
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1^{er} semestre 2020

51



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

51

Fundador

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefes de Redacción

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Equipo de Redacción**Coordinadoras de revisión por pares:**

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

Indización y difusión:

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

Editora de reseñas de libros:

LAURA POUSA (*TAI - Universidad Rey Juan Carlos*)

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

Consejo Editorial

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2018

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2018

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño

SABÁTICA

Maquetación

COMPOBELL, S.L.

Soporte técnico digital

ÁLVARO ARRIBAS

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

IMAGEN DE CUBIERTA: *Somewhere* (Sofia Coppola, 2010)

Artículos / Articles

- Las revistas académicas españolas de estudios filmicos.**
Una cartografía 11
Spanish Films Studies Journals. A Cartography
Jorge Nieto Ferrando y Asier Aranzubia
- La obra cinematográfica de Shadi Abdel Salam:
el cine como herramienta de recuperación del pasado faraónico** 39
*Shadi Abdel Salam's Cinematographic Works:
Cinema As a Tool to Recover the Pharaonic Past*
Samuel Montes Ibars
- Representaciones del no-lugar en
Lost in Translation y *Somewhere* de Sofia Coppola** 59
*Representations of non-places in
Lost in Translation and Somewhere by Sofia Coppola*
Stefano Llinás Lamboglia
- Promiscuidad, familia y docencia: las tensiones entre
disidencia y normalización sexual en *Taxi al W.C.* de Frank
Ripploh** 79
*Promiscuity, Family and Teaching: The Tensions between
Sexual Dissidence and Sexual Normalization in Taxi to the Toilet by Frank
Ripploh*
Atilio Raúl Rubino
- Down Argentine Way*: los remakes de películas argentinas
en Hollywood en los años cuarenta** 101
Down Argentine Way: Remakes of Argentine Films in 1940's Hollywood
Alejandro Kelly Hopfenblatt
- Cine cleptómano: *Shame* (2011) de Steve McQueen y la intertextualidad** 125
Kleptomaniac Cinema: Shame (2011) by Steve McQueen and Intertextuality
Manuel Antonio Díaz Gito

Libros / Books

Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices
Catherine Russell
Sonia García López 153

Víctimas y verdugos en Shoah, de C. Lanzmann.
Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto
Arturo Lozano Aguilar 156
Rafael R. Tranche

Shoah. El campo fuera de campo.
Cine y pensamiento en Claude Lanzmann
Alberto Sucasas 159
Lior Zylberman

Luis Buñuel. Correspondencia escogida
Jo Evans y Breixo Viejo (eds.) 162
Javier Herrera

Tierras de ningún lugar: utopía y cine
Antonio Santos
Tiempos de ninguna edad: distopía y cine
Antonio Santos 165
David Moriente

Diálogos cinematográficos entre España y Argentina Vol. 1.
Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)
Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (eds.)
Conozco la canción. Melodías populares en los
cines posclásicos de América Latina 169
Pablo Piedras y Sophie Dufays (eds.)
Santiago Aguilar

*Para una historia do cinema en lingua galega: a foresta e as
árbores* 172
Margarita Ledo Andi3n (coord.)
Isabel Sempere

La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa) 175
Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo
Bernardo S3nchez Salas

*(Un)veiling Bodies. A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship
Documentary* 178
Elizabeth Ram3rez-Soto
Mar3a Luisa Ortega

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

VShoes (by Lois Weber) 183
Maria Magdalena Brotons Cap3

A revolu33o de maio 187
Paulo Cunha

MUBI 191
Marcelo Morales

En octubre de 1994 *Secuencias* iniciaba su andadura desde el impulso creador y bajo la dirección de Alberto Elena. Ha cumplido, por tanto, veinticinco años en los que los cambios y las pérdidas no han alterado su vocación original de ser un espacio de referencia en la difusión de la investigación en historia del cine y del audiovisual en lengua hispana y contribuir al fomento de la misma en áreas que nuestros lectores, colaboradores y autores asocian a su cabecera.

En esta línea, la revista creaba en 2015, en colaboración con el Grupo de Investigación TECMERIN de Universidad Carlos III de Madrid, el Premio Alberto Elena de investigación en cines periféricos. Derivado de esta iniciativa, las páginas del presente número ofrecen el trabajo de Samuel Montes Ibars, ganador de su tercera edición, que ratifica la vitalidad de los estudios en este ámbito y campo de convergencia de perspectivas y enfoques diversos. También incluyen «Las revistas académicas españolas de estudios fílmicos. Una cartografía», de Jorge Nieto Ferrando y Asier Aranzubia, texto encargado por la redacción para celebrar el cuarto de siglo de publicación ininterrumpida.

Los cambios experimentados durante los últimos años en lo relativo a la edición –el más significativo, el paso de la publicación en papel al soporte digital a través del portal de Revistas de la Universidad Autónoma de Madrid– han transformado ciertos rasgos de su aspecto, como el paso del blanco y negro al color, aunque no su esencia. No se ha alterado su política de alternancia de números monográficos y abiertos, recogiendo estos los mejores artículos recibidos a lo largo del año anterior resultado de una rigurosa selección previa por el equipo de redacción y la preceptiva revisión por pares, a la que son sometidos todos los textos publicados por la revista. Los dossiers monográficos, como muestran los últimos números publicados, siguen constituyendo una apuesta programática marcada por dos líneas. Por una parte, la que concita nuevas y plurales aproximaciones a fenómenos poco estudiados, como lo hiciera el n.º 47, «La vocación *mainstream*», para el que *Secuencias* lanzó por primera vez en su historia un *call-for-papers* [convocatoria pública específica]. Por otra, la que acoge investigaciones que constituyen una revisión y renovación historiográfica sobre sus objetos de estudio, como lo hicieran las editoras y los autores del «Ukamau *abigarrado*», número que incluyó la sección de entrevistas que caracterizó a la revista en su primera época y que recuperamos excepcionalmente en esta ocasión por el alto valor documental de los materiales.

Las mutaciones en las formas de acceso de los investigadores a fuentes fílmicas y audiovisuales se han visto reflejadas también en nuestras páginas con

la inclusión de reseñas de plataformas de internet junto a las de ediciones en DVD y Blu-Ray. Tras todo ello, el equipo de redacción se renueva y reorganiza su estructura, como han ido reflejando los créditos de los últimos números, para servir de la mejor manera a sus objetivos y seguir cumpliendo años con la ilusión y la energía que en *Secuencias* insuflaron aquellos primeros promotores que no pueden ya acompañarnos en la presente andadura.

ARTÍCULOS

LAS REVISTAS ACADÉMICAS ESPAÑOLAS DE ESTUDIOS FÍLMICOS. UNA CARTOGRAFÍA¹

Spanish Film Studies Journals. A Cartography

JORGE NIETO FERRANDO^a

Universitat de Lleida

ASIER ARANZUBIA^b

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.001

RESUMEN

Este artículo ofrece un inventario de las principales revistas académicas sobre cine que se han editado en España a lo largo de los últimos cuarenta años. Durante la década de los setenta del siglo pasado se pueden encontrar revistas de carácter híbrido en las que la atención a la actualidad convive ya con los primeros balbuceos de un discurso científico en torno al cine. La consolidación de los estudios universitarios de comunicación en la década de los ochenta propiciará la creación de las primeras revistas científicas dedicadas exclusivamente al cine. A las pioneras de los ochenta, *Cinematògraf*, *Archivos de la Filmoteca* e *Ikusgaiak* se sumarán, ya en la década siguiente, publicaciones como *Filmhistoria*, *Cinema Rescat* o *Secuencias*. *Revista de historia del cine*. Con la llegada del siglo XXI, las revistas académicas pasarán a desempeñar una función esencial dentro del nuevo sistema de acreditación del profesorado universitario. Las numerosas dificultades que las revistas de cine han encontrado para adaptarse a este nuevo escenario, unidas a la precaria situación de la investigación en el campo de los estudios fílmicos, han sumido al sector en una profunda crisis.

Palabras clave: *Contracampo*, *Cinematògraf*, *Archivos de la Filmoteca*, *Ikusgaiak*, *Filmhistoria*, *Cinema Rescat*, *Secuencias*. *Revista de historia del cine*, *Cuadernos de la Academia*, *L'Atalante*, *Eutopias*.

ABSTRACT

This article offers an inventory of the main Film Studies journals that have been published in Spain over the past forty years. During the seventies, it was possible to find hybrid magazines where the attention to current affairs coexisted with what can be considered the first attempts of writing a scientific discourse on cinema. The consolidation of Media and Communication Studies at university level in the 1980s promoted the creation of the first scientific magazines devoted exclusively to cinema. To the pioneers of the eighties, *Cinematògraf*, *Archivos de la Filmoteca* and *Ikusgaiak*, were added in the following decade publications such as *Filmhistoria*, *Cinema Rescat* and *Secuencias*. *Revista de historia del cine*. With the arrival of the 21st Century, academic journals started to play an essential role within the new university faculty accreditation system. The numerous difficulties that film magazines have found in adapting to this new scenario, together with the precarious situation of research in the field of Film Studies, have plunged the sector into a deep crisis.

Keywords: *Contracampo*, *Cinematògraf*, *Archivos de la Filmoteca*, *Ikusgaiak*, *Filmhistoria*, *Cinema Rescat*, *Secuencias*. *Revista de historia del cine*, *Cuadernos de la Academia*, *L'Atalante*, *Eutopias*.

[a] JORGE NIETO FERRANDO es profesor de la Universitat de Lleida y responsable del «Grupo de investigación en las transformaciones de los medios audiovisuales y sus implicaciones en el desarrollo político, cultural y social», de la misma universidad. Ha publicado en revistas como *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias*, *Revista de historia del cine*, *Comunicación y Sociedad*, *Historia y Comunicación Social*, *Signa*, *L'Atalante*, *Revista Latina de Comunicación Social*, *ZER* o *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Es autor, entre otros libros, de *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino* (2006), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (2009), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (2013), *La oposición al franquismo en el cine* (2018) o, junto a José Enrique Monterde, de *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010* (2018), premio Ricardo Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. También ha co-coordinado los libros *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (2006) (premio al mejor trabajo colectivo de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine) o, entre otros, *Diccionario del audiovisual valenciano* (2018). E-mail: jorge.nieto@udl.cat

[b] ASIER ARANZUBIA es profesor en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Ha participado en numerosos libros colectivos y en diversas publicaciones académicas, entre ellas, *Secuencias*. *Revista de historia del cine*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente*, *ZER*, *Signa*, *L'Atalante* o *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Entre 2007 y 2011 formó parte del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma España* donde también colaboró como crítico. Entre 2012 y 2017 fue miembro del consejo de redacción de *Caimán*. *Cuadernos de cine*. Es autor de *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007), premio al mejor trabajo monográfico de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine; de la monografía *Alexander Mackendrick* (Cátedra, 2011) y de los libros de entrevistas *El mapa de la India*. *Conversaciones con Manolo Matji* (Cuadernos Tecmerin, 2013) y *Bulevar de los recuerdos. Una conversación con Manuel Vidal Estévez* (Materiales por derribo, 2020). Recientemente ha coordinado dos antologías para la editorial Shangrila: *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI* (2016) y *Carlos Serrano de Osma. Sombras iluminadas* (2019). E-mail: aaranzub@hum.uc3m.es

[1] [Nota de los autores] Este artículo está dedicado a la memoria de uno de los pioneros en el campo de las revistas académicas de cine: Alberto Elena. La feliz coincidencia de que vea la luz, precisamente, en la que fue «la casa del Amigo» nos llena de satisfacción. [Nota de los editores] Agradecemos a Jorge Nieto y Asier Aranzubia la aceptación de nuestra invitación para la escritura de este texto con motivo de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la aparición del primer número de *Secuencias*. *Revista de historia del cine*.

1. Introducción

La progresiva consolidación de los estudios universitarios de comunicación en la década de los ochenta propiciará la aparición de las primeras revistas académicas que acogen en sus páginas investigaciones relacionadas con el cine. Aunque ya en la década anterior (e incluso antes) se habían publicado artículos en las revistas especializadas que hacían, aunque fuera de manera tentativa, uso de herramientas metodológicas propias de un discurso científico, habrá que esperar, como decimos, a la consolidación de una comunidad científica en los ochenta para poder hablar con propiedad de revistas y artículos académicos.

Antes de seguir adelante con esta aproximación a la evolución de las revistas académicas españolas del campo de los estudios filmicos urgen una serie de precisiones conceptuales que nos sirvan para aclarar de qué hablamos exactamente cuando hablamos de revistas académicas. En primer lugar, es preciso señalar que la razón de ser de estas revistas no es otra que dar salida a la producción científica de los investigadores universitarios. Las revistas académicas son, por lo tanto, las plataformas por medio de las cuales los investigadores comparten con sus pares los resultados de sus investigaciones. Es por eso que la consolidación de los estudios de comunicación entre nosotros era un requisito previo para que nacieran estas publicaciones. Y es por eso también que la naturaleza de los artículos que se publican en estas revistas es muy distinta a la de los textos que se difunden a través de las llamadas revistas especializadas. Como bien ha explicado Imanol Zumalde², las revistas académicas no están sujetas, como sucede con las especializadas, a los siempre acelerados ritmos de la actualidad. El suyo es un discurso condicionado por debates teóricos y metodológicos de largo recorrido —que se vienen desarrollando, desde antiguo, en el seno de la universidad— y no por las urgencias de una actualidad cinematográfica que exige casi siempre una respuesta en caliente, es decir, inmediata. Otra de las diferencias estriba en que las revistas especializadas se dirigen a un público generalista mientras que el destinatario ideal de las académicas es un público especializado: en esencia, la comunidad científica. La mera extensión de los artículos, la mayor complejidad discursiva, el empleo de un determinado instrumental conceptual y de una metodología concreta son algunos de los rasgos distintivos de los textos académicos y vienen, como estamos intentando demostrar, en buena medida condicionados por los objetivos que persiguen estas publicaciones y por el perfil (muy especializado) de su público ideal (la comunidad científica).

El presente artículo ofrece un inventario de las revistas académicas españolas que han acogido investigaciones de corte histórico, teórico o analítico en torno al cine a lo largo de los últimos cuarenta años. La cartografía de revistas que ofrecemos aquí no es definitiva —en la medida en que no se han consignado todas— pero sí es lo suficientemente representativa como para que el lector se haga una idea aproximada de cómo ha evolucionado a lo largo de las últimas décadas el ámbito específico de las revistas científicas de cine. A modo de con-

[2] Imanol Zumalde, *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011), pp. 15-27.

clusión, se ha incluido un epígrafe en el que se reflexiona sobre los problemas a los que se enfrenta actualmente la difusión de la investigación en el ámbito de los estudios fílmicos.

2. Antecedentes y primeras tentativas

Hubo un tiempo en el que los límites entre lo que era una publicación académica y una especializada no estaban tan claros como lo están actualmente. Hasta el punto de que bien podríamos hablar de revistas híbridas, esto es, publicaciones en las que el repaso a la actualidad cinematográfica sigue ocupando un lugar preferente, pero en las que afloran ya los primeros balbuceos de un discurso científico en torno al cine. Tal vez, la publicación periódica española en la que conviven de una manera más evidente ambos discursos sea *Comunicación XXI*. Nacida en 1972 tras la reconversión de *Estafeta de la publicidad* en una revista que pretendía dar respuestas comunes a los problemas que se plantean en los distintos ámbitos de la comunicación —periodismo, publicidad, diseño, televisión, cine, etc.—, *Comunicación XXI* dio sus primeros pasos «en un contexto de marcado interés editorial por todo lo relacionado con la comunicación social y, en especial, con la publicidad»³. Según Pablo del Río⁴, Redactor Jefe de la publicación en su primera etapa, la revista se había autoimpuesto el ambicioso objetivo de «estructurar teóricamente el mundo de la comunicación» para otorgarle así la entidad científica de la que entonces carecía. Con un diseño muy atractivo y una tirada modesta —entre dos mil y tres mil ejemplares— que les permitía un mayor margen de maniobra de cara a la censura —a menor difusión, mayor permisibilidad—, a la revista le cupo el honor de entrevistar a figuras internacionales de la comunicación como Abraham Moles y Marshall McLuhan y contó entre sus redactores con nombres que después harían aportaciones importantes al ámbito de la investigación en comunicación: Manuel Vázquez Montalbán —quién publicará en la revista la serie «Lecciones de historia de la comunicación» que después daría lugar a su célebre *Historia y comunicación social*⁵—, Román Gubern, Miquel de Moragas, Domènec Font, Santos Zunzunegui, etc.

No por casualidad, de la sección de cine de la revista se encargará el Nuevo Frente Crítico (NFC) o, lo que es lo mismo, esa nueva generación de críticos que desde finales de los sesenta está intentando renovar el anquilosado discurso de la crítica española a través de la incorporación de toda una serie de herramientas teóricas y metodológicas procedentes, en su mayor parte, de la órbita del estructuralismo. La sección de cine de *Comunicación XXI* supone la primera tentativa de análisis de las películas de la cartelera desde una perspectiva científica. A partir de aquí, el proyecto de renovación del discurso crítico que impulsa el NFC se desarrollará al abrigo de tres revistas especializadas —*Film guía*, *La Mirada* y *Contracampo*— que, aunque siguen prestando una atención preferente a la actualidad y están dirigidas a un público cinéfilo, anticipan ya, en cierta medida, la irrupción, en la década siguiente, de las revistas académicas⁶. Donde se va a

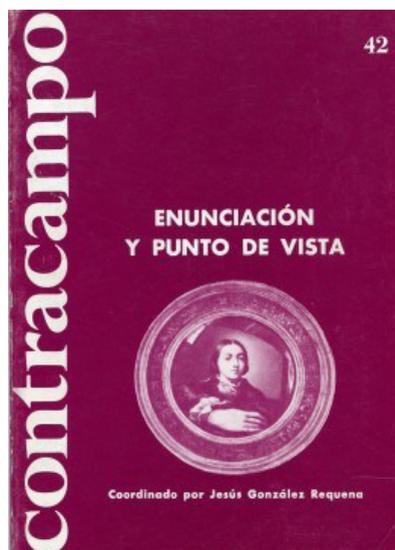
[3] Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2012), p. 66.

[4] Asier Aranzubia, «Entrevista telefónica del autor a Pablo del Río» (Madrid, 19 de mayo de 2015).

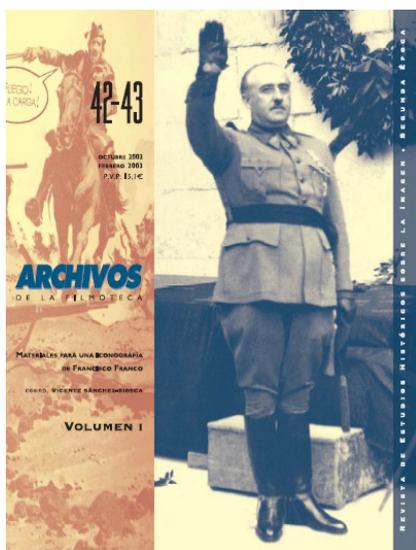
[5] Citado por Jorge Nieto Ferrando en *Cine en papel*, p. 66.

[6] Véase Asier Aranzubia «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine* (Madrid, Cátedra, 2007), pp. 13-34; Asier Aranzubia y Jorge Nieto Ferrando, «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 37, 2013), pp. 62-82; y Alejandro Montiel, «Días inolvidables. La recepción del cine español de la transición en los editoriales de *contracampo*», en Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha (eds.), «El cine español durante la transición democrática (1974-1983)» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 13-14, 2005), pp. 257-274.

ver más clara esa condición híbrida del discurso del NFC es durante la segunda etapa de *Contracampo* y en la primera época de *Archivos de la Filmoteca*.



Jesús González Requena (coord.), «Enunciación y punto de vista». *Contracampo*, n.º 42, 1987.



Vicente Sánchez-Biosca (coord.), «Materiales para una iconografía de Francisco Franco». *Archivos de la filmoteca*, n.º 42-43, 2002-2003.

El proyecto editorial más longevo e influyente de entre los emprendidos por el NFC es, sin duda, *Contracampo* (1979-1987). Después de sus 33 primeros números, la revista evoluciona, a mediados de los años ochenta, desde la atención a la actualidad a la publicación de corte académico. Pocas entregas más tarde, en el número 39⁷, comienza a editarse bajo el amparo del Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universitat de València. En esta segunda etapa priman los contenidos de fondo, en muchas ocasiones de cariz teórico y analítico, sobre los de actualidad y las secciones desaparecen, llegando los últimos números a estar confeccionados casi exclusivamente a partir de monográficos —«El discurso televisivo»⁸ o «Enunciación y punto de vista»⁹—.

Aunque no es un proyecto del NFC, *Archivos de la Filmoteca* bien puede ser vista —tanto por su fecha y lugar de nacimiento como por su orientación— como una suerte de continuación del trabajo emprendido por *Contracampo* durante su segunda época. Impulsada por Ricardo Muñoz Suay y editada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, *Archivos de la Filmoteca* echa a andar en 1989 con el objetivo de crear una plataforma para difundir investigaciones relacionadas con el cine y el audiovisual en el marco del desarrollo de los estudios sobre ambas materias en las universidades españolas. Con colaboradores provenientes de *Dirigido por* —Esteve Rimbau, José Enrique Monterde o Casimiro Torreiro— y *Contracampo* —Juan Miguel Company o Francisco Llinás—, arranca su

[7] *Contracampo*, n.º 39, 1985.

[8] VV.AA., «El discurso televisivo» (*Contracampo*, n.º 39, 1985).

