

Historia n.º 52, 1979; Cardín, «Redentores de chorbos», *Amigos*, n.º 3, 1980).

La manera en que el cine de Eloy de la Iglesia resulta más transgresor es seguramente en el tratamiento erótico que hace del cuerpo masculino y su desnudo. La introducción no sublimada del deseo homosexual es la que provoca la incomodidad de la crítica homófoba, al mismo tiempo que obliga al espectador a identificarse con el punto de vista del protagonista y lo introduce, en palabras de Paul Julian Smith, en un «tráfico de voyeurismo homosexual» (*Las leyes del deseo*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998). Ese es el interés que encontramos, por ejemplo, en *Navajeros* (1980) y otros productos de cine «quinqui» del director vasco; no compartimos, por lo tanto, la opinión de Melero en lo que respecta a la «actitud respetuosa hacia los homosexuales» de esta película o su capacidad para subvertir «las convencionales representaciones estereotipadas que eran normales en el género» (p. 257). En *Navajeros* los homosexuales aparecen como *carrozas* clientes de chaperos, merodeadores del cine Carretas o víctimas de la delincuencia. No son *mariquitas* de comedia ni enfermos o depredadores, pero son igualmente tópicos. Más aún, el sexo entre hombres se presenta sólo a través de la prostitución o como vejación y castigo para el *héroe* heterosexual.

Dejando a un lado las disensiones expuestas, *Placeres ocultos* denota un profundo trabajo de campo y un amplio conocimiento sobre el periodo en cuestión; y, más importante aún, sirve para documentar varios géneros, ajenos a los grandes relatos, pero extraordinariamente reveladores de los mecanismos de representación de gays y lesbianas en nuestro país.

Héctor Sanz Castaño

CINE E IMAGINARIOS SOCIALES.
EL CINE POSMODERNO COMO
EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES
(1990-2010)

Gerard Imbert
Madrid
Cátedra, 2010
768 páginas
22,50 €



«La dimensión narrativa de los imaginarios es fundamental: el cine tiene la capacidad de recoger todas estas proyecciones imaginarias y de transformarlas en historias, creíbles algunas, fantásticas otras, que nos conmueven o espantan, pero que nos llegan. Dentro de esta maraña de relatos, la función del analista es atar cabos, encontrar hilos conductores, invariantes capaces de establecer conexiones no siempre visibles a primera vista, detectar formulaciones implícitas, desentrañar lo dicho de lo no dicho, reconstruir un metatexto susceptible de ofrecer una «lectura»» (p. 12), escribe Gerard Imbert en la introducción de *Cine e imaginarios sociales*, un libro que se presenta tan imprescindible y necesario en el terreno de la literatura de cine como, en sus dimensiones, quizá, en exceso ambicioso en su deseo de trazar una visión amplia y global del cine de las últimas décadas.

A lo largo de unas setecientas páginas Imbert ejerce como ese analista al que se refiere en las líneas más arriba reproducidas: analizando las películas como un texto en sí mismo, con sus aportaciones y con su significado, pero, además, ahondando en la relación que se establece con otras películas, con otros textos. Gran parte de la valía de *Cine e imaginarios sociales* reside en la construcción de un itinerario en el que va enlazándose película a película, cineasta a cineasta, para conformar una visión que va más allá de fronteras o nacionalidades, de autores o cinematografías. Imbert entiende el cine como un espejo de la realidad, o, más bien, como una extensión de la misma: mediante el arte cinematográfico la realidad va transformándose, adoptando otras formas, pero sin dejar de ser ella misma o sin dejar de estar representada en pantalla. Es decir, el cine no como vehículo de mera reproducción mimética sino como constructo artístico a partir de diversos temas que atañen a la sociedad global en la que vivimos. Y para Imbert hay, ante todo, un *mal-estar* extendido que se ramifica en diferentes direcciones y que, a la hora de ser representado en el cine, adopta diferentes formas. Es patente el deseo del autor de construir un discurso amplio a través del cual evidenciar que las constantes del cine *postmoderno* se encuentran en todas las cinematografías, en todos los autores. Aunque matice en cada caso concreto la idiosincrasia, por ejemplo, del cine asiático frente al cine de Occidente, o, por otro lado, la personalidad de cada autor a la hora de representar un tema afín a otros cineastas, lo cierto es que Imbert tiende a una idea globalizadora que, a la sazón, deviene en uno de los puntos más interesantes del libro así como uno de los más discutibles, algo insoslayable tratándose de una obra que aspira en su concepción y en su desarrollo discursivo a la amplitud.

