. 35-53) y Vron Ware (II, pp. 119-131) sobre la representación de las tropas nativas coloniales en distintos periodos, abren nuevas perspectivas de investigación y análisis en un campo donde no todo son, como quizás cupiera pensar, caminos trillados.

Resulta imposible, en cualquier caso, hacer justicia al conjunto de excelentes trabajos contenidos en estos dos volúmenes, por lo que necesariamente habremos de contentarnos con subrayar aquí algunas singularidades particularmente llamativas. Tal es el caso, por ejemplo, de un espléndido artículo de Charles Musser (I, pp. 261-280) sobre la figura de Paul Robeson y su vinculación al cine colonial británico, o de otro de Julie Codell (I, pp. 189-203) sobre lo que ella llama la «domesticación del imperio» (esto es, la correlación entre las historias familiares y domésticas y la retórica de la dedicación castrense o administrativa al servicio del Imperio) en algunas significativas producciones de finales

de los años 30. La idea de que la apelación a la «misión civilizadora» había dejado ya de funcionar en torno a 1939 (Codell, I, p. 200) se reencontra en algunas otras aportaciones al segundo volumen, acaso más irregular en su concepción y diseño, pero en cambio frecuentemente más novedoso en razón de su atención al periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial (hasta aproximadamente 1965), mucho menos estudiado hasta la fecha. Auténticamente esclarecedor es en este sentido el trabajo de Martin Stollery (II, pp. 35-53) sobre *Morning, Noon and Night* (1942-1943), un ambicioso proyecto documental destinado a ofrecer una perspectiva auténticamente global sobre el esfuerzo de guerra en las colonias británicas, que no llegó a concluirse ante la imposibilidad de hacer compatibles puntos de vista notablemente divergentes acerca de la representación del Imperio en esa particular coyuntura.

Los distintos ensayos que integran el segundo volumen, *Film and the End of Empire*, giran en realidad obsesivamente en torno a lo que Grieveson (II, p. 3) define como la inevitable mutación de la retórica del Imperio en una (pretendidamente) más manejable «*Commonwealth partnership*». Algunos trabajos reconstruyen las políticas de exhibición mediante unidades móviles en África oriental o documentan con rigor la labor formativa —y ya no solo propagandística— acometida a finales de los 40 y comienzos de los 50 por la Colonial Film Unit en Nigeria y Ghana (entonces todavía Gold Coast) o por la Malayan Film Unit en la Malasia Británica. Pero quizás lo más relevante de este volumen tiene que ver con las tentativas de reinterpretación de las políticas de representación del Imperio en una fase ya crítica y aun terminal. Philip Zachernuk (II, pp. 95-117) demuestra, al hilo de su estudio de un film de compleja genealogía y limitada difusión, *Men of Two Worlds* (Thorold Dickinson, 1942-1946), cómo los discursos cinematográficos sobre África se vieron necesariamente afectados por una nueva agenda

política que cobraría todo su vigor tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que Wendy Webster (II, pp. 237-250) explora con gran perspicacia los patrones de representación de África en el cine británico hasta mediados de los 60, constatando entre otras cosas la centralidad de los personajes de los blancos en todas las ficciones, incluso en un nuevo contexto marcado por la descolonización y la explícita desideologización de las historias.

Una sombra poderosa (y en absoluto inadecuada) se proyecta continuamente sobre los dos volúmenes comentados y esta –digámoslo ya– no es otra que la del prestigioso académico Paul Gilroy, quien no solo firma un interesantísimo trabajo, «Great Games: Film, History and Working-through Britain's Colonial Legacy» (II, pp. 13-32), en la línea de su ya clásico, pero siempre polémico, ensayo *After Empire. Melancholia or Convivial Culture?* (2004), sino que es frecuente y reiteradamente citado por numerosos autores a lo largo de la obra. Gilroy vuelve en el texto sobre su interpretación freudiana de la «resaca colonial» británica (II, p. 20) y subraya la idea, muy relevante desde esta perspectiva, de la parcial y tendenciosa construcción de una memoria idealizada de la Segunda Guerra Mundial en detrimento de una historia colonial «oculta y negada», nunca verdaderamente asumida en sus auténticos contornos y por ello bien necesitada de un proyecto como el que este catálogo –con todos sus materiales complementarios– representa (II, p. 16). Se compartan o no los puntos de vista de Gilroy, probablemente necesitados de matices, la suya es con todo una aportación esencial a la hora de poner en circulación fecundas claves interpretativas sobre la historia colonial (británica, pero no solo) y su innegable proyección sobre nuestra convulsa época. Y, desde luego, no se puede discrepar de su diagnóstico a propósito de esta obra (catálogo, website y proyecto editorial): imprescindible.

Alberto Elena

PLAYING TO THE CAMERA.
MUSICIANS AND MUSICAL
PERFORMANCE IN DOCUMENTARY
CINEMA

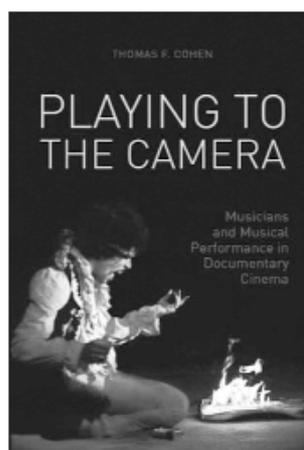
Thomas F. Cohen

Nueva York

Wallflower, 2012

154 páginas

6,48 € (Kindle) / 12,75 € (tapa blanda)



Desde los años 60, cuando se configura como subgénero de la mano del cine directo, el documental musical ha gozado de una aceptación que apenas ha disminuido en los últimos años. Así, la reciente reedición en formato DVD y Blu-Ray de algunas películas surgidas en esos años, que son ya clásicos (por ejemplo, *Woodstock*, *3 días de amor y paz*, *El montaje del director. Edición 40 aniversario*, Michael Wadleigh, 2009); el estreno de ciertos documentales musicales que pretenden atraer a los fans a las salas de cine (en ocasiones, utilizando las últimas tecnologías como en *U23D* [Catherine Owens y Mark Pellington, 2007]); y el hecho de que realizadores de toda condición (desde Grant Gee hasta Martin Scorsese, pasando por Jonathan Demme) hayan sucumbido por diversas razones a su encanto son prueba de que el documental musical continúa despertando interés. Un interés que se encuentra en conexión con, entre otras circunstancias, la tendencia a la