[9] VV.AA., «Enunciación y punto de vista» (*Contracampo*, n.º 42, 1987).

primera época —entre los números 1 y 13¹⁰ bajo la dirección hasta el número 8¹¹ de otro antiguo colaborador de *Contracampo*, Vicente Ponce—, caracterizada fundamentalmente por artículos y reportajes de fondo que abordan diversos aspectos de la historia del cine, aunque compartiendo espacio con otros más próximos a la actualidad cinematográfica. Con todo, lo más característico de la publicación es la recuperación de importantes aportaciones a la reflexión sobre el cine y los dossieres de carácter monográfico compuestos por tres o cuatro artículos sobre distintas cuestiones relacionadas con el análisis filmico o la historia del cine de las secciones «Hacer memoria, hacer historia» —«Propuestas para la escritura de una historia del cine español»¹² o «Lo siniestro, la fotografía, el cine»¹³— y «Avatares de la mirada» —«Itinerarios del cine primitivo americano (1895-1915)»¹⁴ o «Una cita fuera de cuadro. Cine y pintura»¹⁵—, que en ocasiones llegan a convertirse en números monográficos. Esto sucede con la conmemoración del cincuenta aniversario del rodaje de *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939)¹⁶ o con el estudio de la productora CIFESA en el número 4¹⁷.

[10] *Archivos de la Filmoteca*, n.º 1, 1989; n.º 13, 1992.

[11] *Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, 1990-1991.

[12] VV. AA., «Propuestas para la escritura de una historia del cine español», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 1, 1989), pp. 14-47

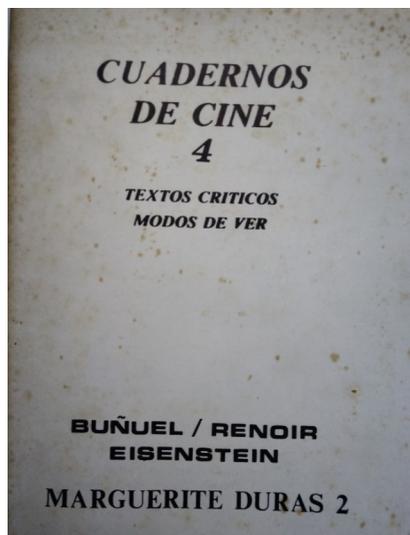
[13] VV. AA., «Lo siniestro, la fotografía, el cine», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, 1990-1991), pp. 6-32.

[14] VV. AA., «Itinerarios del cine primitivo americano (1895-1915)», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 2, 1989), pp. 76-114.

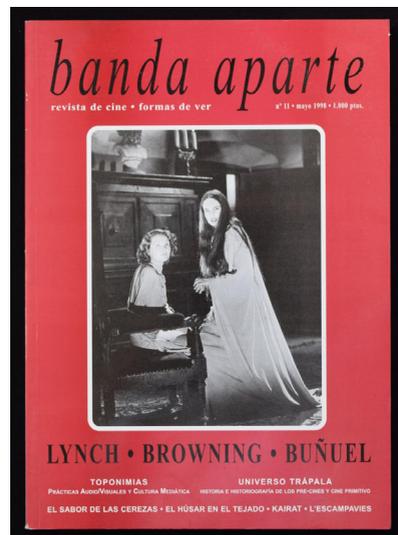
[15] VV. AA., «Una cita fuera de cuadro. Cine y pintura» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), 48-109.

[16] VV. AA., «Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza», (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 3, 1989).

[17] *Archivos de la filmoteca*, n.º 4, 1990.



Cuadernos de cine. Textos críticos – Modos de ver, n.º 4, 1984.



Banda Aparte. Revista de cine – Formas de ver, n.º 11, 1998.

No sería de recibo terminar este repaso a las publicaciones que tienen un pie en la academia sin consignar otros dos proyectos impulsados desde Valencia: *Cuadernos de Cine. Textos críticos-Modos de ver* y *Banda Aparte*. La primera publicará tan solo siete números entre 1981 y 1987 y estará estructurada a partir de números monográficos, excepto la última entrega que tendrá un carácter misceláneo. En ellos aparecen textos de producción propia firmados por Juan Miguel Company, Pau Esteve, Vicente Sánchez-Biosca o Santos Zun-

zunegui, entre otros, y reproducciones de otros tantos autores de reconocido prestigio como Jacques Aumont, Roland Barthes, Pascal Bonitzer, Noël Burch, Edgar Morin o Jean Pierre Oudart. *Cuadernos de Cine* ocupa el mismo espacio editorial e intereses que el *Contracampo* más académico, llegando incluso a compartir colaboradores.

Ya en la década siguiente —en concreto, entre 1994 y 2001— Ediciones de la Mirada publica *Banda Aparte. Revista de cine/Formas de Ver*. Que la mayoría de los colaboradores e integrantes de su consejo de redacción provengan del ámbito universitario advierte ya del carácter híbrido de la revista: Luis Alonso García, Txomin Ansola, Vicente José Benet, Juan Miguel Company, Carlos A. Cuéllar, Arturo Lozano Aguilar, José Antonio Palao, Pilar Pedraza, Jesús González Requena, Vicente Sánchez-Biosca, Virginia Villaplana, Imanol Zumalde o Santos Zunzunegui. Tras unos números iniciales en los que se combinan las misceláneas con los monográficos dedicados a cineastas, la revista adquiere una composición en secciones fijas. Entre ellas destacan «Reencuadres» y «Universo Trápala». La primera aborda desde distintas perspectivas la filmografía de directores relevantes —David Lynch y Tod Browning¹⁸, Marc Recha¹⁹ o Agnès Varda²⁰—, aunque con el tiempo también trata algunas cinematografías nacionales prestigiosas —«Cine iraní»²¹—, géneros como el cine pornográfico²² o las diferentes formas en las que el cine se ha aproximado a la clase obrera²³, por ejemplo. La historia del cine tiene su espacio en «Universo Trápala». En esta sección caben sobre todo aproximaciones al pre-cine y al cine primitivo.

A partir de *Banda Aparte*, y muchas veces con los mismos colaboradores, Ediciones de la Mirada, bajo la dirección de Jesús Rodrigo, crea varias colecciones de libros sobre cine, que han

tenido continuidad en Shangrila Ediciones. Esta última está difundiendo muchas e importantes investigaciones que no encuentran acomodo en otras editoriales, además de adquirir cada vez más prestigio, como demuestran los importantes premios que en su corta vida ya ha recibido²⁴.

3. Las revistas académicas sobre cine²⁵

Si bien las cabeceras mencionadas hasta aquí evolucionan desde las revistas especializadas hasta las académicas, la primera publicación inequívocamente

[18] VV. AA., «Reencuadres: David Lynch-Tod Browning» (*Banda Aparte*, n.º 11, 1998), pp. 15-52.

[19] VV. AA., «Reencuadres: Marc Recha» (*Banda Aparte*, n.º 14-15, 1999), pp. 20-34.

[20] VV. AA., «Reencuadres: Agnès Varda» (*Banda Aparte*, n.º 19, 2000), pp. 19-46.

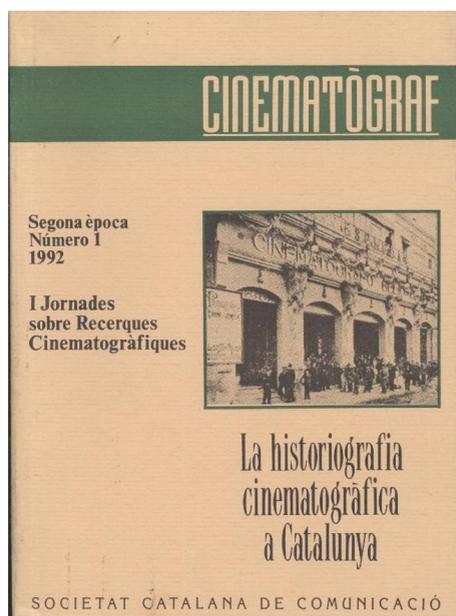
[21] VV. AA., «Reencuadres: Cine iraní» (*Banda Aparte*, n.º 16, 1999), pp.74-91.

[22] VV. AA., «Reencuadres: La imagen pornográfica» (*Banda Aparte*, n.º 19, 2000), pp. 47-75.

[23] VV. AA., «Reencuadres: Cine y Clase Obrera» (*Banda Aparte*, n.º 17, 2000), pp. 17-46.

[24] Jesús Rodrigo García, «Ediciones de la Mirada» (*Métodos de Información*, n.º 7, 2000), pp. 38-39.

[25] Para un análisis más detallado y en su contexto de estas publicaciones, véase Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010* (Santander, Shangrila, 2018) y Jorge Nieto Ferrando, «La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)» (*Historia y Comunicación Social*, n.º 24, vol. 1, 2019), pp. 237-258.



Cinematògraf, época II, n.º 1, 1992.

dedicada a dar difusión a trabajos de investigación sobre cine es *Cinematògraf*, que se publica en Barcelona con una periodicidad muy irregular entre 1983 y 2001. Editada en un primer momento por la Federació Catalana de Cineclubs, cuenta con colaboradores como Jordi Balló, Josep Maria Caparrós Lera, Josep Lluís Fecé, Palmira González López, Mercè Ibarz, Josep Lluís i Falcó, Joan Minguet Batllori, Miquel Porter, Àngel Quintana, Joaquim Romaguera i Ramió (su director), Marta Selva, Anna Solà o Josep Torrella, entre otros. La revista nace con la intención de estimular los estudios sobre el cine catalán. La primera época se articula alrededor de los textos seleccionados en los cuatro concursos Història de la Catalunya cinematogràfica, que se recogen en el primer gran apartado de cada número. Entre estos artículos destacan «Els estudis cinematogràfics Orphea»²⁶ o «El noucentisme contra el cinematògraf (La campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*)»²⁷. Los otros apartados están dedicados fundamentalmente a la historia de la industria cinematográfica catalana —«Studio Films. La productora més comercial del cinema mut a Catalunya (1915-1922)»²⁸, por ejemplo—, el estudio de determinados personajes destacados —«Seixanta anys de la “Biblioteca del Cinema Delmiro de Caral”»²⁹— o el cineclubismo —«Cercle Lumiere”, cine-club de l’Institut Francès de Barcelona»³⁰, por ejemplo—, entre otros temas.

La segunda época de *Cinematògraf*, editada por la Societat Catalana de Comunicació, perteneciente al Institut d’Estudis Catalans, se encarga de recoger las actas de las *Jornades sobre recerques cinematogràfiques*. Esta época muestra el mismo cariz que la anterior, se organiza en monográficos —«La historiografía cinematográfica a Catalunya»³¹, «Infraestructuras industriales»³² y «El cinema espanyol, de l’adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l’esclat de la guerra civil»³³—, además de abrirse poco a poco a aspectos relacionados con la historia del cine en el estado español.

En la línea de *Cinematògraf* aparece en 1985 *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*. Publicada y auspiciada por la sociedad de estudios Vascos/Eusko Ikaskuntza, está dedicada fundamentalmente a la historia del cine en Navarra y el País Vas-

[26] A. Amorós, «Els estudis cinematogràfics Orphea», (*Cinematògraf*, época I, n.º 1, 1983-1984), pp. 69-102.

[27] Joan M. Minguet Batllori, «El noucentisme contra el cinematògraf (La campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*)» (*Cinematògraf*, época I, n.º 3, 1985-1986), pp.21-68.

[28] Palmira Gonzalez, «Studio Films. La productora més comercial del cinema mut a Catalunya (1915-1922)» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), pp. 111-131.

[29] Joaquim Romaguera i Ramió, «Seixanta anys de la “Biblioteca del Cinema Delmiro de Caral”» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), pp. 199-232.

[30] Enric Ripoll-Freixes, «“Cercle Lumiere”, cine-club de l’Institut Francès de Barcelona» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), p. 277-304.

[31] VV. AA., «La historiografía cinematográfica a Catalunya» (*Cinematògraf*, época II, n.º 1, 1992).

[32] VV. AA., «Infraestructuras industriales» (*Cinematògraf*, época II, n.º 2, 1995).

[33] VV. AA., «El cinema espanyol, de l’adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l’esclat de la guerra civil» (*Cinematògraf*, época II, n.º 3, 2001).



Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía, n.º 7, 2004.

co. Los primeros tres números son los monográficos «El cine y los vascos»³⁴, «Sombras de la caverna. El tempo vasco en el cine»³⁵ y «El cine del País Vasco. De *Amalur* (1968) a *Airbag* (1997)»³⁶. A partir de la cuarta entrega, sin embargo, la revista tiene carácter misceláneo. En esta etapa aparecen estudios sobre películas como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)³⁷ o *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia, 1995)³⁸, aproximaciones a la obra de cineastas como Víctor Erice³⁹ o Julio Medem⁴⁰ y textos de cariz historiográfico sobre la política cinematográfica en el País Vasco⁴¹ o la exhibición⁴². Firman colaboraciones en la revista Luis Alonso García, Asier Aranzubia, Igor Barrenetxea Marañón, Emeterio Díez Puertas, Zigor Etxebeste Gómez, Leire Ituarte Pérez, Jon Letamendi, Miguel Ángel Lomillos, Carlos Losilla, Julio Montero o Jean-Claude Seguin. La revista continúa editándose en la actualidad, pero desde 1985 solo ha publicado ocho números.

En 1993 arranca la segunda etapa de *Archivos de la Filmoteca* —ahora bajo la dirección de Vicente Sánchez-Biosca y Vicente Benet—, que busca con más claridad al lector académico y al investigador, aunque presenta cierta continuidad con la anterior en su estructura y secciones —«Historia y documentos», «Recuperación y arqueología», «Teoría y estética» y «Universo electrónico»—, la importancia de los dossiers y monográficos y la reedición de textos sobre cine poco conocidos de autores clave en el panorama cultural, literario o filosófico —Erwin Panofsky⁴³ o Georg Lukács⁴⁴, entre otros—. La diferencia con la anterior reside en el abandono de las referencias a la actualidad. Con el tiempo, además, las secciones dejan a un lado su carácter misceláneo para formar conjuntos de artículos agrupados por su temática que, más tarde, —desde el número 27 (1997)— confeccionan bloques independientes: «La imagen del Alcázar en la mitología franquista»⁴⁵, «Carmen en Hollywood»⁴⁶ o «Cine y revolución cubana. Luces y sombras»⁴⁷, por ejemplo, coordinados por diferentes especialistas. Respecto a los números monográficos, destacan «Las estrellas. Un mito en la era de la razón»⁴⁸, «Mitologías latinoamericanas»⁴⁹ y muy especialmente «Materiales para una iconografía de Francisco Franco»⁵⁰, coordinado por Vicente Sánchez-Biosca.

[34] José María Unsain, «El cine y los vascos» (*Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, n.º 1, 1985).

[35] Juan Miguel Gutiérrez Márquez, «Sombras de la caverna. El tempo vasco en el cine» (*Ikusgaiak*, n.º 2, 1997).

[36] Carlos Roldán Larreta, «El cine del País Vasco. De *Amalur* (1968) a *Airbag* (1997)» (*Ikusgaiak*, n.º 3, 1999).

[37] Garikoitz Gamarra Quintanilla, «A propósito de *Arrebato*: Ascética y Cultura Pop» (*Ikusgaiak*, n.º 5, 2001), pp. 37-63.

[38] Leire Ituarte Pérez, «Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*: proyecciones utópicas de una distopia urbana» (*Ikusgaiak*, n.º 7, 2004), pp. 125-136.

[39] Miguel Ángel Lomillos, «La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice» (*Ikusgaiak*, n.º 6, 2003), pp. 37-60.

[40] Zigor Etxebeste Gómez, «Julio Medem, a través del espejo de la realidad» (*Ikusgaiak*, n.º 6, 2003), pp. 117-134.

[41] Emeterio Díez, «La política cinematográfica del primer gobierno de Euskadi: la gerencia de espectáculos públicos (1936-1937)» (*Ikusgaiak*, n.º 5, 2001) pp. 117-132.

[42] Txomin Ansola, «Crisis y recuperación de la exhibición cinematográfica en Barakaldo (1980-1997)» (*Ikusgaiak*, n.º 4, 2000), pp. 151-164.

[43] Erwin Panofsky, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 158-177.

[44] Georg Lukács, «Reflexiones sobre una estética del cine» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 37, 2001), pp. 134-140.

[45] Vicente Sánchez-Biosca (coord.), «La imagen del Alcázar en la mitología franquista» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 45-156.

[46] Gloria F. Vilches (coord.), «Carmen en Hollywood» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 51, 2005), pp. 9-108.

[47] Nancy Berthier (coord.), «Cine y revolución cubana. Luces y sombras» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 59, 2008), pp. 6-219.

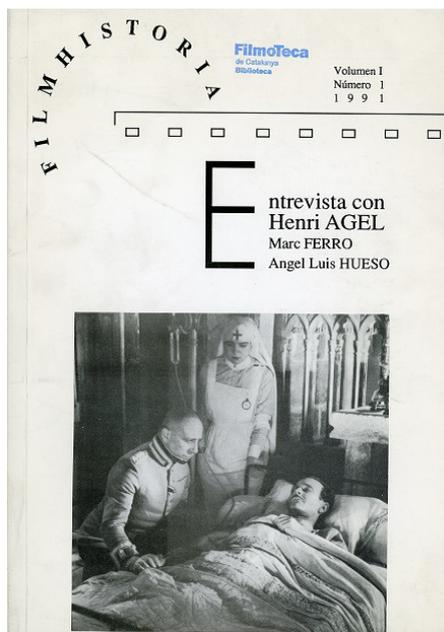
[48] Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca (coords.), (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 18, 1994)

[49] Alberto Elena y Paulo Antonio Paranguá (coords.), «Mitologías latinoamericanas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, 1999).

[50] Vicente Sánchez-Biosca (coord.), «Materiales para una iconografía de Francisco Franco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 42-43, 2002-2003).

La tercera etapa de la revista comienza con la llegada a su dirección de Francisco Javier Gómez Tarín en el número 70 (2012) y el objetivo de ajustar la revista a los estándares de las publicaciones académicas. Los cambios se aprecian en la introducción de la sección «Filmotecas», dedicada al análisis de diversas cuestiones relacionadas con la preservación y divulgación del patrimonio audiovisual que gestionan los diferentes archivos fílmicos, la reducción de los dossieres a uno en exclusiva por número, aunque mucho más extenso y con un vínculo más laxo con la historia del cine y del audiovisual, y la inclusión de «Fuera de Cuadro», apartado de carácter misceláneo que contiene los artículos que no tienen cabida en el dossier. Esta etapa concluye abruptamente en el número 72 (2013), aunque recientemente (2017) se ha reactivado la revista bajo la dirección de Agustín Rubio. El espíritu es continuista con respecto a la última etapa, con la única novedad relevante de la introducción de una sección de Historia Oral. En las páginas de *Archivos de la Filmoteca* pueden encontrarse las firmas de buena parte de los investigadores más relevantes en el campo del audiovisual y los estudios fílmicos.

En la década de los noventa en Cataluña aparecen dos revistas importantes: *Filmhistoria* y *Cinema Rescat*. La primera nace en 1991, publicándose en papel hasta 2000 y, desde 2001, en versión digital. Esta revista es el órgano del Centre d'Investigacions Film-Història, colectivo fundado en 1983 —refundado en 2000 como grupo de investigación de la Universitat de Barcelona— por José María Caparrós Lera dedicado a la investigación sobre el cine como fuente histórica, testimonio de la sociedad e instrumento didáctico de las ciencias sociales y de las humanidades. Compartiendo estos objetivos, y con la firma de reconocidos especialistas internacionales en la materia como Pierre Sorlin, Marc Ferro o Robert Rosenstone, además de los miembros del propio centro y de otros investigadores, la revista destaca por azuzar el debate teórico y metodológico acerca de las relaciones entre el cine y la historia y estudiar el tratamiento cinematográfico que han recibido determinados acontecimientos como el descubrimiento y colonización de América⁵¹, la guerra de Vietnam⁵² o la reunificación de Alemania⁵³. Desde la misma perspectiva se analizan determinadas películas —*La gran ilusión (La grande illusion, Jean Renoir, 1937)*⁵⁴, *Li-*



Filmhistoria, n.º 1, vol. 1, 1991.

[51] *Filmhistoria*, n.º II, vol. 3, 1992.

[52] *Filmhistoria*, n.º VI, vol. 1, 1996 y n.º VIII, vol. 1, 1998.

[53] *Filmhistoria*, n.º VII, vol. 2, 1997.

[54] Sergio Alegre, «Re-lectura de *La Grande Illusion (1937)*» (*Filmhistoria*, n.º I, vol. 1, 1991), pp. 25-34.

bertarias (Vicente Aranda, 1996)⁵⁵, etc.— y la obra de algunos cineastas susceptibles de encajar en los parámetros historiográficos de la publicación, tanto por el cariz social de su filmografía como por su capacidad para reflejar la sociedad en la que desarrollan su actividad o los usos de la historia en ella. Así sucede con Basilio Martín Patino⁵⁶ o Elia Kazan⁵⁷, por poner dos ejemplos. Los contenidos de la revista se completan con secciones dedicadas a la actualidad, en concreto a los estrenos recientes, criticados desde su particular forma de abordar el hecho cinematográfico, a las novedades bibliográficas y a las noticias relacionadas con congresos, reuniones y seminarios. Su edición digital desde 2001 mantiene las líneas básicas de la publicación en papel. Aparte de la revista, el Centre d'Investigacions Film-Història también publica trabajos de carácter monográfico como *Cine español. Una historia por autonomías*⁵⁸ o *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)*⁵⁹, además de impartir conferencias, cursos y colaboraciones de diverso tipo con otras instituciones.