Más discutible, a estas alturas, resulta que el autor asuma en su análisis y en su discurso un tono *postmoderno* que entendemos puede ser equívoco incluso en su interés y su agudeza analí-

tica. Por fortuna, se trata tan solo de un punto de partida que poco a poco va diluyéndose en aras de exponer una visión muy personal aunque apoyada en otros trabajos analíticos o críticos especificados o sin especificar. Página a página, película a película, se va teniendo la sensación de que estamos ante un trabajo cuya extensión responde, o puede hacerlo, a un trabajo personal previo de reflexión de quien ha ido intuyendo la existencia de esas conexiones así como de ese *mal-estar* implícito o explícito en el cine de las últimas décadas. Y es este punto quizá el que arroja más fuerza a la lectura de *Cine e imaginarios sociales*, porque Imbert elabora un discurso con el que se puede o no estar de acuerdo pero que sin duda alguna no deja indiferente, y porque, sobre todo, se alza como una puerta a otras ideas, a otros caminos de estudio. Por otro lado, Imbert introduce el discurso cinematográfico dentro de unos parámetros culturales que van más allá de la teoría o crítica de cine para mostrar que no se trata tan solo de ese espejo de la realidad sino una parte más de la misma. De ahí que a la hora de contextualizar sus ideas Imbert no dude en citar, por ejemplo, a autores tan dispares, o no, como Barthes o Bauman, Lipovetski o Baudrillard, Deleuze o Maffesoli, por citar algunos nombres, mostrando cómo es posible introducir el análisis cinematográfico dentro de ciertas corrientes de pensamiento (sea o no, eso depende, pertinente el hacerlo o el discurso se encuentre bien elaborado).

Imbert divide *Cine e imaginarios sociales* en cuatro partes (que bien podían conformar por separado un libro por sí solas) temáticas pero interrelacionadas. Así, en la primera, analiza el cuerpo como materialización de ese *mal-estar*, como síntoma del mismo, pero, también, como objeto del exceso; en la segunda parte, Imbert se introduce en el terreno de la identidad y de la ambivalencia (en este caso siguiendo a Bauman claramente) para adentrarse en las nuevas formas de representación de lo femenino, en la masculinidad mediante el nuevo cine francés y en

cuestiones identitarias como los *no-lugares*, los personajes *borderline* y, finalmente, en las rupturas en cuestiones de género; la tercera parte es el turno de la experiencia de los límites, con la violencia, la muerte y el horror como hilos conductores de la misma en la parte más extensa del libro y en la que Imbert despliega un mayor número de subtemas; en la cuarta y última parte, el autor cierra el trabajo adentrándose en los límites de lo real, como consecución lógica del libro: todo debía llevar hacia el cuestionamiento, mediante el cine, de los límites de la realidad, hablando de la convivencia del hiperrealismo con otras propuestas que se decantan más por convertir lo real en espectral, de cómo el documental y la ficción se entrecruzan cada vez más no solo como una elección del cineasta sino como síntoma de una realidad que cada vez es más ambivalente e inestable.

Cada parte, como decíamos, está desarrollada en capítulos dedicados a uno o varios cineastas y, después, en el desarrollo del texto, normalmente, contrastados con otros cineastas. Queda en ocasiones la sensación de que, quizá, habría sido más pertinente y operativo el haber reducido el número de cineastas y de películas para realizar un análisis más focalizado, menos apabullante. Y sin embargo se entiende que Imbert haya buscado un sentido casi enciclopédico para entregar un libro que se presenta como un ensayo personal al mismo tiempo que, parafraseando a Ballard, en una guía para el usuario (cinematográfico) del nuevo milenio.

Israel Paredes Badía

LA EXPERIENCIA FÍLMICA. CINE, PENSAMIENTO Y EMOCIÓN

Imanol Zumalde

Madrid

Ediciones Cátedra, 2011

304 páginas

15 €



No es cosa menuda abordar las razones por las que el arte en general, y el cine en particular, nos produce eso a lo que, con sencillez encomiable, llamamos emoción. Tal propósito suele más bien provocar con sólo oírlo una exclamación entre jovial e irónica, que bien podría expresarse con dos palabras, a secas: ¡menuda cosa! Pues bien, eso es, ni más ni menos, lo que Imanol Zumalde aborda en su último libro, titulado *La experiencia fílmica*, y subtítulo *Cine, pensamiento y emoción*. O, diciéndolo con sus palabras, «este volumen pretende sentar las bases para una hermenéutica de la emoción fílmica o, lo que viene a ser lo mismo, aspira a poner en limpio por qué experimentamos un amplio catálogo de sensaciones cuando vemos sombras animadas proyectadas en una pantalla» (p. 9). Ambición nada pacata. Aspiración en absoluto baladí. Como bien cabe acordar. Y no poco digna de atención.

Quién no se ha preguntado alguna vez por qué narices se emociona con una escena de tenor, a su parecer, tan ridículo. O a qué viene turbarse con un momento erótico que a todas