Cinema Rescat. Butlletí de L'associació Catalana per a la Recerca i Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic, publicada en Mataró entre 1996 y 2007, es el órgano de la asociación del mismo nombre cuyo objetivo es la recuperación, investigación, conservación y difusión del patrimonio cinematográfico. Tanto por sus contenidos como por las firmas que aparecen en sus páginas —Ferran Alberich, Alfonso Del Amo, Jordi Artigas, Josep Oriol Bassa, Mari-
ona Bruzzo Llaberia, Antoni Kirchner, Josep Lluís i Falcó, Tomàs Mallol, Joan

Minguet-Batllo, Miquel Porter, Àngel Quintana o Encarnació Soler i Alomà— la revista está a medio camino entre los intereses de una publicación de filmoteca y las académicas. Sus contenidos se organizan siguiendo fundamentalmente las secciones «Opinions», «Ressons de l'arxiu de la Filmoteca», «Tecnologia i cinema» y «Nous tresors» —aunque sus nombres cambian con el tiempo manteniendo los mismos contenidos—, a las que hay que añadir las noticias relacionadas con esta asociación y otras afines. Desde la primera entrega la revista reflexiona sobre el valor de la conservación y la difusión del patrimonio cinematográfico. Destaca, sobre todo, la creación del Museo del cinema de Girona, que

[55] Magi Crusells, «Libertarias: la utopía durante la Guerra Civil española no fue solo cosa de hombres» (*Filmhistoria*, n.º VI, vol. 3, 1996), pp. 295-300.

[56] Fernando González, «Basilio Martín Patino: pensar la Historia» (*Filmhistoria*, n.º VII, vol. 2, 1997), pp. 141-160.

[57] Efrén Cuevas, «La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan» (*Filmhistoria*, n.º VIII, vol. 1, 1998), pp. 29-49.

[58] José María Caparrós Lera (coord.), *Cine español. Una historia por autonomías (Vol. I y II)* (Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1996).

[59] Francesc Sánchez Barba, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007).



Cinema Rescat. Butlletí de l'Associació Catalana per a la Recerca i Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic, n.º 17, 2005.

protagoniza la sección «Opinions» del número 4 en su totalidad⁶⁰. Pronto, sin embargo, intercala el tratamiento de cuestiones relacionadas con los archivos y la documentación con otras más propias de la historia del cine. Así sucede en el número 5, dedicado al cine y la Guerra Civil⁶¹. En entregas posteriores se aborda el amateurismo⁶², tema especialmente apreciado por los redactores de la revista, o la figura de Segundo de Chomón⁶³. Las secciones «Ressons de l'arxiu de la Filmoteca» y «Tecnologia y cinema» recogen diferentes iniciativas en el ámbito de la catalogación y la recuperación del patrimonio cinematográfico. Como su nombre indica, «Nous tresors» está centrada en destacar novedades relacionadas con la investigación de la historia del cine catalán, así como con la aparición de nuevas fuentes documentales o películas destacables. A estas secciones se une con el tiempo «Catàleg», que da a conocer archivos relativamente desconocidos, y otras de aparición más irregular como «Homenatge» o «Diàlegs». Ambas informan sobre las actividades de relevantes investigadores, coleccionistas y profesionales.

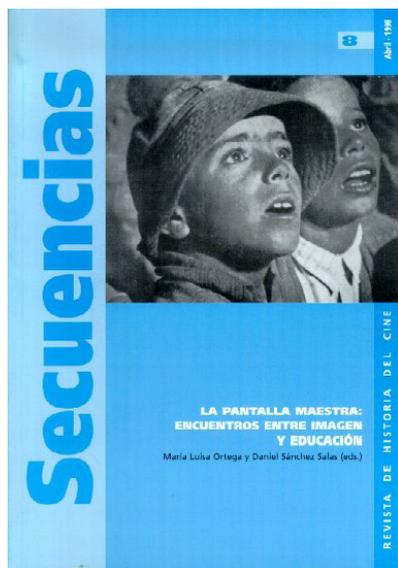
En 1994 surge una de las revistas que más reconocimientos ha cosechado entre los investigadores: *Secuencias. Revista de historia del cine*, fundada y dirigida por Alberto Elena en un primer momento, al que siguieron Daniel Sánchez Salas y María Luisa Ortega; revista en la que han publicado prácticamente todos los investigadores más reconocidos en los últimos veinte años. *Secuencias*, que comparte muchos puntos en común con las primeras etapas de *Archivos de la Filmoteca*, surge también al calor del importante desarrollo de los estudios sobre cine —más específicamente de historia del cine— en el

[60] *Cinema Rescat*, n.º 4, 1998.

[61] VV. AA., «Especial Guerra Civil i cinema» (*Cinema Rescat*, n.º 5, 1998).

[62] VV. AA., «75è aniversari del naixement del cinema amateur» (*Cinema Rescat*, n.º 6, 1998), pp. 5-24 y VV.AA., «Especial cinema no professional – Cinema amateur», (*Cinema Rescat*, n.º 7, 1999).

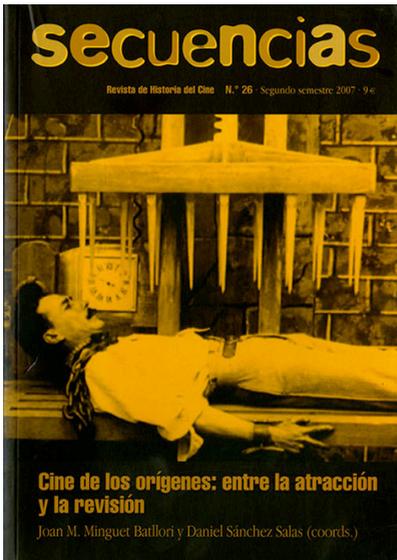
[63] VV. AA., «Especial Segundo de Chomón» (*Cinema Rescat*, n.º 9, 2000).



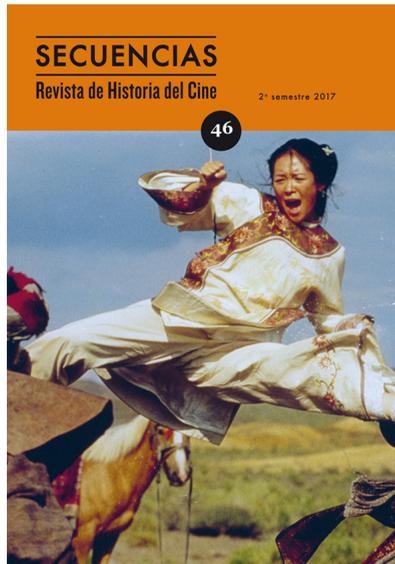
María Luisa Ortega y Daniel Sánchez Salas (eds.), «La pantalla maestra: encuentros entre imagen y educación». *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 8, 1998.



VV.AA., «Cine y política en América Latina». *Secuencias*, n.º 10, 1999.



Joan M. Minguet Batllori y Daniel Sánchez Salas (coords.), «Cine de los orígenes: entre la atracción y la revisión». *Secuencias*, n.º 26, 2007.



Secuencias, n.º 46, 2017.

ámbito académico español de los años noventa. Su objetivo, tal como señala el editorial del número 1⁶⁴, es contribuir a la creación de canales de expresión adecuados para difundir las investigaciones recientes en este ámbito y «suministrar un foro de discusión a los historiadores del cine».

Desde un principio la revista está dividida en las secciones «Artículos», «Notas»⁶⁵ y «Libros», esta última dedicada a las novedades editoriales sobre cine. Mientras la primera contiene estudios extensos, la segunda aporta breves textos de reflexión sobre aspectos relacionados con el cine y su historia. Sobre todo en los primeros números, en la sección «Notas» aparecen artículos acerca de los archivos y la documentación cinematográfica —«Los archivos de la unión soviética»⁶⁶—, así como cuestiones de historiografía —«David Bordwell, el “modo de práctica filmica” y la reciente historiografía del cine en España»⁶⁷—. Más tarde se centra fundamentalmente en noticias sobre actividades académicas, asociativas —como los distintos congresos de la Asociación Española de Historiadores del Cine— o las retrospectivas y la presencia de determinadas cinematografías en los festivales de cine.

Los contenidos de la sección «Artículos» están enfocados en el tratamiento documentado de aspectos poco conocidos de la historia del cine, sin descartar el análisis filmico o la reflexión acerca de los géneros y la teoría del cine. Destaca la atención al cine español en textos como «*El último caído* de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco»⁶⁸, «¿Quién prohibió *Rojo y negro*?»⁶⁹, «El cine español según Goebbels. Apuntes sobre la versión alemana de *Carmen la de Triana*»⁷⁰, por citar algunos ejemplos.

[64] *Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 1, 1994.

[65] [Nota de los editores] La sección «Notas» en su formato habitual se publicó por última vez en el número 32 de *Secuencias*.

[66] Clara López Rubio y Wolf Martin Hamdorf, «Los archivos de la Unión Soviética. Entrevista a Naum Kleiman» (*Secuencias*, n.º 2, 1995), pp. 81-94.

[67] José Luis Castro de Paz, «David Bordwell, el “modo de práctica filmica” y la reciente historiografía del cine en España» (*Secuencias*, n.º 3, 1995), pp.111-114.

[68] Nancy Berthier, «*El último caído* de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco» (*Secuencias*, n.º 2, 1995), pp. 9-29.

[69] Alberto Elena, «¿Quién prohibió *Rojo y negro*?» (*Secuencias*, n.º 7, 1997), pp. 63-78.

[70] Marta Muñoz Aunió, «El cine español según Goebbels. Apuntes sobre la versión alemana de *Carmen la de Triana*» (*Secuencias*, n.º 20, 2004), pp. 25-46.

[71] Marina Díaz (ed.), «Cine y política en América Latina» (*Secuencias*, n.º 10, 1999).

[72] Valeria Camporesi y Eva Parrondo Coppel (eds.), «Cine y mujer. (Re)visiones feministas» (*Secuencias*, n.º 15, 2002).

[73] Alberto Elena (ed.), «Cine y migraciones. La experiencia hispanoamericana» (*Secuencias*, n.º 22, 2005)

[74] Alberto Elena y Helio San Miguel (eds.), «El nuevo Bollywood» (*Secuencias*, n.º 36, 2012)

[75] Véase Andrés Peláez Páez, «Las publicaciones», en Daniel Sánchez Salas y Bernardo Sánchez Salas (coords.), «Doce. Historia de la academia, 1986-1998» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 4, 1998), pp. 91-112.

[76] Román Gubern (coord.), «Un siglo de cine en España» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 1, 1997).

[77] Jostexo Cerdán y Julio Pérez Perucha, «Tras el sueño» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 2, 1998).

[78] VV.AA., «Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español», (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 1999).

[79] Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Cantero (coords.), «La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 9, 2001).

[80] Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha (eds.), «El cine español durante la transición democrática (1974-1983)» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 13-14, 2005).

[81] Emilio C. García Fernández, «Memoria viva del cine español» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 3, 1998).

[82] Marisol Carnicero y Daniel Sánchez Salas (eds.), «En torno a Buñuel» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 7-8, 2000).

[83] Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (eds.), «Los estudios cinematográficos españoles» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 10, 2001).

Desde el número 8 (1998) *Secuencias* intercala números misceláneos con otros de carácter monográfico. Respecto a estos últimos, algunos ejemplos son «Cine y política en América Latina»⁷¹, «Cine y mujer. (Re) visiones feministas»⁷² o «Cine y migraciones. La experiencia hispanoamericana»⁷³. También son importantes las aproximaciones a las denominadas cinematografías «periféricas» como, por ejemplo, el cine indio: «El nuevo Bollywood»⁷⁴.

Todavía en la década de los noventa debemos señalar una revista importante: *Cuadernos de la Academia*, que aparece en 1997 y está en activo hasta 2005. Tercera de las publicaciones editadas por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Es-

paña —las dos primeras son *Academia. Revista del Cine Español* y el boletín de la institución: *Academia. Noticias del Cine Español*⁷⁵—, nace en el marco de las conmemoraciones por el centenario del nacimiento del cinematógrafo y centra su interés en el cine español desde una perspectiva historiográfica. Sus números son monográficos, coordinados por uno o dos historiadores del cine. Las dos entregas iniciales —«Un siglo de cine en España»⁷⁶, coordinada por Román Gubern, y «Tras el sueño»⁷⁷, coordinada por Jostexo Cerdán y Julio Pérez Perucha— tienen como nexo de unión el centenario del cinematógrafo. La segunda, además, inicia una fructífera colaboración con la Asociación Española de Historiadores del Cine que convierte a la revista en uno de los canales de difusión de las actas de sus congresos bienales. Así, *Cuadernos de la Academia* publica «Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español»⁷⁸, «La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta»⁷⁹ o «El cine español durante la transición democrática»⁸⁰. El resto de monográficos son una singular «historia oral» del cine —«Memoria viva del cine español»⁸¹—, un homenaje a Luis Buñuel en el centenario de su nacimiento —«En torno a Buñuel»⁸²—, un acercamiento a la historia de los estudios cinematográficos españoles —«Los estudios cinematográficos españoles»⁸³—, aproximaciones a las relaciones que el cine guarda



«Ficciones históricas». *Cuadernos de la Academia*, n.º 6, 1999.

con la historia—«Ficciones históricas»⁸⁴— y las adaptaciones literarias —«La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español»⁸⁵— o el repaso a la propia trayectoria de la academia —«Doce. Historia de la academia»⁸⁶—.

En la década de 2000 aparecen cinco revistas destacables: *Latente*, *Quaderni del CSCI*, *Quaderns de Cine*, *Metakinema* y *L'Atalante*. *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual* nace en Santa Cruz de Tenerife en 2003. De periodicidad anual y publicada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, está orientada fundamentalmente a dar salida a investigaciones en el ámbito de los medios audiovisuales y, dentro de ellos, sobre todo al cine. Algunas entregas presentan dossieres monográficos. Cada número destina también un apartado a la reseña de libros.

Quaderni del CSCI. Rivista Annuale di Cinema Italiano es una singular revista trilingüe —italiano, español y catalán, aunque predomine la primera lengua— publicada por el Instituto Italiano de Cultura de Barcelona desde 2005. Su objetivo es la promoción de las investigaciones sobre cine italiano en España. Para ello convoca de manera regular premios a artículos y reseñas. La revista tiene fundamentalmente carácter monográfico, y sus entregas están dedicadas a Federico Fellini⁸⁷, el documental en Italia⁸⁸ o el tratamiento de las guerras en el cine italiano⁸⁹, aunque también reserva unas páginas finales de carácter misceláneo. En ellas destacan, junto a los ensayos premiados, algunos artículos sobre las relaciones entre el cine italiano y el producido en los ámbitos hispanohablantes: «Producciones cinematográficas hispano-italianas»⁹⁰, «*L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar* (1940), de Augusto Genina. Análisis de la película restaurada»⁹¹ o «Presencia del cine italiano en el cine mudo mexicano»⁹².



VV.AA., «La "questione settentrionale". Vent'anni di mutamenti nel cinema e nella società del Nord». *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, n.º 6, 2010.



Quaderns de cine, n.º 5, 2010.

[84] José Enrique Monterde (eds.), «Ficciones históricas» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 6, 1999).

[85] Carlos F. Heredero (ed.), «La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 11-12, 2001).

[86] Daniel Sánchez Salas y Bernardo Sánchez Salas (eds.), «Doce. Historia de la academia, 1986-1998» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 4, 1998).

[87] VV.AA., «Segni, disegni, sogni: l'universo di Federico Fellini» (*Quaderni del CSCI*, n.º 1, 2005), pp. 12-156.

[88] VV.AA., «Il miraggio del reale: per una mappa del cinema documentario italiano» (*Quaderni del CSCI*, n.º 4, 2008), pp. 12-178.

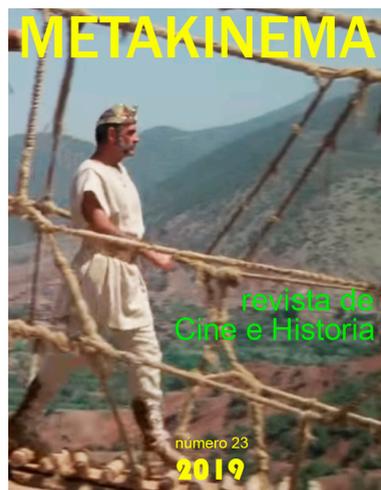
[89] VV.AA., «Le guerre nel cinema italiano dal 1911 a oggi» (*Quaderni del CSCI*, n.º 12, 2016), pp. 12-253.

[90] Félix Monguillot Benzal, «Producciones cinematográficas hispano-italianas» (*Quaderni del CSCI*, n.º 1, 2005), pp. 188-194.

[91] Daniela Aronica, «*L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar* (1940) de Augusto Genina. Análisis de la película restaurada» (*Quaderni del CSCI*, n.º 3, 2007), pp. 164-174.

[92] Manuel González Casanova, «Presencia del cine italiano en el cine mudo mexicano» (*Quaderni del CSCI*, n.º 4, 2008), pp. 178-184.

Dos años más tarde, en 2007, aparecen *Quaderns de Cine* y *Metakinema*. La primera, dirigida por Juan Antonio Ríos Carratalá y editada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universitat d'Alacant. La revista se compone de textos analíticos e historiográficos dedicados al tratamiento de determinadas cuestiones en el cine. En el número 1 apunta como objetivo convertirse en un canal de difusión de trabajos de investigadores y docentes. Así, sus números tienen por títulos «Cine i ensenyament»⁹³, «Cine i memòria històrica»⁹⁴, «Cine i feminisme»⁹⁵, «Cine y músicas populares urbanas»⁹⁶ o «Cine y videojuegos»⁹⁷.



Metakinema. Revista de cine e historia, n.º 23, 2019.

[93] VV.AA., «Cine i ensenyament» (*Quaderns de Cine*, n.º 1, 2007).

[94] VV.AA., «Cine i memòria històrica» (*Quaderns de Cine*, n.º 3, 2008).

[95] VV.AA., «Cine i feminisme» (*Quaderns de Cine*, n.º 5, 2010).

[96] VV.AA., «Cine y músicas populares urbanas» (*Quaderns de Cine*, n.º 9, 2014).

[97] VV.AA., «Cine y videojuegos» (*Quaderns de Cine*, n.º 12, 2017).

[98] Pablo Puertas Carretero, «*El nombre de la rosa* (*The Name of the Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986)» (*Metakinema*, n.º 1, 2007).

[99] Francisco Javier Alonso Magaz, «*Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939)» (*Metakinema*, n.º 2, 2008).

[100] Isabel Sempere Serrano, «*El Cid* (Anthony Mann, 1961)» (*Metakinema*, n.º 8, 2011).

[101] Antonio Aguilera Vita, «*300* (Zack Snyder, 2007)» (*Metakinema*, n.º 1, 2007).

[102] Pablo Puertas Carretero, «*Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006)» (*Metakinema*, n.º 4, 2009).

Sus contenidos, intereses y vinculación académica sitúan a *Metakinema* cerca de *Filmhistoria*. La revista nace en la Universidad de Granada en 2007. Partiendo de la consideración de que toda película retrata la sociedad que la genera —sin por ello perder su especificidad— y en cierta medida actúa sobre ella, analiza títulos relevantes de la historia del cine y los estrenos recientes. Entre los primeros destacan las aproximaciones a *El nombre de la rosa* (*The Name of the Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986)⁹⁸, *Sierra de Teruel* (*L'Espoir*, André Malraux, 1939)⁹⁹ o *El Cid* (Anthony Mann, 1961)¹⁰⁰; entre los estrenos recientes son importantes los análisis de *300* (Zack Snyder, 2007)¹⁰¹ o *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006)¹⁰². La sección «A propósito de» aborda el tratamiento que ciertos personajes o hechos históricos han merecido en el cine. «Ensayo de transversalidad» y «Reflexión en torno a» tratan la obra de determinados cineastas y algunas películas que permiten una mirada social o cultural sobre la sociedad en la que viven, ciertas cinematografías emergentes, personajes clave de la historia del cine o aspectos como la conservación del patrimonio cinematográfico.

Con todo, si una revista destaca en estos momentos —y en la actualidad— es *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, hasta el punto de ser la única publicación dedicada al cine



Ángel Quintana y Héctor Gómez Santa Olalla (coords.), «Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 21, 2016.

que ha alcanzado la categoría Q2 de Scimago Journal & Country Rank en 2017. La revista nace en 2003 como un proyecto editorial del entonces llamado Cinefòrum Comunicació Audiovisual, hoy Cinefòrum L'Atalante, de la Universitat de València. El antecedente de este es el Aula de Cinema, surgida en 1985 y coordinada por Vicente Benet, Mar Busquets Mataix, Amparo Gamir, José Antonio Hurtado y Francesc Picó, que desarrolla sus actividades de manera intermitente hasta 1996 y publica las revistas *Butlletí de l'Aula de Cinema* e *Imatge*. Como estas, *L'Atalante* surge como publicación de cariz cineclubista y universitario que persigue ampliar la labor divulgativa y crítica del cinefòrum.

Sus contenidos se caracterizan en un primer momento por el afán divulgativo, a partir de extensos reportajes y artículos desvinculados de la actualidad cinematográfica. Desde el número 8 (2009), la revista tiene una periodicidad regular —semestral—, amplía su número de páginas y se dota de las secciones fijas «Cuaderno», «Diálogo», «(Des) encuentros» y «Puntos de fuga». La primera son dossieres de carácter monográfico dedicados al cine de animación español¹⁰³, las teleseries norteamericanas contemporáneas¹⁰⁴, la música rock y el cine¹⁰⁵, el cómic y el cine¹⁰⁶ o el cine español de los años cuarenta y cincuenta¹⁰⁷. Estos dossieres vienen acompañados de entrevistas a cineastas relacionados con las cuestiones que aborda en la sección «Diálogo». Igualmente relevante es «(Des)encuentros», sección que recoge el diálogo entre reconocidos especialistas y miembros de la redacción sobre diversos temas como los cines del sur¹⁰⁸ o la relación entre cine e historia¹⁰⁹. Con el tiempo también «(Des)encuentros» se vincula a «Cuaderno». Es el caso de «De la Primera Guerra Mundial al presente: historia y memoria, un siglo para la reflexión»¹¹⁰ en relación con el cuaderno «Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial»¹¹¹, entre otros. Finalmente, «Puntos de fuga», de carácter misceláneo, contiene análisis de películas o de determinados aspectos del cine.

A partir del número 21 (2016) *L'Atalante* se publica solo en su versión digital en internet. Este es un camino que han seguido todas las revistas académicas en los últimos años —en muchos casos conviviendo algunos números con la edición en papel— y, entre ellas, las dedicadas al cine. La reducción de los costes de producción, la posibilidad de ampliar su difusión —aunque sus lectores siempre estén acotados al mundo académico— y el hecho de que diversos criterios para baremar los méritos académicos primen la presencia en internet, han sido argumentos inapelables.

Entre las últimas publicaciones académicas dedicadas al cine destacan *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, dedicada como su nombre indica al cine y a la fotografía y editada por la Universidad de Málaga desde 2010 —recientemente ha aparecido en la misma universidad *Trasvases entre la literatura y el cine—*, *Con A de Animación*, publicada desde 2011 por la Universitat Politècnica de València, o *Comparative Cinema*, editada desde 2012 por el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) de la Universitat Pompeu Fabra y que analiza el cine desde una perspectiva comparatista. A estas podríamos añadir *Área Abierta. Revista de Comunicación*

[103] Noelia Pardo Mateu y Luis Pérez Ochando (coords.), «Animación española. Entusiasmo, exilio y resistencia» (*L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, n.º 10, 2010), pp. 5-47.

[104] Iván Bort Gual y Marta Martín Nuñez (coords.), «Las nuevas reglas del juego. Series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas» (*L'Atalante*, n.º 11, 2011), pp. 5-59

[105] Manuel de la Fuente y Marta Martín Nuñez (coords.), «Rock y cine. La música popular como discurso fílmico» (*L'Atalante*, n.º 14, 2012), pp. 7-73.

[106] Diego Mollá y Jordi Revert (coords.), «Veinticuatro viñetas por segundo. Trasvases entre cine y cómic» (*L'Atalante*, n.º 16, 2013), pp. 7-49

[107] José Luis Castro de Paz y Santiago Barrachina Asensio (coords.), «Heridas, pervivencias, transformaciones. Modelos de estilización en el cine posbélico español (1939-1962)» (*L'Atalante*, n.º 20, 2015), pp. 7-64.

[108] VV.AA. «Viaje a los cines del sur» (*L'Atalante*, n.º 9, 2010), pp. 56-67

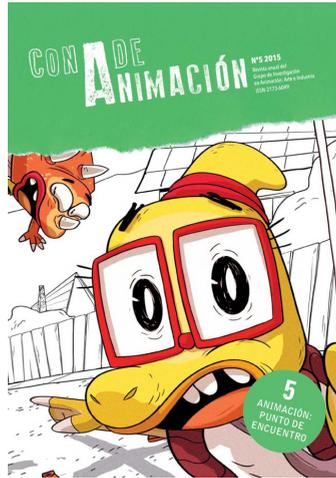
[109] VV.AA. «Historia (et) Cinema» (*L'Atalante*, n.º 10, 2010), pp. 57-67.

[110] VV.AA. «De la Primera Guerra Mundial al presente: historia y memoria, un siglo para la reflexión» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), pp. 133-163.

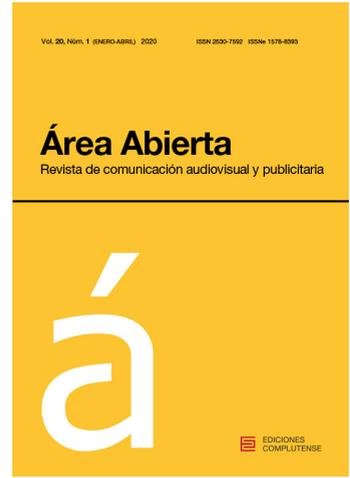
[111] Àngel Quintana y Héctor Gómez Santa Olalla (coords.), «Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), 19-120.



Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía, n.º 20, 2020.



Con A de Animación, n.º 5, 2015.



Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria, vol. 20, n.º 1, 2020.

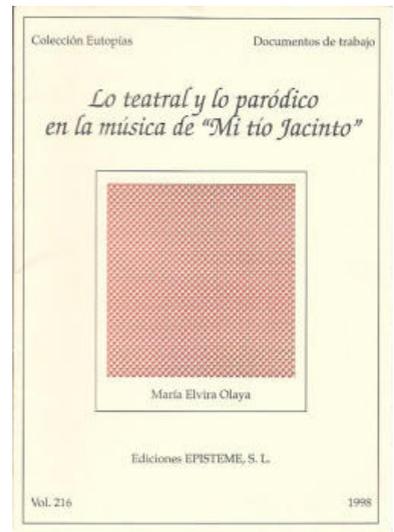
Audiovisual y Publicitaria, revista dedicada a la Comunicación Audiovisual en general, pero cuyos últimos números han ido derivando hacia el cine.

No podemos olvidar en este inventario dos publicaciones que, si bien no están dedicadas en exclusiva al cine, han publicado textos relevantes sobre la materia: *Eutopías. Documentos de Trabajo* y *Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto*. La primera aparece en 1985 en el marco del Instituto de Cine y Radio-Televisión de la Universitat de València, publicándose en dos etapas hasta 1999. Está cerca de los supuestos teóricos y analíticos de *Contracampo* en un primer momento, aunque amplía sus contenidos hacia la literatura y la cultura desde la perspectiva de la semiótica. Sus directores son Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Los tres números de su primera etapa son monográficos —«Discurso y representación»¹¹², «Semiótica y discurso»¹¹³ y «Metodologías del análisis de la imagen»¹¹⁴—, y entre sus colaboradores destacan en esta época Juan Miguel Company, Francesco Casetti, Tom Conley, Román Gubern, Jesús González Requena, Jean Louis Leutrat, Vicente Hernández Esteve (Pau Esteve), Vicente Sánchez-Biosca o Santos Zunzunegui.

[112] VV.AA., «Discurso y representación» (*Eutopías. Documentos de trabajo*, época I, n.º 1, vol. 1-2, 1985).

[113] VV.AA., «Semiótica y discurso» (*Eutopías*, época I, n.º 1, vol. 3, 1985).

[114] VV.AA., «Metodologías del análisis de la imagen» (*Eutopías*, época I, n.º 2, vol. 1, 1986).



María Elvira Olaya, «Lo teatral y lo paródico en la música de "Mi tío Jacinto"». *Eutopías. Documentos de trabajo*, n.º 216, 1998.

A partir de 1988 pasa a estar publicada por Ediciones Episteme, el Departament de Teoria dels Llenguatges, el Departament de Filosofia, el Departament d'Història Contemporània (Universitat de València), el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura (Universidad de Granada), el Instituto Míquel de Unamuno de Humanidades y Comunicación (Universidad Carlos III de Madrid), la Asociación Andaluza de Semiótica y la Asociación Vasca de Semiótica. *Eutopías* se compone ahora de números monográficos firmados por uno o dos autores. En el ámbito del cine y la comunicación audiovisual, la publicación tiene un papel relevante en la divulgación de algunos textos fundamentales de la teoría del cine, como es el caso de «Placer visual y cine narrativo», de Laura Mulvey¹¹⁵, «Cinéma et histoire», de Jean Louis Leutrat¹¹⁶, «Negociaciones sobre historia del cine», de Gilles Deleuze¹¹⁷, o «El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine», de Thomas Elsaesser¹¹⁸. También da salida a trabajos de investigadores como Giulia Colaizzi —«Womanizing Film. Dorothy Arzner's *Dance, Girl, Dance*»¹¹⁹—, Imanol Zumalde —«Paisajes del odio. El dispositivo espacial de *Centauros del desierto*»¹²⁰—, Àngel Quintana —«Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini»¹²¹—, José Luis Castro de Paz —«La forma televisiva de Alfred Hitchcock. Los años 50, la crisis de Hollywood y la televisión»¹²²— o Vicente Sánchez-Biosca —«Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis»¹²³—. Tras su desaparición como publicación periódica, renace reconvertida en la colección de libros «Otras Eutopías», de Biblioteca Nueva, y en parte también en la colección «Frónesis», de Cátedra/Publicacions de la Universitat de València, aunque esta vez no está dedicada al cine. De alguna manera, los mismos

[115] Laura Mulvey, «Placer visual y cine narrativo» (*Eutopías*, época II, n.º 1, 1988)

[116] Jean Louis Leutrat, «Cinéma et histoire» (*Eutopías*, época II, n.º 72, 1995).

[117] Gilles Deleuze, «Negociaciones sobre historia del cine» (*Eutopías*, época II, n.º 111, 1996).

[118] Thomas Elsaesser, «El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine» (*Eutopías*, época II, n.º 166, 1997).

[119] Giulia Colaizzi, «Womanizing Film. Dorothy Arzner's *Dance, Girl, Dance*» (*Eutopías*, época II, n.º 12, 1992).

[120] Imanol Zumalde, «Paisajes del odio. El dispositivo espacial de *Centauros del desierto*» (*Eutopías*, época II, n.º 84, 1995).

[121] Àngel Quintana, «Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini» (*Eutopías*, época II, n.º 134, 1996).

[122] José Luis Castro de Paz, «La forma televisiva de Alfred Hitchcock. Los años 50, la crisis de Hollywood y la televisión» (*Eutopías*, época II, n.º 170, 1997).

[123] Vicente Sánchez-Biosca, «Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis» (*Eutopías*, época II, n.º 183, 1997).

[124] Jenaro Talens, Juan Miguel Company «Estudis sobre el cinema: Valencia Film Publishing, Inc.», en Josep Lluís Gómez I Mompart (ed.), «La recerca en comunicació en el País Valencià» (*Treballs de Comunicació*, n. 22), pp. 161-170; y Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010* (Santander, Shangrila, 2018).



Trama & Fondo, n.º 44, 2018.

intereses y objetivos de *Eutopías* en lo que respecta al cine y el audiovisual fueron los que inspiraron la colección «Signo e Imagen» de Cátedra, en la que los creadores de la revista tuvieron un papel importante¹²⁴.

Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto ocupa un espacio editorial similar a *Eutopías*. Editada por la Asociación Cultural Trama y Fondo, aparece en 1996 dedicada al análisis cultural, con una presencia muy importante del cine y los medios audiovisuales. El hecho filmico es abordado desde el psicoanálisis, la semiótica o la antropología. Tras unas primeras entregas de carácter misceláneo, sus contenidos se componen a modo de monográficos, entre los que destacan «Cine y psicoa-

nálisis»¹²⁵, «Cine y vanguardias»¹²⁶, «Teatro, cine y psicosis»¹²⁷, «El Holocausto»¹²⁸ o «Tramas de la verdad»¹²⁹. En la actualidad (2020) su comité científico está formado por Adolfo Berenstein, Paolo Bertetto, Annie Busiere, José Luis Castro de Paz, Edmond Cros, Jesús González Requena, Gastón Lillo, Luis Martín Arias, Jenaro Talens, Jorge Urrutia y Santos Zunzunegui. Por sus páginas han aparecido las firmas de Jesús Bermejo, Lucio Blanco, Basilio Casanova, Miguel Ángel Lomillos, Víctor Lope, Luisa Moreno, Pilar Pedraza, Begoña Siles, Salvador Torres o Manuel Vidal Estévez.

4. Consideraciones finales sobre la difusión de los trabajos académicos sobre cine

Hay una singular paradoja en el ámbito de las revistas académicas sobre cine. Ningún medio de comunicación cuenta con tantas publicaciones científicas prestándole atención —es difícil encontrar revistas dedicadas exclusivamente a la radio, a la televisión o a internet— y, sin embargo, su «valor académico» es limitado. En el sistema actual, publicar en las revistas aquí mencionadas ayuda poco a los investigadores a avanzar en su carrera académica y, por tanto, esta queda más todavía en manos de la buena voluntad de los evaluadores de sexenios, acreditaciones o proyectos de investigación. Es decir, ninguna de las revistas mencionadas ocupa el primer (Q1) o segundo cuartil (Q2) del Journal Citation Report y sus derivados o el primer cuartil de Scopus (SJR). La única que se acerca, como se ha comentado, es *L'Atalante*, una Q2 SJR, que en algunas evaluaciones puede tenerse en cuenta —en Cataluña, por ejemplo, no—.

Esto ha supuesto que muchos investigadores sobre cine busquen publicar en revistas internacionales —sobre hispanismo, por ejemplo, si se dedican al cine español— o en revistas bien valoradas en comunicación —*Comunicar* (Q1 JCR; Q1 SJR), *Revista Latina de Comunicación Social* (Q2 SJR) o *Comunicación y Sociedad* (Q2 SJR)—, en estudios literarios —*Signa* (Q1 SJR)—, en historia —*Historia y Comunicación Social* (Q1 SJR)— o en arte —*Arte, Individuo y Sociedad* (Q1 SJR)—. Obviamente, esto no es negativo, dado que pone en conexión al cine con otras disciplinas afines, lo que sin duda enriquece. Pero sí es trágico que, con la excepción de *L'Atalante*, ninguna de las revistas sobre cine haya alcanzado una valoración adecuada¹³⁰.

Puede decirse que las publicaciones académicas dedicadas al cine se han encontrado en medio de la tormenta perfecta. En primer lugar, los cambios que introduce a principios del siglo XXI la Ley Orgánica de Universidades (6/2001) (LOU) determinan que la carrera académica de los profesores e investigadores españoles pase a depender, en buena medida, de las llamadas agencias de evaluación y acreditación. Si bien el objetivo era mitigar que el acceso y el ascenso en la carrera académica dependiera de la arbitrariedad, de filias y fobias o de cualquier otro «criterio extraacadémico», lo cierto es que los méritos de investigación han comenzado a depender exclusivamente del peso que las agencias otorgan a los artículos que se publican en las revistas que figuran en las horqui-

[125] VV.AA., «Cine y psicoanálisis» (*Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto*, n.º 7, 1999).

[126] VV.AA., «Cine y vanguardias» (*Trama & Fondo*, n.º 11, 2001).

[127] VV.AA., «Teatro, cine y psicosis» (*Trama & Fondo*, n.º 14, 2003).

[128] VV.AA., «El Holocausto» (*Trama & Fondo*, n.º 21, 2006).

[129] VV.AA., «Tramas de la verdad» (*Trama & Fondo*, n.º 24, 2008).

[130] Tampoco hay que llevarse a engaño, el número de investigaciones españolas sobre cine en las revistas de impacto —sean estas o no de cine— es meramente testimonial. Véase Aarón Rodríguez Serrano, José Antonio Palao Errando, Javier Marzal Felici, «Los estudios filmicos en el contexto de las ciencias sociales: un análisis de autores, objetos y metodologías en las revistas de impacto españolas (2011-2017)» (*BiD: Textos Universitarios de Biblioteconomía y Documentación*, n.º 43, 2019).

llas superiores de determinadas bases de datos internacionales. El sistema lo fía todo a la posición que ocupan las revistas dentro de los *rankings*, sin tener en cuenta la calidad de los artículos concretos.

Cualquier investigador sobre cine sabía, a principios del siglo XXI, que la vía más adecuada para dar a conocer los resultados de sus investigaciones era publicando en alguna de las revistas que gozaban de cierto reconocimiento entre los miembros de su comunidad científica —bastantes de las que hemos mencionado más arriba—. El prestigio se lo habían ganado publicando, año tras año, artículos rigurosos —firmados, en muchas ocasiones, por reputados investigadores de la especialidad— que ampliaban nuestro conocimiento sobre la historia, la teoría o el análisis fílmico. El hecho de que algunas de estas publicaciones sigan difundiendo textos de referencia, más allá de su peso académico, ha llevado a muchos investigadores a desarrollar una suerte de personalidad escindida, diferenciando claramente las revistas que leen con gusto de aquellas en las que publican con gusto.

Ahora bien, ¿cómo medir la calidad más allá de la revista con el nuevo sistema? ¿Cómo «elevar» un artículo publicado en una Q3 o «devaluar» un artículo aparecido en una Q1? La cuestión se ha intentado solucionar con el número de citas, lo que presenta dos problemas. Por una parte, muchas veces solo son accesibles —al menos automáticamente— las citas en textos publicados en internet, lo que deja de lado la enorme producción académica sobre cine en libros monográficos y colectivos en papel —que también han quedado prácticamente devaluados, por motivos parecidos a los que comentamos y también diferentes, que ya abordaremos en otra ocasión—. A ello hay que añadir la limitada fiabilidad de buscadores como Google Scholar, que, inexplicablemente, dejan de lado algunas publicaciones bien visibles.

Por otra parte, la importancia del número de citas —que no es una cosa nueva— ha conducido a la picaresca, al mercadeo de la cita. De manera que, en algunos artículos sobre cine, aparecen citas que poco o nada tienen que ver con la investigación y la argumentación que contienen, pero que permiten devolver otras citas recibidas o conservar buenas relaciones con los citados; o al revés, referencias sin duda obligatorias no aparecen en algunos artículos para evitar que el «no citado» aumente su capital académico.

En segundo lugar, las propias publicaciones académicas sobre cine han demostrado escasa capacidad de adaptación a las nuevas normas del juego, ya sea por su limitado margen de maniobra o, las menos, por mantener posiciones numantinas insostenibles. La migración a la edición en internet ha sido tardía, y se ha olvidado que el esperanto académico es el inglés. Esto conlleva publicar exclusivamente en inglés o, quizá lo más sensato, hacer ediciones bilingües, en cualquiera de las lenguas del estado y en inglés. Solo nos consta que *L'Atalante* esté siguiendo este camino, que requiere recursos o cargar los gastos de traducciones y correcciones sobre los investigadores, algo que puede espantar a muchos si la revista no alcanza ni una Q2 SJR.

De hecho, la falta de recursos es el principal problema de las publicaciones académicas dedicadas al cine. Escalar posiciones en las bases de datos interna-

cionales es imposible sin personal, tiempo, ni dinero, y los equipos de redacción ya tienen bastante con conseguir evaluadores, que estos entreguen a tiempo sus informes y que los números salgan con cierta regularidad. Aquí surge otra gran paradoja del mundo académico en el que nos movemos, que afecta a la investigación sobre cine, pero también a los estudios de comunicación, a las ciencias sociales y a las humanidades en general: se exige a los investigadores artículos Q1 y Q2 JCR, pero sin poner los medios para lograr que las revistas propias puedan alcanzar estas categorías. De esta manera, sin proporcionarle medios propios, recae sobre las espaldas del investigador —o del trabajador, si se prefiere— la responsabilidad si no alcanza los estándares internacionales de producción académica. Seguramente disponer de revistas académicas propias bien posicionadas académicamente y, por tanto, suficientemente dotadas ayudaría bastante a aumentar el prestigio de nuestra producción académica.

Finalmente, los investigadores y las revistas comparten responsabilidades. Un vistazo a las publicaciones comentadas muestra que bastantes artículos carecen de objetivos claros, un conocimiento mínimo sobre el estado de la cuestión, una metodología o fundamentos teóricos apropiados, rigurosos y ajustados al objeto de análisis y son meramente descriptivos. Es indudable que la etapa descriptiva resulta necesaria cuando un campo de investigación está poco explorado —y no debería penalizarse en esos casos—, pero su sentido es discutible cuando la literatura sobre el mismo es abundante. Decimos que la responsabilidad es compartida por los investigadores, que eluden las diferentes tradiciones teóricas y metodológicas que pueden fundamentar sus trabajos, y por las revistas, que en ocasiones son poco rigurosas a la hora de aceptar textos en sus páginas.

Sin duda el panorama de las revistas académicas sobre cine es desolador, al que se añade la escasísima presencia de proyectos sobre cine entre los adjudicatarios de los distintos programas de I+D o la ausencia de redes de investigación¹³¹ (Rodríguez, 2019). Partiendo de que todavía consideramos el cine un objeto de investigación relevante, solo un aumento de la autoexigencia de los investigadores y de los responsables de las publicaciones permitiría incrementar el prestigio de las revistas, al menos en la parte que podemos controlar. Sería volver al pasado, dado que las primeras publicaciones académicas nacieron de la insatisfacción, de la percepción compartida de que el cine era abordado desde el impresionismo y sin método ni bagaje teórico. Respecto a la parte que no podemos controlar, la falta de recursos o la manera de evaluar los méritos académicos, solo queda la protesta —o la lucha, si se prefiere—.

[131] Aarón Rodríguez Serrano, José Antonio Palao Errando y Javier Marzal Felici, «Los estudios filmicos en el contexto de las ciencias sociales: un análisis de autores, objetos y metodologías en las revistas de impacto españolas (2011-2017)» (*BiD: Textos Universitarios de Biblioteconomía y Documentación*, vol. 43, 2019).

Fuentes

Aranzubia, Asier, «Entrevista telefónica del autor a Pablo del Río» (Madrid, 19 de mayo de 2015).

Comunicación XXI (1972 - 1978)

Film guía (1974 - 1977)

La Mirada (1978)
Contracampo (1979 -1987)
Dirigido por (1972 -)
Archivos de la Filmoteca (1989-)
Cuadernos de Cine. Textos críticos-Modos de ver (1981 - 1987)
Banda Aparte. Revista de cine/Formas de Ver (1994 - 2001)
Cinematògraf (1983- 2001)
Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía (1985 -)
Filmhistoria (1991 -)
Cinema Rescat. Butlletí de L'associació Catalana per a la Recerca i Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic (1996 - 2007)
Secuencias. Revista de historia del Cine (1994 -)
Cuadernos de la Academia (1997 - 2005)
Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual (2003 -)
Quaderni del CSCI (2005 -)
Quaderns de Cine (2007 -)
Metakinema (2007 -)
L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos (2003 -)
Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía (2010 -)
Trasvases entre la literatura y el cine (2019 -)
Con A de Animación (2011 -)
Comparative Cinema (2012 -)
Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria (2001 -)
Eutopías. Documentos de Trabajo (1985 -1999)
Trama & Fondo. Lectura y teoría del texto (1996 -)
Comunicar (1994 -)
Revista Latina de Comunicación Social (1998 -)
Comunicación y Sociedad (1987 -)
Signa (1992 -)
Historia y Comunicación Social (1996 -)
Arte, Individuo y Sociedad (1988 -)

Referencias Hemerográficas

Archivos de la Filmoteca

- BENET, Vicente J. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coords.) (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 18, 1994)
 BERTHIER, Nancy (coord.), «Cine y revolución cubana. Luces y sombras» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 59, 2008), pp. 6-219.
 ELENA, Alberto y PARANAGUÁ, Paulo Antonio (coords.), «Mitologías latinoamericanas» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, 1999).
 LUKÁCS, Georg, «Reflexiones sobre una estética del cine» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 37, 2001), pp. 134-140.
 PANOFSKY, Erwin, «El estilo y el medio en la imagen cinematográfica» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 158-177.
 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.), «La imagen del Alcázar en la mitología franquista» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 35, 2000), pp. 45-156.
 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (coord.), «Materiales para una iconografía de Francisco Franco» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 42-43, 2002-2003).

- VILCHES, Gloria F., «Carmen en Hollywood» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 51, 2005), pp. 9-108.
- VV. AA., «Propuestas para la escritura de una historia del cine español» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 1, 1989), pp. 14-47.
- , «Lo siniestro, la fotografía, el cine» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 8, 1990-1991), pp. 6-32.
- , «Itinerarios del cine primitivo americano (1895-1915)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 2, 1989), pp. 76-114.
- , «Una cita fuera de cuadro. Cine y pintura» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 11, 1992), 48-109.
- , «Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 3, 1989).

Banda Aparte

- VV. AA., «Reencuadres: David Lynch-Tod Browning» (*Banda Aparte*, n.º 11, 1998), pp. 15-52.
- , «Reencuadres: Marc Recha» (*Banda Aparte*, n.º 14-15, 1999), pp. 20-34.
- , «Reencuadres: Agnès Varda» (*Banda Aparte*, n.º 19, 2000), pp. 19-46.
- , «Reencuadres: Cine iraní» (*Banda Aparte*, n.º 16, 1999), pp.74-91.
- , «Reencuadres: La imagen pornográfica» (*Banda Aparte*, n.º 19, 2000), pp. 47-75.
- , «Reencuadres: Cine y Clase Obrera» (*Banda Aparte*, n.º 17, 2000), pp. 17-46.

Cinema Rescat. Butlletí de L'associació Catalana per a la Recerca i Recuperació del Patrimoni Cinematogràfic

- VV. AA., «Especial Guerra Civil i cinema» (*Cinema Rescat*, n.º 5, 1998).
- , «75è aniversari del naixement del cinema amateur» (*Cinema Rescat*, n.º 6, 1998), pp. 5-24.
- , «Especial cinema no professional – Cinema amateur» (*Cinema Rescat*, n.º 7, 1999).
- , «Especial Segundo de Chomón» (*Cinema Rescat*, n.º 9, 2000).

Cinematògraf

- AMORÓS, A., «Els estudis cinematogràfics Orphea» (*Cinematògraf*, época I, n.º 1, 1983-1984), pp. 69-102.
- GONZÁLEZ, Palmira, «Studio Films. La productora més comercial del cinema mut a Catalunya (1915-1922)» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), pp. 111-131.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., «El noucentisme contra el cinematògraf (La campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*)» (*Cinematògraf*, época I, n.º 3, 1985-1986), pp.21-68.
- RIPOLL-FREIXES, Enric, «“Cercle Lumiere”, Cine-club de l’Institut Francès de Barcelona» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), p. 277-304.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim, «Seixanta anys de la “Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt”» (*Cinematògraf*, época I, n.º 2, 1984-1985), pp. 199-232.
- VV. AA., «La historiografia cinematogràfica a Catalunya» (*Cinematògraf*, época II, n.º 1, 1992).
- , «Infraestructures industrials» (*Cinematògraf*, época II, n.º 2, 1995).
- , «El cinema espanyol, de l’adveniment i la implantació del cinema sonor (1929) a l’esclat de la guerra civil» (*Cinematògraf*, época II, n.º 3, 2001).

Contracampo

- , «El discurso televisivo» (*Contracampo*, n.º 39, 1985).
—, «Enunciación y punto de vista» (*Contracampo*, n.º 42, 1987).

Cuadernos de la Academia

- CARNICERO, Marisol y SÁNCHEZ SALAS, Daniel (eds.). «En torno a Buñuel» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 7-8, 2000).
CERDÁN, Josetxo y PÉREZ PERUCHA, Julio. «Tras el sueño» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 2, 1998).
GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge (eds.). «Los estudios cinematográficos españoles» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 10, 2001).
GUBERN, Román (coord.). «Un siglo de cine en España» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 1, 1997).
FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y COUTO CANTERO, Pilar (coords.). «La herida de las sombras. el cine español en los años cuarenta» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 9, 2001).
HEREDERO, Carlos F. (ed.). «La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 11-12, 2001).
LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (eds.). «El cine español durante la transición democrática (1974-1983)» (*Cuadernos de la Academia*, 13-14, 2005).
MONTERDE, José Enrique (eds.). «Ficciones históricas» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 6, 1999).
SÁNCHEZ SALAS, Daniel y SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (eds.). «Doce. Historia de la academia, 1986-1998» (*Cuadernos de la Academia*, 4, 1998).
VV.AA., «Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español», (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 1999).

Eutopías. Documentos de trabajo

- CASTRO DE PAZ, José Luis, «La forma televisiva de Alfred Hitchcock. Los años 50, la crisis de Hollywood y la televisión» (*Eutopías*, época II, n.º 170, 1997).
COLAIZZI, Giulia, «Womanizing Film. Dorothy Arzner's *Dance, Girl, Dance*» (*Eutopías*, época II, n.º 12, 1992).
DELEUZE, Gilles, «Negociaciones sobre historia del cine» (*Eutopías*, época II, n.º 111, 1996).
ELSAESSER, Thomas, «El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine» (*Eutopías*, época II, n.º 166, 1997).
LEUTRAT, Jean Louis, «Cinéma et histoire» (*Eutopías*, época II, n.º 72, 1995).
MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo» (*Eutopías*, época II, n.º 1, 1988).
QUINTANA, Ángel, «Mediación y transparencia. Un método didáctico para la utopía televisiva de Roberto Rossellini» (*Eutopías*, época II, n.º 134, 1996).
SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis» (*Eutopías*, época II, n.º 183, 1997).
—, «Discurso y representación» (*Eutopías*, época I, n.º 1, vol. 1-2, 1985).
—, «Semiótica y discurso» (*Eutopías*, época I, n.º 1, vol. 3, 1985).
—, «Metodologías del análisis de la imagen» (*Eutopías*, época I, n.º 2, vol.1, 1986).
ZUMALDE, Imanol, «Paisajes del odio. El dispositivo espacial de *Centauros del desierto*» (*Eutopías*, época II, n.º 84, 1995).

Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía

- ANSOLA, Txomin, «Crisis y recuperación de la exhibición cinematográfica en Barakaldo (1980-1997)» (*Ikusgaiak*, n.º 4, 2000), pp. 151-164.
- DIEZ, Emeterio, «La política cinematográfica del primer gobierno de Euskadi: la gerencia de espectáculos públicos (1936-1937)» (*Ikusgaiak*, n.º 5, 2001) pp. 117-132.
- ETXEBESTE GÓMEZ, Zigor, «Julio Medem, a través del espejo de la realidad» (*Ikusgaiak*, n.º 6, 2003), pp. 117-134.
- GAMARRA QUINTANILLA, Garikoitz, «A propósito de *Arrebato*: Ascética y Cultura Pop» (*Ikusgaiak*, n.º 5, 2001), pp. 37-63.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Juan Miguel, «Sombras de la caverna. El tempo vasco en el cine» (*Ikusgaiak*, n.º 2, 1997).
- ITUARTE PÉREZ, Leire, «Breve inventario del imaginario posmoderno en *El día de la Bestia*: proyecciones utópicas de una distopía urbana» (*Ikusgaiak*, n.º 7, 2004), pp. 125-136.
- LOMILLOS, Miguel Ángel, «La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice» (*Ikusgaiak*, n.º 6, 2003), pp. 37-60.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, «El cine del País Vasco. De *Amalur* (1968) a *Airbag* (1997)» (*Ikusgaiak*, n.º 3, 1999).
- UNSAIN, José María, «El cine y los vascos» (*Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, n.º 1, 1985).

Filmhistoria

- ALEGRE, Sergio, «Re-lectura de *La Grande Illusion* (1937)» (*Filmhistoria*, n.º I, vol. 1, 1991), pp. 25-34.
- CRUSELLS, Magi, «Libertarias: la utopía durante la Guerra Civil española no fue solo cosa de hombres» (*Filmhistoria*, n.º VI, vol. 3, 1996), pp. 295-300.
- CUEVAS, Efrén, «La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan» (*Filmhistoria*, n.º VIII, vol. 1, 1998), pp. 29-49.
- GONZÁLEZ, Fernando, «Basilio Martín Patino: pensar la Historia» (*Filmhistoria*, n.º VII, vol. 2, 1997), pp. 141-160.

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

- BORT GUAL, Iván y MARTÍN NÚÑEZ, Marta (coords.), «Las nuevas reglas del juego. Series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas» (*L'Atalante*, n.º 11, 2011), pp. 5-59.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y BARRACHINA ASENSIO, Santiago (coords.), «Heridas, pervivencias, transformaciones. Modelos de estilización en el cine posbélico español (1939-1962)» (*L'Atalante*, n.º 20, 2015), pp. 7-64.
- FUENTE SOLER, Manuel de la y MARTÍN NÚÑEZ, Marta (coords.), «Rock y cine. La música popular como discurso filmico» (*L'Atalante*, n.º 14, 2012), pp. 7-73.
- MOLLÁ, Diego y REVERT, Jordi (coords.), «Veinticuatro viñetas por segundo. Trasvases entre cine y cómic» (*L'Atalante*, n.º 16, 2013), pp. 7-49.
- PARDO MATEU, Noelia y PÉREZ OCHANDO, Luis (coords.), «Animación española. Entusiasmo, exilio y resistencia» (*L'Atalante*, n.º 10, 2010), pp. 5-47.
- QUINTANA, Àngel y GÓMEZ SANTA OLALLA, Héctor (coords.), «Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), 19-120.
- VV.AA., «Historia (et) Cinema» (*L'Atalante*, n.º 10, 2010), pp. 57-67.
- , «Viaje a los cines del sur» (*L'Atalante*, n.º 9, 2010), pp. 56-67.

—, «De la Primera Guerra Mundial al presente: historia y memoria, un siglo para la reflexión» (*L'Atalante*, n.º 21, 2016), pp. 133-163.

Metakinema

ALFONSO MAGAZ, Francisco Javier, «*Sierra de Teruel (L'Espoir, André Malraux, 1939)*» (*Metakinema*, n.º 2, 2008).

AGUILERA VITA, Antonio, «300 (Zack Snyder, 2007)» (*Metakinema*, n.º 1, 2007).

PUERTAS CARRETERO, Pablo, «*El nombre de la rosa (The Name of the Rose, Jean-Jacques Annaud, 1986)*» (*Metakinema*, n.º 1, 2007).

—, «*Alatriste (Agustín Díaz Yanes, 2006)*» (*Metakinema*, n.º 4, 2009).

SEMPERE SERRANO, Isabel, «*El Cid (Anthony Mann, 1961)*» (*Metakinema*, n.º 8, 2011).

Quaderni del CSCCI

ARONICA, Daniela, «*L'assedio dell'Alcazar/Sin novedad en el Alcázar (1940) de Augusto Genina. Análisis de la película restaurada*» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 3, 2007), pp. 164-174.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, «Presencia del cine italiano en el cine mudo mexicano» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 4, 2008), pp. 178-184.

MONGUILOT BENZAL, Félix, «Producciones cinematográficas hispano-italianas» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 1, 2005), pp. 188-194.

VV.AA., «Segni, disegni, sogni : l'universo di Federico Fellini» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 1, 2005), pp. 12-156.

—, «Il miraggio del reale: per una mappa del cinema documentario italiano» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 4, 2008), pp. 12-178.

—, «Le guerre nel cinema italiano dal 1911 a oggi» (*Quaderni del CSCCI*, n.º 12, 2016), pp. 12-253.

Quaderns de Cine

VV.AA., «Cine i ensenyament» (*Quaderns de Cine*, n.º 1, 2007).

—, «Cine i memòria històrica» (*Quaderns de Cine*, n.º 3, 2008).

—, «Cine i feminisme» (*Quaderns de Cine*, n.º 5, 2010).

—, «Cine y músicas populares urbanas» (*Quaderns de Cine*, n.º 9, 2014).

—, «Cine y videojuegos» (*Quaderns de Cine*, n.º 12, 2017).

Secuencias. Revista de Historia del Cine

BERTHIER, Nancy, «*El último caído de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco*» (*Secuencias*, n.º 2, 1995), pp. 9-29.

CAMPORESI, Valeria y PARRONDO COPEL, Eva (eds.), «Cine y mujer. (Re)visiones feministas» (*Secuencias*, n.º 15, 2002).

CASTRO DE PAZ, José Luis, «David Bordwell, el "modo de práctica filmica" y la reciente historiografía del cine en España» (*Secuencias*, n.º 3, 1995), pp.111-114.

DÍAZ, Marina (ed.), «Cine y política en América Latina» (*Secuencias*, n.º 10, 1999).

ELENA, Alberto, «¿Quién prohibió *Rojo y negro?*» (*Secuencias*, n.º 7, 1997), pp. 63-78.

— (ed.), «Cine y migraciones. La experiencia hispanoamericana» (*Secuencias*, n.º 22, 2005)

- ELENA, Alberto y SAN MIGUEL, Helio (eds.), «El nuevo Bollywood» (*Secuencias*, n.º 36, 2012)
- LÓPEZ RUBIO, Clara y MARTIN HAMDORF, Wolf, «Los archivos de la Unión Soviética. Entrevista a Naum Kleiman» (*Secuencias*, n.º 2, 1995), pp. 81-94.
- MUÑOZ AUNIÓN, Marta, «El cine español según Goebbels. Apuntes sobre la versión alemana de *Carmen la de Triana*» (*Secuencias*, n.º 20, 2004), pp. 25-46.

Trama & Fondo. Lectura y Teoría del Texto

- VV.AA., «Cine y psicoanálisis» (*Trama & Fondo*, n.º 7, 1999).
- , «Cine y vanguardias» (*Trama & Fondo*, n.º 11, 2001).
- , «Teatro, cine y psicosis» (*Trama & Fondo*, n.º 14, 2003).
- , «El Holocausto» (*Trama & Fondo*, n.º 21, 2006).
- , «Tramas de la verdad» (*Trama & Fondo*, n.º 24, 2008).

Bibliografía

- ARANZUBIA, Asier, «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine* (Madrid, Cátedra, 2007), pp. 13-34.
- , *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI* (Santander, Shangrila, 2016).
- ARANZUBIA, Asier y NIETO FERRANDO, Jorge, «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 37, 2013), pp. 62-82.
- CAPARRÓS LERA, José María (coord.), *Cine español. Una historia por autonomías (Vol. I y II)* (Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1996).
- MONTIEL, Alejandro. «Días inolvidables. La recepción del cine español de la transición en los editoriales de *contracampo*», en Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha (eds.), «El cine español durante la transición democrática (1974-1983)» (*Cuadernos de la Academia*, 13-14, 2005), pp. 257-274.
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2012).
- , «Libros y revistas de cine», en Jorge Nieto Ferrando y Agustín Rubio Alcover (eds.), *Diccionario del audiovisual valenciano* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca), pp. 493-500.
- , «La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)» (*Historia y Comunicación Social*, n.º 24, vol. 11, 2019), pp. 237-258. DOI: <https://doi.org/10.5209/hics.64493>
- NIETO FERRANDO, Jorge y MONTERDE, José Enrique, *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010*. (Santander, Shangrila, 2018).
- PELÁEZ PAZ, Andrés (1998). «Las publicaciones», en Daniel Sánchez Salas y Bernardo Sánchez Salas (coords.), «Doce. Historia de la academia, 1986-1998» (*Cuadernos de la Academia*, 4, 1998), 91-112.

- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón, PALAO ERRANDO, José Antonio y MARZAL FELICI, Javier, «Los estudios filmicos en el contexto de las ciencias sociales: un análisis de autores, objetos y metodologías en las revistas de impacto españolas (2011-2017)» (*BiD: Textos Universitarios de Biblioteconomía y Documentación*, vol. 43, 2019). DOI: <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.7>
- RODRIGO GARCÍA, Jesús, «Ediciones de la Mirada», (*Métodos de Información*, n.º 7, 2000), pp. 38-39.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc, *Brumas del franquismo. El auge del cine negro español (1950-1965)* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007).
- TALENS, Jenafo y COMPANY, Juan Miguel (2007). «Estudis sobre el cinema: Valencia Film Publishing, Inc.», en Josep Luís Gómez Mompert (ed.), «La recerca en comunicació en el País Valencià» (*Treballs de Comunicació*, 22), pp. 161-170.
- ZUMALDE, Imanol, *La experiencia filmica. Cine, pensamiento y emoción* (Madrid, Cátedra, 2011).

LA OBRA CINEMATGRÁFICA DE SHADI ABDEL SALAM: EL CINE COMO HERRAMIENTA DE RECUPERACIÓN DEL PASADO FARAÓNICO¹

Shadi Abdel Salam's Cinematographic Works: Cinema As a Tool to Recover the Pharaonic Past

SAMUEL MONTES IBARS^a

Universidad de Alcalá

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.002

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo principal el análisis de la obra cinematográfica de Shadi Abdel Salam. Se trata de uno de los directores árabes de mayor singularidad, aunque su obra completa es prácticamente desconocida para la historiografía occidental. Mediante la recopilación bibliográfica de información referente a su trayectoria biográfica, de diversos textos que examinan sus películas, así como del visionado de su producción cinematográfica, se pone en valor la figura de un director de cine caracterizado por una gran profundidad intelectual y una marcada intencionalidad artística.

A través de sus obras, ambientadas en acontecimientos históricos de distintas épocas, transmite su personalidad artística y su pensamiento en torno al cine. Para Abdel Salam, las imágenes en sí mismas constituyen un elemento artístico, siendo el componente visual lo más importante. Además, concibe el cine como una herramienta de recuperación de un pasado que se encuentra fuera de la memoria histórica, un medio por el cual pueden abrirse profundos debates en el seno de la sociedad egipcia. Abdel Salam ambienta sus películas, bien en el antiguo Egipto, bien en otras etapas históricas, pero con este pasado muy presente, con el objetivo de recuperar el legado sociocultural del pasado faraónico. Este hecho le confiere un carácter único y excepcional, no solo dentro de la cinematografía egipcia, sino también en el seno de la producción árabe.

Palabras clave: cine árabe, cine histórico, educación, Egipto faraónico, recuperación histórica, memoria histórica, panarabismo, patrimonio cultural

ABSTRACT

This article aims to carry out an analysis of Shadi Abdel Salam's cinematographic work. He is one of the most singular Arab directors, although his complete work is practically unknown to Western historiography. Through the bibliographical examination of his personal career and the analysis of works dealing with his films, as well as the viewing his films, it is possible to reevaluate the figure of this film director, characterized by a great intellectual depth and marked artistic intentionality.

Across his works, focused on historical milestones from different eras, he transmits his artistic personality and his thoughts about cinema. For Abdel Salam, the images themselves constitute an artistic element, the most significant one being the visual component. Moreover, he conceives cinema as a tool for the recovery of a past that remains outside the historical memory, a means by which deep discussions can flourish within Egyptian society. Abdel Salam sets his movies either in ancient Egypt or in other historical eras, but with this past very present, with the aim of recovering the socio-cultural legacy of the pharaonic past. This fact conferred him a unique and exceptional character, not only within Egyptian cinematography, but also among Arab productions.

Keywords: Arabic cinema, historical cinema, education, Pharaonic Egypt, historical memory, Pan-Arabism, cultural heritage, historical recovery

[1] Este texto es el ganador del III Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Periféricos, convocado por el grupo de investigación TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid) y *Secuencias. Revista de historia del cine*. Fue fallado el 12 de diciembre de 2019 por el jurado integrado por Gérard Imbert (TECMERIN), Xose Prieto Souto (TECMERIN) y Sonia Dueñas (TECMERIN). El premio incluye la publicación del texto en *Secuencias*.

[a] SAMUEL MONTES IBARS es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, especializado en Historia del cine español entre 1925 y 1950. Actualmente, es investigador posdoctoral en la Universidad de Alcalá y pertenece al proyecto «Middle Kingdom Theban Project». Posee dos líneas de investigación: el estudio de la reproducción en formato facsímil de pinturas funerarias en Deir el-Bahari (Luxor) y el cine egipcio ambientado en la época faraónica. Obtuvo la beca BBK-Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2018 y realizó una investigación sobre la Cinemateca de Bilbao y la crítica de cine en Euskadi. E-mail: samumont@usal.es

«La momia tiene un tono extremadamente inusual: majestuoso, poético, con una poderosa comprensión del tiempo y la tristeza que ello conlleva»².

Martin Scorsese

1. Introducción

El trabajo cinematográfico de Shadi Abdel Salam se desarrolló entre 1957 y 1982, coincidiendo con los regímenes egipcios de Gamal Abdel Nasser (1954 - 1970) y de Mohamed Anwar al Sadat (1970 - 1981)³. Sin embargo, sus proyectos son, en gran parte, consecuencia de los cambios políticos, económicos y sociales que se produjeron en Egipto tras la Revolución de los Oficiales Libres en 1952 y la posterior subida al poder de Nasser en 1954. Las medidas adoptadas por el nuevo régimen afectaron de manera decisiva a la industria cinematográfica del país.

La llegada al poder de Nasser trajo consigo una nueva configuración sociopolítica marcada por el socialismo y el nacionalismo panarabista. Este nuevo régimen poscolonial estaba intentando construir un Estado cuya identidad nacional fuera «auténtica», independiente de la influencia colonial. Esta circunstancia tuvo su reflejo en la producción de géneros cinematográficos inexistentes en Egipto o con escasa representación hasta ese momento. Este fue el caso del cine histórico, a través del cual se recuperaban hitos gloriosos o personajes heroicos, mayormente relacionados con etapas relevantes de la historia del islam medieval. Durante el mandato de Nasser, se produjeron más de una decena de films históricos. En ellos se trataba de reflejar la represión que sufrieron los primeros musulmanes, por un lado, y de legitimar las ideas políticas del panarabismo, especialmente la independencia respecto de las potencias coloniales, por otro⁴. Entre las obras más destacadas pueden citarse *¡Oh, Islam! (Wa Islamah*, Andrew Marton, 1961) y *Saladino (al-Nasir Salah al-Din*, Youssef Chahine, 1963).

Además, en 1963 se produjo un proceso de nacionalización que afectó de forma directa a la industria cinematográfica. La mayoría de los films producidos en esta época fueron financiados por el Estado a través de la Organización General del Cine. Cabe recordar que, hasta ese momento, la producción de cine se hallaba en manos privadas y, por lo tanto, se caracterizaba por el cine de género y entretenimiento⁵.

Nasser murió de forma repentina el 28 de septiembre de 1970, siendo sustituido por Anwar al Sadat. Sus políticas, denominadas *Infitah* (apertura), tenían como objetivo ir revirtiendo paulatinamente las medidas socialistas, así como establecer mayor libertad económica. Este hecho favoreció la vuelta del capital privado en todos los sectores económicos del país, incluido el cine.

En este contexto sociopolítico desarrolló su carrera cinematográfica el realizador Shadi Abdel Salam, quien, a través de un modelo de cine histórico y con una clara vocación artística, intentará sentar las bases de un lenguaje audiovisual nacional propio, perfectamente configurado y reconocible.

[2] Martin Scorsese, *World Cinema Project*, 2009. Disponible en: <<http://www.film-foundation.org/world-cinema>> (18/09/2019). (La traducción es nuestra).

[3] Por motivos de extensión, se remite a dos obras de referencia para consultar la Historia del cine egipcio: Alberto Elena, «Elementos para una historia del cine en el mundo árabe», en *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999), pp. 189-243 y Viola Shafik, «Egyptian Cinema», en Oliver Leaman (ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (London; New York, Routledge, 2001), pp. 23-130.

[4] Un ejemplo es *Yamila, la argelina (Djamilah*, Youssef Chahine, 1958), que narra de forma épica el proceso de independencia de Argelia.

[5] Véase Alberto Elena, «Elementos para una historia del cine en el mundo árabe», p. 189-243.

2. El pasado faraónico en la cinematografía egipcia

A pesar del creciente interés por la realización de cine histórico durante el nasserismo, la presencia del pasado faraónico en las producciones egipcias brilla por su ausencia. Exceptuando las obras de Abdel Salam, no existen producciones egipcias ambientadas en el antiguo Egipto o que reflexionen sobre la identidad cultural heredada de la época de los faraones. Evidentemente, la ausencia de referencias artísticas del antiguo Egipto en el cine autóctono responde a varias causas, algunas de las cuales van más allá de la mera preferencia estética de los espectadores.



Fotograma de *El campesino elocuente* (*al-Falah al-Fasih*, Shadi Abdel Salam, 1975).

Ante todo, ha de tenerse en cuenta la percepción que los egipcios tenían y tienen de ese pasado. Hablando siempre de manera generalizada, con los riesgos que ello entraña, se percibe que la época faraónica está relegada a un segundo plano entre la sociedad egipcia, pues tienden a considerarlo un elemento ajeno a la configuración moral y política que durante siglos ha establecido el islam. Se pueden citar dos hechos que ilustran la posición secundaria del pasado preislámico. El primero de ellos, relacionado con la educación, es que los libros de texto y de historia de Egipto inician el relato histórico con la conquista musulmana del año 642 bajo el califato de Omar. El segundo ejemplo está ligado a la gestión patrimonial del pasado faraónico. A excepción de unos cuantos expertos y algunas personas interesadas en el tema, el antiguo Egipto y sus colosales monumentos se perciben como una fuente de ingresos que se

canalizan a través del turismo y de las concesiones arqueológicas a equipos de investigación extranjeros. Siguiendo esta línea, no pasan desapercibidas las graves deficiencias que ha estado sufriendo la instalación museográfica del Museo Egipcio de El Cairo. Para paliarlas, ha sido necesaria una financiación conjunta de más de tres millones de euros a través de un consorcio de centros europeos, entre los que estaban el Museo Británico o el Museo del Louvre. Eso sí, es justo señalar que esta situación se ha ido revirtiendo con el paso del tiempo, tal y como demuestra dicho proyecto de renovación museológica⁶.

3. La obra cinematográfica de Shadi Abdel Salam

3.1. Apuntes biográficos

Shadi Abdel Salam nació en la ciudad de Alejandría el 15 de marzo de 1930, en el seno de una familia liberal. Su padre ejercía la abogacía en Alejandría, así que puede deducirse que Abdel Salam gozó de acceso a una formación cultural de calidad. Durante su infancia y adolescencia alternó estancias entre Alejandría y Minya, una región rural situada en el Alto Egipto y estrechamente vinculada con el pasado faraónico. Esta dicotomía entre los modos vida de la ciudad y del campo, así como la presencia de vestigios monumentales del antiguo Egipto en su residencia rural, marcarán profundamente el pensamiento y la obra de Abdel Salam. A los diecinueve años viajó a Londres para estudiar Arte Dramático, pero no mostró el talento suficiente y regresó a Egipto. De vuelta en su país natal estudió Arquitectura y se graduó en 1954 en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo.

Sus primeros contactos con la industria cinematográfica se produjeron en 1957, año en el que comenzó a trabajar como ayudante del diseñador artístico Ramses Wasif. Continuó su carrera en Egipto, donde participó en los diseños de producciones nacionales históricas tan relevantes como *¡Oh, Islam!* (Andrew Marton, 1961) y *Saladino* (Youssef Chahine, 1963).

En 1963 Shadi Abdel Salam llevó a cabo tres colaboraciones en producciones extranjeras de las que obtuvo una serie de contactos que facilitaron su acceso a la dirección de películas y también diversas influencias que son rastreables en sus obras. Su primer trabajo en una producción foránea fue como diseñador en el film *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963). Poco después, en 1965, se encargaría de diseñar el vestuario de *Faraón* (*Pharaoh*, Jerzy Kawalerowicz, 1965), una producción polaca que generalmente es reconocida por los egiptólogos como una de las películas que mejor reproducen la cultura y sociedad del antiguo Egipto⁷. Parece razonable pensar que Abdel Salam poseía un conocimiento profundo de esta civilización y una gran capacidad creativa para trasladar la iconografía faraónica a la imagen cinematográfica, tal y como demuestran los bocetos, dibujos y recreaciones escultóricas y arquitectónicas que llevó a cabo para sus proyectos fílmicos. En este contexto, aparece la figura de Roberto Rossellini en la carrera de Abdel Salam. El di-

[6] Sol García Moreno, «Un consorcio de centros europeos como el Louvre o el British renovará el Museo Egipcio de El Cairo» (*ARS Magazine*, 2019). Disponible en: <<https://ars-magazine.com/un-consorcio-de-centros-europeos-como-el-louvre-o-el-british-renovara-el-museo-egipcio-de-el-cairo/>> (16/05/2019)

[7] Raúl Sánchez Casado, «Ritual egipcio y cine: la representación cinematográfica de la práctica cultural del antiguo Egipto» (*Cine e Historia [s]. Maneras de relatar el pasado con imágenes*, París, 2015), p. 121: «Pese a ello, contamos con honrosas excepciones con una recreación magnífica, cuyo paradigma es, sin duda, *Faraón* (Jerzy Kawalerowicz 1966)».

rector y productor italiano se hallaba inmerso desde 1963 en el rodaje de una serie de documentales para la RAI-Italia titulada *La lucha del hombre por la supervivencia (La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza)*. Se trata de una producción de Orizzonte, empresa fundada por Rossellini, en la que participaron la RAI (Roma), Copro Films (El Cairo), Logos Films (París) y Romania Film (Bucarest). Copro Film, una firma cinematográfica fundada y afincada en Egipto, se caracterizó por llevar a cabo coproducciones internacionales, colaborando especialmente con empresas italianas. Así pues, todo parece indicar que Abdel Salam pasó a formar parte del equipo de trabajo de Rossellini a través de esta productora cairota. La serie se compone de doce capítulos que fueron dirigidos por Renzo Rossellini, hijo de Roberto, y Marcella De Marchis. El segundo capítulo se titula *La civilización que nació de un río (La civiltà che nacque da un fiume)* y narra el desarrollo de la civilización egipcia en el valle del Nilo, incidiendo en la vida cotidiana del Egipto faraónico con sus cultos, castas, formas de producción y dominación. Shadi Abdel Salam colaboró en este episodio en la confección de los decorados y diseños junto a Marcella De Marchis, directora de vestuario de la serie documental. Esta colaboración resulta fundamental en la carrera del realizador alejandrino, pues Rossellini apoyó de forma decisiva la producción de su primer largometraje: *La momia (al-Mumya)*.

En 1968 Shadi Abdel Salam, espoleado por Roberto Rossellini, se lanzó a la dirección de películas con un proyecto titulado *La momia*. Abdel Salam siempre tuvo en mente la idea de dirigir películas, de trasladar su trabajo como diseñador al arte cinematográfico: «Quería que mis dibujos se moviesen y las imágenes solo se mueven en el cine»⁸. Poco después de llevar a cabo *La momia*, su único largometraje, dirigió en 1970 *El campesino elocuente (al-Falah al-Fasih)*, un cortometraje basado en un relato homónimo del Reino Medio egipcio (circa. 1900 a. C.). Durante las décadas de los setenta y ochenta, Abdel Salam realizó documentales. El primero de ellos, *Horizontes (Afaq, 1973)*, muestra la vida cotidiana en el Egipto contemporáneo a través de sus costumbres y manifestaciones artísticas. Por su parte, *Ejércitos del sol (Jiyush al-Shams)* se estrenó en 1975 y narra las experiencias en primera persona de los soldados durante la guerra de Yom Kipur. Ya en los ochenta Abdel Salam filmó tres documentales en los que reflexiona sobre el antiguo Egipto: *El trono de oro de Tutankamón (Korssy Tout Ankh Amun Al Zahaby, 1982)*, *Detrás de las pirámides (al-Ahram Wa Ma Qabliha, 1984)* y *A propósito de Ramsés II (An Ramsis al-Thani, 1986)*. En estas tres producciones se ponen de manifiesto la relevancia histórica del pasado faraónico, el valor de su cultura material y su importancia como elemento fundamental de la identidad egipcia. En su último proyecto, *Akhenatón (Ikhnâtoun)*, trabajó durante diez años, pero quedó inconcluso por la falta de interés del gobierno egipcio y de los productores y, sobre todo, por la inexistencia de fuentes de financiación. Se trataba de una producción muy ambiciosa y de gran envergadura sobre la vida del faraón Akhenatón.

[8] Shadi Abdel Salam, «Entre-vista» (*Gomhuria Magazine*, 16 de diciembre de 1969). Disponible en: <<http://www.luxorafricanfilmfestival.com/en/PastEditions/2014/TributeDedication/Shadi%20Abdel%20Salam>>, (01/03/2020). (La traducción es nuestra).

Aparte de sus labores como diseñador de vestuario, escenógrafo, guionista y director, Shadi Abdel Salam impartió clases en el Instituto Superior de Cine de Egipto entre 1963 y 1969, en los Departamentos de Decoración, Vestuario y Dirección de Cine. En 1968 fue nombrado jefe del Departamento de Cine Experimental, una sección dependiente de la Organización General del Cine desde la que intentó promover una mayor atracción visual en la dirección de los films. Su influencia fue decisiva para dos notables escenógrafos egipcios: Salah Marei y Onsi Abou Seif⁹.

Shadi Abdel Salam falleció el 8 de octubre de 1982 en El Cairo a los cincuenta y seis años de edad a causa de un cáncer, poniendo fin a una de las trayectorias cinematográficas más singulares de la Historia del cine egipcio.

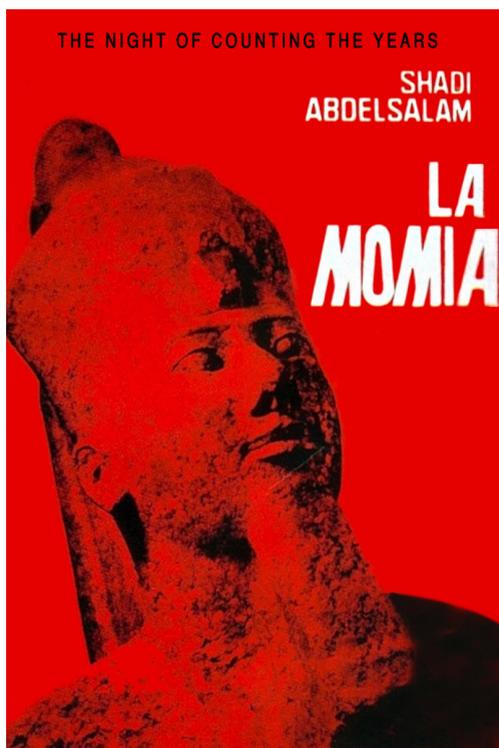
3.2 Análisis filmográfico

3.2.1 *La momia*. Un largometraje singular

Se trata del primer y único largometraje de ficción realizado por Abdel Salam, un hecho muy sorprendente si tenemos en cuenta el alto grado de sofisticación técnico y artístico que alcanza este film. En palabras de Viola Shafik, «esta película se considera la obra maestra de la cinematografía egipcia. En ella se aborda

la búsqueda de la identidad cultural y una interpretación adecuada de la historia»¹⁰. Nos encontramos ante una obra cinematográfica de especial singularidad debido al género al que pertenece, la temática que aborda, las características técnicas, la intencionalidad artística y las reflexiones filosóficas que plantea.

Abdel Salam apostó por llevar a cabo una recreación histórica en su *opera prima*. La elección del género histórico resultaba arriesgada, ya que su tratamiento en la industria cinematográfica egipcia había sido más bien escaso. No obstante, este tipo de producciones estaban experimentando un considerable impulso des-



Cartel de *La momia* (*al-Mumyas*, Shadi Abdel Salam, 1969).

[9] «Uno de los legados más determinantes fue la influencia que tuvo sobre dos escenógrafos, Salah Marei y Abu Saif, cuyos trabajos elevaron considerablemente la calidad del cine egipcio». Viola Shafik, «Egyptian Cinema», p. 89. (La traducción es nuestra)

[10] Viola Shafik, «Egyptian Cinema». (La traducción es nuestra).

de instancias gubernamentales durante el régimen de Nasser, pues se estaba utilizando la narración de acontecimientos del pasado como herramienta de legitimación política. Simplemente atendiendo a su ambientación, salta a la vista la peculiaridad de este film. De hecho, hasta ese momento los cineastas egipcios no habían trabajado sobre el periodo preislámico de Egipto. Sin embargo, el realizador alejandrino nos lleva a las entrañas de una tribu rural que vive prácticamente aislada en las montañas, cerca del complejo funerario de Deir el-Bahari, en un momento en el que se están descubriendo multitud de enterramientos de la época faraónica. Es más, su inspiración directa fue el descubrimiento de un conjunto de momias en 1881 en Deir el-Bahari, entre las que se encontraban las de los faraones de diferentes dinastías¹¹.

A pesar de las dificultades que afrontaba Abdel Salam al plantear una película de género histórico relacionada con el antiguo Egipto, contó con el inestimable apoyo de Roberto Rossellini. Como él mismo comentaba en una entrevista que concedió en 1969, Rossellini conocía su trabajo a través de sus diseños en *Faraón*¹². Cuando el italiano se encontraba en Egipto rodando el segundo capítulo de su serie documental *La lucha del hombre por la supervivencia*, en cuyos diseños participaba Abdel Salam, leyó el guion de *La momia* y decidió apoyarle en su realización. Sin embargo, tuvo que abandonar el país en junio de 1967 debido al estallido de la Guerra de los Seis Días. Este hecho no impidió que siguiese respaldando decididamente el proyecto de *La momia* y contribuyó, por una parte, a la búsqueda de financiación convenciendo a Tharwat Okasha, a la sazón Ministro de Cultura egipcio, de la necesidad de llevar a cabo esta película y, por otra, prestando su apoyo en tareas de posproducción desde Italia. Este último hecho provocó reticencias en ciertos sectores de la Organización General del Cine, que acusaron al director alejandrino de derrochar dinero en estudios extranjeros. Dicha acusación, negada rotundamente por el propio Abdel Salam, no parece muy consistente si tenemos en cuenta su trayectoria artística e intelectual. Prácticamente toda su obra se centra en la definición de la identidad egipcia, con una voluntad absoluta de emplear todos los medios logísticos nacionales que fueran posibles.

La historia narra el complejo dilema ético al que ha de enfrentarse Wanis (Ahmed Marei), el hijo menor del jefe de la tribu Hurabat, cuyos miembros se dedican aparentemente al pastoreo desde hace quinientos años. A la muerte de su padre, tanto Wanis como su hermano mayor (Ahmad Hegazi) son llamados por dos líderes ancianos (Abdelmonen Aboulfoutouh y Abdelazim Abdelhack) para confesarles que, con el objetivo de asegurar la subsistencia de la tribu, llevan cientos de años saqueando los tesoros de los sarcófagos y comercializándolos en el mercado negro. De manera simultánea, la venta ilegal de un papiro de la Dinastía XI con el nombre de la Reina Nedjmet activa las alarmas en el Museo Egipcio de El Cairo. Sus responsables deciden enviar una expedición liderada por Ahmed Kamal (Mohamed Khairi) para descubrir el origen de este objeto. El hermano mayor de Wanis, que rechaza completamente la profanación de los sarcófagos, es asesinado por los ancianos de la tribu. A medida que

[11] Ana Torres García, «Cine, historia e identidad nacional: La Momia de Šādī ‘Abd al-Salām» (*Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 51, 2002), p. 320.

[12] Shadi Abdel Salam, «Entrevista».

avanza la narración, afloran las contradicciones morales de Wanis. Si bien se opone al saqueo sistemático de los enterramientos, es consciente de que su tribu necesita vender objetos si quiere sobrevivir. Finalmente, Wanis comprende que, a pesar de ser una civilización lejana en el tiempo, el Egipto faraónico forma parte del legado cultural de su pueblo y revela el lugar donde se encuentran los sarcófagos. Para sorpresa de Kamal, descubren que hay unos cuarenta sarcófagos de varias Dinastías, desde la XIX a la XXI (Amenhotep I, Seti I, etc.). A pesar del peligro de ser atacados por los Hurabat, optan por trasladarlos en barco hasta El Cairo. Mientras se alejan a través del Nilo, Wanis los observa con gestos contradictorios de alivio y dolor.

Como señala el egiptólogo Miguel Ángel Molinero «*La momia* resulta mucho más compleja que la simple querrela por un botín arqueológico»¹³. Esta película, más que ofrecer respuestas certeras, plantea interrogantes a los espectadores acerca del pasado faraónico y su influencia sobre la identidad nacional egipcia. Abdel Salam busca sacudir la conciencia de sus compatriotas, generar en ellos una reflexión sobre su pasado para que busquen en su propia configuración moral el legado cultural del antiguo Egipto. El director expone la necesidad de recuperar del olvido ese pasado, salvaguardarlo y difundirlo como parte consustancial de la identidad egipcia. La idea de otorgarle al antiguo Egipto un papel fundamental en la Historia es uno de los aspectos más determinantes del film por sus implicaciones ideológicas. Abdel Salam muestra el legado faraónico como un hito fundacional del país, una tesis defendida por ciertos intelectuales y políticos. Uno de los más destacados fue Taha Hussein, rector de la Universidad de El Cairo, miembro de la Academia de la Lengua Árabe y Ministro de Educación, que defendió firmemente la importancia del pasado preislámico. Si bien es muy complicado demostrar que estuviesen en contacto directo, parece bastante razonable pensar que Abdel Salam se viera influido por su pensamiento. En un contexto sociopolítico en el que se trataba de imponer el nacionalismo árabe, estas ideas adoptaban un carácter anticolonialista, pues se consideraba que a las potencias coloniales les interesaba que cualquier hito o personaje histórico que fomentara de alguna manera la identidad egipcia cayese en olvido, incluida la etapa preislámica. *La momia* sería, en parte, una transposición audiovisual de estas ideas, un medio de difusión de conceptos ideológicos nacionalistas a través de una ficción muy realista.

El film ofrece multitud de recursos técnicos que entroncan directamente con el cine neorrealista italiano, que Abdel Salam conoció de primera mano a través de Rossellini. El hecho de que las labores de postproducción se llevaran a cabo en Italia, bajo la supervisión y el apoyo de Rossellini, otorgan influencias neorrealistas a la obra. En este sentido, los aspectos más fácilmente identificables los encontramos en esa voluntad clara de reflejar realidades sociales, en este caso del mundo rural egipcio, en la ambientación en entornos naturales y exteriores, la iluminación eminentemente natural, la utilización de lenguajes autóctonos (árabe clásico) y en el verismo absoluto que desprenden los actores a través de su caracterización.

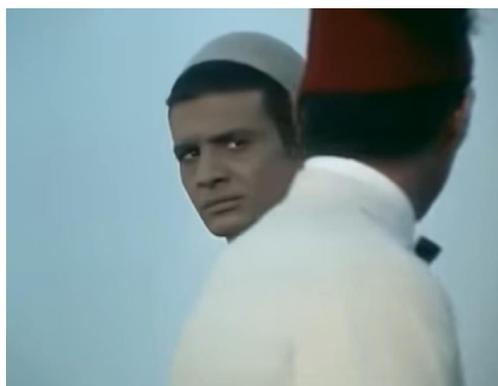
[13] Miguel Ángel Molinero Polo, «*La momia* de Shadi Abdel-Salam y la arqueología colonial», en Miguel Ángel Molinero y Domingo Sola (coord.), *Arte y sociedad del antiguo Egipto* (Madrid, Zugarto, 2000), p. 278.

Quizá uno de los aspectos que destaca de manera particular en esta película es la utilización de metáforas cinematográficas que buscan ahondar en la necesidad de mantener vivo el legado faraónico, por un lado, y difuminar las barreras entre el antiguo Egipto y el contemporáneo, por otro.

El film arranca con un primer plano de una máscara funeraria fragmentada sobre la que se proyectan los títulos de crédito. Esta imagen alude a la pérdida de la cultura faraónica, no solo desde un punto de vista material, sino desde el punto de vista espiritual. No debemos olvidar que, para los antiguos egipcios, la reproducción de una persona significaba que parte de su alma, el Ka, se ubicaba ahí, por lo que su destrucción equivale a su pérdida. Este mensaje lo refuerza Gaston Maspero (Gaby Karraz), el egiptólogo que dirige el Museo Egipcio de El Cairo, recitando un fragmento de *El libro de los muertos* que concluye con una referencia a la pérdida del nombre o, lo que es lo mismo, a la pérdida de la propia identidad.

Otro recurso que utiliza Abdel Salam es establecer una relación directa entre Wanis y el antiguo Egipto. Para ello es fundamental la extraordinaria interpretación de Ahmed Marei, capaz de llevar el hieratismo y la contención física hasta límites que desconciertan al espectador. Su rostro se presenta en planos frontales, emulando las características básicas del arte plástico egipcio. En una escena marcada por un tenso cruce de miradas entre Wanis y Kamal, este último comenta con su asistente Badawi (Ahmad Anan) que Wanis «tiene una extraña mirada, como una estatua que ha tomado vida».

En su voluntad por diluir la diferenciación entre el pasado y el presente de Egipto, Abdel Salam sitúa gran parte de las escenas en exteriores, de tal forma que el marco arquitectónico donde se producen esos acontecimientos relativamente actuales son los monumentos de época faraónica. La película muestra constantes contraposiciones entre los amplios planos del paisaje y de los restos monumentales frente a primerísimos planos de los rostros de los protagonistas. Esa misma confrontación existe entre el rostro de Wanis y las caras de los sarcófagos. Todos estos recursos visuales tratan de remarcar las



Fotogramas de *La momia*. Wanis y Kamal cruzan sus miradas.

profundas contradicciones a las que se enfrentan los habitantes de esta región, especialmente Wanis. De hecho, Abdel Salam culmina esta obra lanzando una reflexión a los espectadores relativa a su decisión de desvelar la ubicación de los enterramientos. Momentos antes de que los miembros de la expedición cairota se dispongan a trasladar los sarcófagos al barco, Kamal ordena apagar las antorchas para no ser descubiertos. En un primer momento se puede pensar que se trata de una simple maniobra para esconderse de los Hurabat, pero es un acto simbólico que denota cierta falta de transparencia en la acción de sustraer los sarcófagos de su lugar de enterramiento. Se trata de evitar un mal mayor, aunque para ello sea necesario el expolio y traslado de los sarcófagos. Y con esta antítesis concluye la película, con la profunda y desasosegada mirada de Wanis al barco que se pierde por el Nilo, preguntándose a sí mismo y, de manera indirecta, al público, si ha obrado correctamente.

No solo destacan los recursos visuales, sino los sonoros, en este caso caracterizados por extensos silencios y el constante silbar del viento, un sonido particularmente característico en las zonas que conforman el Alto Egipto. Esta ausencia de diálogos aporta intensidad dramática a las escenas y favorece que el peso estético del cine de Abdel Salam recaiga en gran medida en la propia imagen.

De forma secundaria y paralela a la trama central, *La momia* plantea una serie de temas que entroncan directamente con la trayectoria vital y artística de Shadi Abdel Salam. Por ejemplo, el choque sociocultural entre los egipcios de la capital, los Efendis, y los del Alto Egipto, los sa'īdīs —circunstancia que el realizador de origen Sa`īdi vivió de manera directa en su infancia— se ve reflejado en la tensa relación que mantienen los Hurabat con cualquier elemento que provenga del entorno urbano y amenace su forma de vida tradicional¹⁴.

Abdel Salam también aborda problemáticas relacionadas con el mundo de la compra-venta de antigüedades y la arqueología. A través de dos personajes profundamente negativos, Murad (Mohamed Nabih) y Ayyub (Shafik Noureddin), el director realiza una crítica directa y sin paliativos hacia aquellos que se lucran con el expolio del pasado. Murad y Ayyub representan el eslabón intermedio que facilita el saqueo del patrimonio, pues constituyen ese puente necesario entre el campesino pobre que se ve obligado a saquear tumbas y el comprador anónimo que las adquiere para sí mismo. Por esta razón, ambos personajes se caracterizan por sus vaivenes éticos y su actitud sibilina. Siguiendo esta línea, se atisba la voluntad del director de abrir un debate en torno al papel que juegan los arqueólogos, tanto los egipcios como los occidentales, en el expolio o la conservación del legado faraónico. John Johnston afirma que Ahmed Kamal es un personaje basado en el propio Shadi Abdel Salam, pues, desde su punto de vista, comparte con él la idea de salvaguardar el legado del antiguo Egipto y, su intérprete, Mohamed Khairi, tiene un parecido físico razonable con el joven Abdel Salam¹⁵. Siguiendo esta argumentación, podría añadirse que también les une el hecho de que, al observar las formas de vida que mantienen las sociedades egipcias rurales, ambos se percatan de la vigencia del pasado faraónico en el actual Egipto. No obstante, subyace una crítica a la labor de los arqueólogos egipcios y occidentales

[14] Ana Torres García, «Cine, historia», p. 322.

[15] John Johnston, «Re-writing History: Shadi Abdel Salam's 'The Night of Counting the Years'» en A. Dodson, J. Johnston, y W. Monkhouse (eds.), *A Good Scribe and An Exceedingly Wise Man: Studies in Honour of W. J. Tait* (Londres, Golden House Publications, 2014), p. 170.

en el hecho de trasladar el patrimonio cultural lejos de su lugar de origen, aunque su intención sea conservarlo y difundirlo en un lugar seguro.

Resulta evidente que esta obra se sitúa en las antípodas del cine de evasión y probablemente ese fuera uno de los motivos de su fracaso en taquilla. Tras ser proyectada desde 1969 en algunas salas de su país y festivales europeos, su reestreno en Egipto se produjo en febrero de 1975 y coincidió con la muerte de Umm Kulzum, una de las cantantes egipcias más populares. A su funeral, repleto de altos cargos del gobierno, acudieron más de cuatro millones de personas, lo que significaba que la película perdió buena parte de su público potencial¹⁶. *La momia* tampoco generó buenas críticas entre los arqueólogos, que consideraron que se daba una visión muy negativa de su trabajo. A pesar de las vicisitudes, este film llegó a obtener varios premios, entre ellos el premio Georges Sadoul en 1970, y, para críticos e historiadores, ha pasado a la historia como una de las muestras más sofisticadas del arte cinematográfico egipcio. Recientemente, tanto la película como la figura de Abdel Salam han sido puestos en valor a nivel internacional gracias a la labor de *The World Cinema Project*, un proyecto de recuperación de películas de múltiples nacionalidades liderado, entre otros, por Martin Scorsese. La restauración de *La momia* fue llevada a cabo en 2009 por la Filmoteca de Bolonia en colaboración con el Centro de Cine de Egipto y su coste lo financiaron *Armani*, *Cartier*, *Qatar Airways*, *Qatar Museum* y el Ministerio de Cultura de Egipto.

[16] John Johnston, «Rewriting History», p. 174.



Fotograma de *El campesino elocuente*.

3.2.2. *El campesino elocuente*. El Reino Medio en la gran pantalla

En 1970 Abdel Salam realizó un cortometraje titulado *El campesino elocuente* basado en un texto homónimo del Reino Medio del antiguo Egipto datado entre los años 1970 y 1640 a.C. En la producción de este film participaron el Centro Nacional de Cine Documental y el Centro de Cine Experimental, cuyo jefe era el propio Abdel Salam desde 1968. Ambos centros formaban parte de la Organización General del Cine, que dependía directamente del Ministerio de Cultura.

El cortometraje relata la historia de un humilde campesino que sufre un robo a mano de tres ladrones liderados por un oficial de rango menor. El campesino acude al encuentro de Rensi, gobernador del territorio, en busca de justicia, pero le es denegada. Sin embargo, tras varias audiencias y haciendo uso de una retórica excelsa, el campesino logra que se imparta justicia mediante la restitución de sus pertenencias.

En solo veinte minutos de metraje, el director egipcio muestra un gran despliegue de recursos técnicos que favorecen la veracidad de las imágenes. Junto con *Faraón*, *El campesino elocuente* es una de las producciones que representa el antiguo Egipto con mayor rigor histórico. A través del contacto entre el campesino y el resto de personajes del film, Abdel Salam es capaz de transmitir la idea de una sociedad fuertemente jerarquizada, en la que probablemente las relaciones entre el pueblo llano y la élite funcionarial del Estado funcionasen con estas fórmulas de sumisión. Hay varias escenas caracterizadas por emplear una serie de encuadres, asociaciones de planos, gestos y posturas que trasladan la imaginación de los espectadores al Egipto faraónico. Así, el cortometraje arranca con dos secuencias contrapuestas. En primer lugar, aparecen los títulos de crédito proyectados sobre una pintura mural del antiguo Egipto de una escena agrícola que, inmediatamente después, da paso a un plano del campesino tirando de dos burros. Dicho plano se va ampliando paulatinamente hasta formar tres siluetas recortadas sobre la claridad de la arena del desierto, reflejando de manera evidente una similitud entre el arte parietal egipcio y la composición de planos cinematográficos. Otro gran logro en cuanto al verismo de la ambientación histórica es la relación entre el campesino y Rensi, especialmente la primera vez que se encuentran. El campesino no habla directamente con el gobernador, sino con uno de los miembros de su séquito. Posteriormente, cuando se dirige directamente a él para reclamar justicia, lo hace de rodillas y sin establecer contacto visual directo, en una posición totalmente sumisa. Ahmed Marei encarna al personaje del campesino elocuente y su interpretación, comedida y caracterizada por sus intensas miradas, vuelve a ser fundamental para transmitir la solemnidad y el hieratismo que reflejan los monumentos del Egipto faraónico.

Shadi Abdel Salam plantea una adaptación audiovisual de una obra egipcia preislámica, lo cual tiene implicaciones culturales e ideológicas fundamentales. Se trata de poner en valor la literatura del antiguo Egipto y demostrar

que, al igual que la creación literaria en lengua árabe, la literatura faraónica es digna de ser reinterpretada en disciplinas artísticas modernas, en este caso en el cine. Del mismo modo que hizo en *La momia*, utiliza el árabe clásico para los diálogos, los cuales están inspirados tanto en el texto clásico del Reino Medio como en diversas adaptaciones y reinterpretaciones que han sido llevadas a cabo con posterioridad¹⁷.

Además, como es habitual en su obra, el alejandrino propone un ejercicio de recuperación del pasado faraónico para la memoria histórica colectiva de Egipto. Abdel Salam utiliza el antiguo Egipto como marco para introducir dos conceptos que tienen vigencia en el Egipto contemporáneo: la justicia y la creación artística. La justicia es el tema central del cortometraje y, su búsqueda incansable por parte del campesino es lo que condiciona el devenir de la trama. Abdel Salam introduce la idea de que la base histórica común entre el antiguo Egipto y el contemporáneo reside en la existencia y aplicación rigurosa de la justicia, es decir, que la sociedad egipcia de tradición islámica y la antigua civilización egipcia comparten un ideal común de justicia y, por lo tanto, una es heredera directa de la otra. En lo que a la creación artística se refiere, el film desprende un aire de reivindicación de la cultura y del arte «periféricos», es decir, no occidentales. El realizador egipcio ofrece una adaptación en árabe clásico de un texto de la Antigüedad, puramente africano y plasmado desde una óptica cinematográfica de tradición árabe. Todo el proyecto está financiado mediante capital egipcio, una maniobra muy eficaz de cara a mantener su independencia creativa y no caer bajo las influencias o, en el peor de los casos, imposiciones de modelos de producción audiovisual occidentales. La creación artística fundamental a la que hace referencia directa *El campesino elocuente* es la palabra. De hecho, la capacidad retórica del campesino es lo que despierta el interés de Rensi y, a la postre, lo que le lleva a dictar sentencia en su favor. La superioridad retórica del humilde aldeano se ve reforzada por los extensos silencios del gobernador, un recurso que transmite de forma velada la idea de que la justicia, si bien la imparten personas de una clase social privilegiada y con legitimidad político-religiosa, es un concepto universal que no se desvanece en el tiempo.

La ausencia de datos hace que resulte complicado conocer con certeza la acogida comercial que pudo tener este cortometraje, aunque, si tenemos en cuenta el tipo cine que propone Shadi Abdel Salam, lo más probable es que el rendimiento económico de la cinta fuese escaso. Sin embargo, obtuvo una serie de premios a nivel europeo, entre ellos el Lábano de Oro en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) de 1971. Lo que resulta incuestionable es el valor artístico de esta producción, no solo por la rareza de su ambientación dentro de la cinematografía egipcia, sino por la voluntad de Abdel Salam de sentar las bases de un cine nacional propio, basado en unos códigos de representación diferenciados de otros países. Al igual que *La momia*, esta cinta fue restaurada como parte de *The World Cinema Project* e intervinieron las mismas instituciones tanto en su restauración como en su financiación.

[17] Para un análisis exhaustivo de las fuentes literarias que utilizó Abdel Salam, véase Allen Douglas y Fedwa Malti-Douglas, «Film and Pharaonism: Shadi 'Abd al-Salam's Eloquent Peasant» en Issa Boullata y Terri Deyoung, *Tradition & Modernity in Arabic Literature*. (Arkansas, University of Arkansas Press, 1997), pp. 193-205.

3.2.3. Egipto contemporáneo a través del documental: *Horizontes* y *Ejércitos del sol*

Ya en la década de los setenta, Shadi Abdel Salam realiza dos documentales ambientados en el Egipto contemporáneo en los que continúa reflexionando sobre la identidad egipcia y su bagaje histórico-cultural.

En primer lugar, hablemos de *Horizontes* (1973). Este documental transmite alguno de los principales aspectos de la idiosincrasia de la sociedad egipcia como resultado de una extensa trayectoria artística y religiosa. Para ello, Abdel Salam muestra una sucesión de manifestaciones culturales propias de su país, desde la arquitectura egipcia más emblemática, como las pirámides, hasta pinturas de artistas pertenecientes a corrientes artísticas contemporáneas, como la abstracción. También introduce secuencias en las que refleja actividades propias de la antropología y la etnografía, como labores de orfebrería, manufacturas textiles o el trabajo del cuero.

Uno de los recursos más llamativos es la ausencia de narrador, un hecho que entronca directamente con el estilo cinematográfico que había mostrado en sus dos producciones de ficción previas: *La momia* y *El campesino elocuente*. En ambas se traslada parte del peso narrativo a las imágenes y se otorga mucha importancia a los largos silencios de los personajes. Al tratarse de un documental, estas técnicas fílmicas se reproducen con mayor claridad en *Horizontes*, pues la propia imagen habla por sí misma sin necesidad de ser explicada.

Abdel Salam dota de mayor verismo a este documental mediante la filmación de las imágenes con la cámara al hombro, dando lugar a movimientos de cámara que se asemejan a la mirada humana. Además, rompe cualquier idea de ficción mostrando la propia cámara y al equipo de rodaje, a quienes hace protagonistas del documental. De hecho, el film concluye con los miembros del rodaje marchándose en su furgoneta y dejando un plano general y fijo del desierto.

Aunque se trata de una producción que aborda aspectos del Egipto contemporáneo, el realizador introduce una breve referencia a la importancia de la recuperación del pasado faraónico, en este caso a través de la educación. En un momento dado se proyecta una imagen fija de la silueta de la pirámide de Kefrén, se corta el plano y, a continuación, nos muestra una escena en un colegio. Esta imagen se funde y pasamos a ver una escena en un centro de educación superior.

Por su parte, *Ejércitos del sol* (1975) resulta menos determinante en su relación con la recuperación histórica del antiguo Egipto, que en este documental es inexistente. Abdel Salam presenta imágenes reales de la Guerra de Yom Kipur, que tuvo lugar entre el 6 y el 25 de octubre de 1973, intercaladas con declaraciones de los propios soldados. Todo esto, como ocurría en *Horizontes*, sin necesidad de una voz *off* que narre lo que sucede. Este documental resulta interesante por la voluntad de recuperar la moral de los egipcios, hundidos anímicamente como consecuencia de las sucesivas derrotas militares que sufrieron ante Israel.

3.2.4. El pasado faraónico a través del documental. La trilogía de la educación: *El trono de oro de Tutankamón*, *Detrás de las pirámides* y *A propósito de Ramsés II*.

Estos tres documentales realizados en los años ochenta pertenecen a la denominada «trilogía de la educación»¹⁸. En ellos se aborda de forma directa el peso del pasado faraónico en el Egipto contemporáneo y la importancia de recuperar su memoria a través de la educación infantil y superior. Nos encontramos ante producciones de corte documental que utilizan historias ficticias como base narrativa. No ha sido posible realizar los visionados de *Detrás de las pirámides* (1984) y *A propósito de Ramsés II* (1986), por lo que solo se hará referencia a *El trono de oro de Tutankamón* (1982).



Fotograma de *El trono de oro de Tutankamón* (*Korssy Tout Ankh Amun Al Zahaby*, Shadi Abdel Salam, 1982).

El trono de oro de Tutankamón fue producido por la Organización Egipcia de Antigüedades, por lo que su vinculación con la conservación del patrimonio faraónico y su difusión educativa es absoluta. A través de la relación entre Mohamed, un joven conservador del Museo Egipcio del Cairo, y su sobrino pequeño, fascinado por las antigüedades egipcias, Abdel Salam documenta la restauración del trono de Tutankamón. Esta obra se articula en torno a dos ideas: las labores de conservación y restauración del patrimonio histórico egipcio, por un lado, y la importancia de su difusión educativa por otro.

[18] Allen Douglas y Fedwa Malti-Douglas, «Film and Pharaonism», p. 194.

Durante todo el documental están presentes las labores de restauración de los objetos del antiguo Egipto, así como los profesionales encargados de llevarlas a cabo. Se trata, en gran medida, de una obra audiovisual de propaganda del trabajo desarrollado por el Ministerio de Antigüedades de Egipto, ya que hace especial hincapié en mostrar el rigor científico de los conservadores del museo. También es una forma de recalcar la importancia de salvaguardar el patrimonio antiguo, empleando todos los recursos económicos y humanos que sean posibles. El cénit de este mensaje se produce al final del documental, en el momento en que el trono está restaurado y listo para ser expuesto en las salas del museo. Un plano cenital muestra al séquito que traslada y acompaña el trono, formado por operarios del museo y autoridades policiales, prácticamente emulando una marcha marcial. A continuación, la cámara se sitúa tras las vitrinas del museo y, mediante un *travelling* paralelo, acompaña el traslado de la pieza hasta su instalación en la vitrina. Una vez sellada, constituye una de las obras más importantes del museo como reflejo del esplendor de la cultura material del Egipto faraónico.

En cuanto a la intencionalidad educativa de *El trono de oro de Tutankamón*, uno de los recursos de mayor interés es la relación que se establece entre los diferentes procesos de restauración de la pieza y las etapas de aprendizaje del niño, además del vínculo que se va forjando entre este y el joven faraón. En una escena del documental, se contraponen dos primeros planos, el primero de la máscara mortuoria de Tutankamón, seguido del rostro de niño sonriendo al observar esta icónica obra de arte. Las referencias a la necesidad de recuperar el legado histórico del antiguo Egipto a través de la educación y la difusión son constantes. De esta forma, observamos que Mohamed transmite a su sobrino sus conocimientos sobre las diferentes dinastías. A su vez, el niño comunica a sus amigos todo lo que ha aprendido sobre la colección del museo, generando una cadena de difusión esencial a la hora de poner en valor el legado de esta civilización. Siguiendo esta línea, también se advierte una cierta reivindicación del museo como institución encargada de conservar, restaurar, exhibir y difundir el patrimonio cultural de la etapa faraónica.

3.2.5. Un gran proyecto inconcluso: *Akhenatón*

En un coloquio sobre cinematografía y poesía celebrado en Bilbao, Nekane Zubiaur comentaba con José Julián Bakedano, director de cine experimental y Director de la Cinemateca de Bilbao, la importancia que tienen los proyectos no realizados a la hora de estudiar la trayectoria de un director¹⁹. Esta circunstancia se da en este proyecto fallido, pues su voluntad de llevar a cabo *Akhenatón* muestra tres elementos que ejemplifican cómo entendía el cine Abdel Salam.

En primer lugar, como es habitual en casi toda su obra, la ambientación de esta película se sitúa en el antiguo Egipto para narrar la vida de Akhenatón, uno de los faraones más peculiares de la historia por su controvertida re-

[19] En el marco de una investigación sobre la trayectoria de la Cinemateca, tuve la oportunidad de entrevistar a José Julián Bakedano y estuvimos rememorando un coloquio en la Biblioteca Municipal de Bidebarrieta (Bilbao) en el que él hablaba de sus proyectos que no llegaron a materializarse. Coloquio disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rBu_MHA_DBo> (14/10/2019).

forma religiosa. Además, la intención de representar este pasado y adoptarlo como parte intrínseca de la historia egipcia se ve reforzada por el método de financiación que escogió para esta película. Para Abdel Salam solo era posible producir este largometraje mediante capital exclusivamente egipcio, razón por la cual estuvo más de una década en busca de financiación, aunque sin mucho éxito. Es más, el proyecto no llegó a realizarse principalmente por la falta de interés del gobierno egipcio y de los productores. Este hecho muestra otra característica del pensamiento cinematográfico del director alejandrino: sentar las bases de un cine nacional egipcio, empezando por su producción. Por último, gracias a la exposición permanente que se ha instalado en la Biblioteca de Alejandría, que incluye los bocetos que Abdel Salam realizó para *Akhenatón*, se puede corroborar su minucioso trabajo en los diseños decorativos y de vestuario, caracterizados por el gran rigor histórico.

[20] Domingo Sola, «El mundo de Shadi Abdel Salam» (*Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º3, 2005), p. 137.

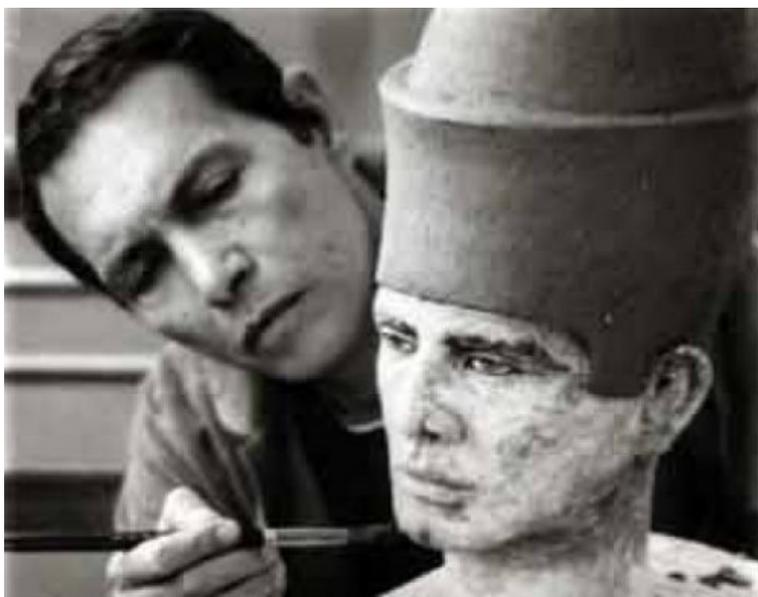
Es imposible conocer el resultado final de esta producción, pero, tomando las palabras de Domingo Sola Antequera, se puede intuir un esbozo: «[...] su compromiso ético hubiera supuesto la presentación de un antihéroe sumido en una crisis existencial en medio de un situación política y social complicada, asfixiante, [...]»²⁰.

4. Conclusiones

Es evidente que la filmografía de Shadi Abdel Salam es escasa, un hecho que se debe a diversas razones. Ante todo, es consecuencia del alto nivel de autoexigencia que se marcaba a sí mismo, como prueba el tiempo que em-

pleaba en confeccionar sus películas. Como se acaba de indicar, llegó a trabajar durante una década en la producción de *Akhenatón*. Además, su cine se situaba en las antípodas del cine de evasión egipcio y no gozaba del favor del público mayoritario. Sus películas no obtuvieron grandes beneficios económicos, por lo que siempre estuvo en una situación de dependencia respecto del Estado para financiar sus proyectos.

Sin embargo, Shadi Abdel Salam se ha convertido en uno de los autores más reconocidos por la historio-



Shadi Abdel Salam trabajando en los bocetos para *Akhenatón* (*Ikhnâtoun*, inconclusa).

grafía y la crítica cinematográfica egipcia e internacional, así como una influencia fundamental para realizadores y diseñadores árabes en general y egipcios en particular. La importancia de su figura dentro de la cinematografía egipcia se debe, por un lado, a su voluntad de realizar películas con un marcado componente artístico, donde el aspecto visual del film esté dotado de elementos que permitan la satisfacción estética del espectador. Por otro lado, constituyendo una característica invariable a lo largo de toda su obra, destacan sus esfuerzos por incorporar la historia del antiguo Egipto a la memoria histórica desde una perspectiva educativa, tal y como él mismo expresó:

Quiero mostrarme y mostrar Egipto. Trato de configurar un cine egipcio volviendo a las bellas artes faraónicas. [...] Mi intención es mostrar la personalidad del egipcio moderno que recupera sus orígenes históricos [...]»²¹.



Shadi Abdel Salam y Ahmed Marei durante el rodaje de *La momia*.

Bibliografía

ABDEL SALAM, Salam, «Entrevista» (*Gomhuria Magazine*, 16 de diciembre de 1969).

Disponible en: <<http://www.luxorafricanfilmfestival.com/en/PastEditions/2014/TributeDedication/Shadi%20Abdel%20Salam>> (01/03/2020).

DOUGLAS, Allen y MALTÍ-DOUGLAS, Fedwa, «Film and Pharaonism: Shadi ‘Abd al-Salam’s Eloquent Peasant», en Issa Boullata y Terri Deyoung (eds.), *Tradition & Modernity in Arabic Literature* (Arkansas, University of Arkansas Press, 1997), pp. 193-205.

ELENA, Alberto, «Elementos para una historia del cine en el mundo árabe», en *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).

[21] Shadi Abdel Salam, «Entrevista». (La traducción es nuestra).

- GARCÍA MORENO, Sol, «Un consorcio de centros europeos como el Louvre o el British renovará el Museo Egipcio de El Cairo», (*ARS Magazine*, 2019). Disponible en: <<https://arsmagazine.com/un-consorcio-de-centros-europeos-como-el-louvre-o-el-british-renovara-el-museo-egipcio-de-el-cairo/>> (16/05/2019).
- JOHNSTON, John, «Rewriting History: Shadi Abdel Salam's 'The Night of Counting the Years'», en A. Dodson *et al.*, *A Good Scribe and An Exceedingly Wise Man: Studies in Honour of W J Tait.*, 2013 (Londres, Golden House Publications, 2014), pp. 168-176.
- MOLINERO POLO, Miguel Ángel, «La momia de Shadi Abdel-Salam y la arqueología colonial», en Miguel Ángel Molinero y Domingo Sola (coord.), *Arte y sociedad del antiguo Egipto* (Madrid, Zugarto, 2000), pp. 273-283.
- SÁNCHEZ CASADO, Raúl, «Ritual egipcio y cine: la representación cinematográfica de la práctica cultural del antiguo Egipto», en Francisco Salvador Ventura (ed.), *Cine e Historia (s). Maneras de relatar el pasado con imágenes* (París, Université Paris-Sud, 2015), pp. 117-132.
- SCORSESE, Martin, *World Cinema Project*, 2009. Disponible en: <<http://www.film-foundation.org/world-cinema>> (18/09/2019).
- SHAFIK, Viola, «Egyptian Cinema», en Oliver Leaman *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film* (Londres/Nueva York, Routledge, 2001), pp. 23-130.
- SOLA ANTEQUERA, Domingo, «El mundo de Shadi Abdel Salam» (*Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º 3, 2005), pp. 133-142.
- TORRES GARCÍA, Ana, «Cine, historia e identidad nacional: La Momia de Šādī 'Abd al-Salām» (*Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, n.º 51, 2002), pp. 315-326.

Aceptado para revisión por pares: 28 de enero de 2020

Aceptado para publicación: 26 de marzo de 2020

REPRESENTACIONES DEL NO-LUGAR EN *LOST IN TRANSLATION* Y *SOMEWHERE* DE SOFÍA COPPOLA

Representations of non-places in *Lost in Translation* and *Somewhere* by Sofia Coppola

STEFANO LLINÁS LAMBOGLIA^a

Universitat de Barcelona

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.003

RESUMEN

Teorizando sobre la conceptualización cinematográfica del espacio, este trabajo pone bajo escrutinio dos largometrajes de la directora y guionista estadounidense Sofia Coppola, *Lost in Translation* (2003) y *Somewhere* (2010), para analizar las técnicas personales de la representación espacial y cómo éstas ayudan en el planteamiento ideológico y/o moral de la obra. Se relacionará el espacio filmico con el espacio real, subrayando la diferencia entre la creación metódica del primero —la cual tiene el fin estético de paralelar o contrastar el ánimo humana que lo transita— y la inabarcable existencia del segundo —que también resulta indiferente a sus ocupantes—. Tomando el concepto de «no-lugar» ideado por Marc Augé y ampliando su abanico de utilización al traerlo al campo del espacio representado de manera audiovisual, se discute cómo la acepción de este término puede concordar con la construcción del espacio filmico llevada a cabo por la directora, ejemplificando con escenas y demás aspectos de cada filme en particular. Además, se aplican las ideas antropológicas de Manuel Delgado en la discusión sobre la posible filiación moral del espacio filmico con la del espacio real, para finalmente adoptar el punto de vista sociológico a partir del trabajo de David Riesman en un intento por establecer la posibilidad de redención o apropiación del espacio por parte de los personajes de cada filme.

Palabras clave: no-lugar, Sofia Coppola, Marc Augé, cine americano, espacio

ABSTRACT

By theorizing about the cinematic conceptualization of space, this article focuses on two feature films by American director and screenwriter Sofia Coppola, *Lost in Translation* (2003) and *Somewhere* (2010), with the intent of analyzing her own personal techniques of spatial representation and how these help in the ideological and/or moral setting of her work. This article will connect filmic space to real space, highlighting the difference between the methodical creation of the former — which has the aesthetic aim of mirroring or contrasting the human spirit that surpasses it — and the unfathomable existence of the latter, which also ends up being indifferent towards its inhabitants. Taking Marc Augé's concept of «non-places» and expanding its range of application by bringing it to the field of spatial representation in audiovisual media, the article discusses how the meaning of this term can be consistent with the construction of filmic space orchestrated by Sofia Coppola, exemplifying with specific scenes and other aspects of each film in particular. Moreover, the anthropological ideas of Manuel Delgado are applied in the discussion about the possible moral filiation of filmic space versus that of real space, to finally take the sociological point of view with David Riesman's work in an attempt to establish the possibility of redemption or appropriation of space by the characters in each film.

Keywords: non-places, Sofia Coppola, Marc Augé, American cinema, space

[a] STEFANO LLINÁS LAMBOGLIA es escritor y académico literario, cursando (al día del presente escrito, 12 de septiembre de 2018) un Máster en Teoría de la literatura y literatura comparada en la Universitat de Barcelona. Cursó su primera licenciatura en los Estados Unidos de América, obteniendo un Bachelor of Fine Arts in Dramatic Writing con mención de honor *Cum Laude*. Ha publicado ficción en varias revistas electrónicas y un artículo académico en la revista de investigación sobre lo fantástico, *Brumal*, de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es además un guionista premiado, habiendo obtenido el Silver Prize en la categoría Science Fiction del World Series of Screenwriting 2014. E-mail: stefano_llinas92@hotmail.com

El espacio, esa dimensión de la realidad en la que nos desplazamos y existimos, ha sido desde tiempo inmemorial una parte clave en las representaciones pictóricas y narrativas de la humanidad, hasta tal punto que es imposible pensar en algún desarrollo diegético sin conjurar también el contexto espacial en el que ocurre. Podría decirse que esta dimensión de la realidad, que pasa a ser un elemento constructivo de la ficción, siempre ha sido considerada como un prisma o un conductor de la ideología subyacente a la historia que ocurre en él debido a su omnipresencia y obviedad, pero no ha sido sino hasta la Modernidad —segunda mitad del siglo XIX hasta el presente— cuando se han avanzado teorías sobre el rol y la importancia del espacio en la infraestructura de la sociedad (y del arte), luego de la consolidación de campos de estudio como la Sociología, la Filosofía y el Urbanismo.

En el meollo de estas consideraciones se encuentra la figura imponente de la ciudad, espacio que ha seducido a más de un teórico —recordemos brevemente a Georg Simmel y su famoso texto *Las grandes urbes y la vida del espíritu*¹— gracias a su capacidad para albergar la gran mayoría de referentes socioculturales del desarrollo humano en su seno, en una extensa amalgama que podemos llamar «experiencia urbana». Hay que recordar, también, que esta experiencia urbana es una que no se ha dado antes en la historia y, por ende, está ligada intrínsecamente a los demás procesos de la Modernidad —el capitalismo avanzado, la especialización laboral, el individualismo, etc.— que se argumenta tienen un efecto alienante sobre el ciudadano. Como lo explica David Frisby:

La modernidad alberga una serie de tensiones que se manifiestan en forma de ambigüedades y contradicciones [...]. En apariencia, esos procesos crean modos de ordenamiento de la sociedad y sus estructuras. Sin embargo, este ordenamiento de las formaciones sociales va acompañado de procesos de desintegración de la experiencia humana, y crea así discontinuidades fundamentales en los ámbitos de la vida moderna².

Son algunos de estos efectos alienantes o que despersonalizan al individuo urbano los que ocupan las siguientes páginas, tomando como objeto de escrutinio su manifestación en el cine, más específicamente, en dos filmes de la directora americana Sofía Coppola. El séptimo arte es el que más depende de la representación espacial para lograr un efecto de verosimilitud y su concreción narrativa; en su afán por crear un significado cognoscible por la audiencia, termina por sublimar de forma interpretativa la materia real de la que se ocupa, que en los casos de *Lost in Translation* (2003) y *Somewhere* (2010) son las grandes ciudades de Tokio y Los Ángeles, respectivamente —además de las experiencias de alienación, soledad y falta de propósito vital que sufren los personajes que habitan en ellas—.

Para mejor entender cómo se da esta representación del espacio en ese par de largometrajes, y para mejor establecer el punto argumentativo del trabajo, primero hay que ahondar en las ideas categóricas del sociólogo Marc Augé, cuya aproximación al estudio del espacio se centra en la dualidad lugar/no-

[1] Publicado en 1903. Sus ideas sobre el hombre y su relación con la ciudad fundaron la base sobre la cual otros teóricos citados en este trabajo han construido su propio entendimiento.

[2] David Frisby, *Paisajes urbanos de la modernidad Exploraciones críticas* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007), p. 13.

lugar, conceptos apropiados para el análisis de la visión *coppoliana* debido a su acertada delimitación de la funcionalidad de los espacios dentro del contexto de la sobremodernidad —tiempo en el que se desarrollan ambos filmes—. Augé nos define primero su concepto de lugares, los cuales, para él, tienen como esencia la interacción humana, los llama «lugares antropológicos»: «Esos lugares tienen al menos tres caracteres comunes. Los queremos identitarios, relacionales e históricos»³. El contenido de estos lugares antropológicos es tanto espacial como social, puesto que las personas que habitan el espacio crean o fundan su identidad a partir de las relaciones de coexistencia que en ellos se desarrollan. Por el contrario, «si un lugar se puede definir como identitario, relacional o histórico, un espacio que no se puede definir ni como identitario, ni como relacional, ni como histórico se definirá como un no-lugar»⁴. Los no-lugares pasan a ser la antítesis de esos espacios donde la interacción humana tiene potencial para crear recuerdos sustanciales, relevantes para su concepto de «Yo» y para su red íntima de cambio interpersonal.

[...] La sobremodernidad es productora de no-lugares, es decir, de espacios que no son ellos mismos lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran a los lugares antiguos: estos, quedando catalogados, clasificados o promovidos como «lugares de memoria», ocupan un sitio circunscrito y específico. Un mundo donde uno nace en clínicas y muere en hospitales, donde se multiplican, en modalidades lujosas e inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionarias (las cadenas de hoteles y los ocupantes ilegales, los clubs vacacionales, los campos de refugiados, los barrios marginales condenados al desguace o a una eternidad de podredumbre), donde se desarrolla una red apretada de medios de transporte que también son espacios habitados, donde el acostumbrado a los supermercados, a los cajeros automáticos y a las tarjetas de crédito reincide con gestos comerciales «inconscientes», *un mundo así condenado a la individualidad solitaria, al tránsito, a lo provisorio y a lo efímero*⁵.

Sería fácil decir, entonces, que la representación fílmica de la ciudad llevada a cabo por Coppola en sus dos películas hace gran uso de este entendimiento del espacio para, de cierto modo, conducir la exploración diegética de la alienación y la despersonalización; aunque sí es observable que los filmes están dotados de una intencionada construcción de psicología ambiente-espacial, esta consideración teórica llega a una conclusión diferente: los no-lugares representados en los filmes de Coppola no son, en últimas, la fuerza que engendra la alienación y la falta de propósito de los personajes principales, sino que funcionan meramente para exacerbar estos sentimientos preexistentes mediante procesos de despersonalización. En el caso de *Lost in Translation*, estos procesos incluyen la disminución de la cultura japonesa a una parodia de cordialidad excesiva y excentricidad cómica, la presentación panorámica de la ciudad como un ente inhóspito e indomable y la mistificación estética y desdeñosa del lenguaje japonés. En el caso de *Somewhere*, los procesos más pronunciados son la reducción del intercambio humano a su funcionalidad

[3] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (París, Éditions du Seuil, 1992), p. 69. (La traducción es mía).

[4] Marc Augé, *Non-lieux*, p. 100. (La traducción es mía).

[5] (La cursiva es mía). Marc Augé, *Non-lieux*, pp. 100-101. (La traducción es mía).

mercantil, la repetición abrumadora de lo cotidiano y la ilusoria prolongación del tiempo que tiene como resultado el apogeo del ocio y los vicios. Es decir, los personajes no sufren de angustias existenciales por habitar el espacio, sino por la discordancia entre sus ambiciones y su capacidad para realizarlas. El espacio fílmico no es tanto *determinante* como lo es *copartícipe*.

¿Qué evidencia esta suposición? Entre otras cosas, está la naturaleza transitoria de la estadía en la institución hotelera —en partes iguales por todos los protagonistas—, la capacidad humana para crear vínculos así se esté habitando dentro o fuera de un no-lugar y el potencial de apropiación espacial que Coppola nos promete está siempre al alcance de la mano, así sea luego de una revelación tardía. La clave está en entender que el universo *coppoliano* abarca la emancipación, a pesar de preocuparse bastante por el vacío. En este cine «se trata de confiar en la capacidad activa y creativa del ser humano, en su potencial para *apropiarse* de sus condiciones de vida, reinterpretarlas, darles usos nuevos e inesperados: de *habitar*, en suma, incluso en los espacios despersonalizados de la sobremodernidad»⁶.

Hablando bajo el manto de la teoría cinematográfica, también podemos llegar a la misma conclusión teniendo en cuenta la naturaleza misma de la representación fílmica, que impone una funcionalidad narrativa a todo elemento que componga la imagen, como es mencionado por David Bordwell: «Como ya he dicho, todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrativa, no solo la cámara, sino el habla, los gestos, el lenguaje escrito, la música, el color, los procesos ópticos, la iluminación, el vestuario, incluso *el espacio* y el sonido en *off*»⁷. Es más, la consideración del espacio fílmico como una construcción que acentúa su otra finalidad discursiva, nos acerca a la idea de que esa misma cualidad ficcional que lo define y le da su poder también lo destripa de su capacidad para afectar orgánicamente aquello que encierra. Hay que reiterar que este espacio no es el mismo que el espacio *real* del cual se nutre para existir —como una especie de palimpsesto hecho a retazos—, por lo cual no posee el mismo conjunto relacional de efectos psíquicos sobre el ser humano.

Gilles Deleuze avanzó la idea del espacio fílmico como «*espace quelconque*» («espacio cualquiera»), idea relacionada a la expuesta aquí, que propone el pensar en los espacios representados en el cine como aquellos que han perdido ante el ojo del espectador una relación totalitaria de su expansión, debido a la forma en que han sido presentados en el montaje y en los encuadres:

Un espacio cualquiera no es una abstracción universal, en todo momento, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, que solamente ha perdido su homogeneidad; es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, si bien los enlaces se pueden hacer de una infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual⁸.

Esto no quiere decir que el espacio fílmico sea estéril: al ser una representación intencionada, fragmentaria e imbuida de ánima narrativa, este espacio *está perfectamente ensamblado para que una única historia sea resaltada en él*. A

[6] José Antonio Cerrillo Vidal, «Cine y experiencia urbana contemporánea» (*Aposta revista de ciencias sociales*, n.º 43, octubre, 2009), p. 7.

[7] (La cursiva es mía). David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 20.

[8] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (París, Éditions de minuit, 1983), p. 155. (La traducción es mía).

pesar de admitir una infinitud de posibilidades imaginativas que intenten hacer de él una concreción conexas, el espacio fílmico —como todo otro elemento cinematográfico, en realidad— no posee esa indiferencia en su existir que el espacio real sí posee y que le brinda trascendencia; observación análoga a la de Demangeot sobre los personajes: «Los personajes de Sofia Coppola mueren al momento en que no hay más personas que los observen»⁹. Viendo el espacio fílmico desde esta perspectiva, también podríamos llegar al mismo punto expuesto con anterioridad: el espacio sería *cómplice* de las intenciones narrativas en lugar de ser su productor, dado que su naturaleza compositiva está confinada a su funcionalidad y su creación está limitada y subordinada a la historia que ayuda a contar.

Pero ubicarnos en este ángulo no es la única manera de abordar el ejercicio teórico, ya que el hacerlo obviaría las minucias de los filmes de Coppola que nos interesan para ejemplificar la representación de los no-lugares en la pantalla grande. Antes de proseguir en el análisis de ciertas escenas, es necesario dar una idea generalizada de la temática y el transcurrir de eventos en los dos largometrajes, ideas que a su vez legitiman el enfoque teórico sobre el espacio fílmico, estando el desarrollo diegético ligado a la experiencia urbana. En *Lost in Translation*, segundo filme de la directora, somos testigos de la estadía de dos americanos en el hotel Park Hyatt de Tokio. Se trata de Bob Harris, un famoso y veterano actor que visita el Japón para grabar unos comerciales de güisqui, y de Charlotte, una joven recién graduada en Filosofía que acompaña a su esposo mientras este trabaja en la capital nipona. Ambos personajes comparten un núcleo de incertidumbre que termina por enlazar sus experiencias de la megaciudad asiática. En *Somewhere*, filme medianamente autobiográfico, seguimos la vida de Johnny Marco, un célebre actor de Hollywood que está aposentado en el Château Marmont, una residencia vacacional en Los Ángeles de cierto lujo y prestigio. Entre su tedio y soledad conocemos a su hija, Cleo, quien es dejada bajo su cuidado por un tiempo ambiguo —su relación es hasta ese momento de poca complicidad paterno-filial—. Junto a su hija, Johnny sigue su rutina de estrella de cine y revive la paternidad.

Para los que conozcan un poco de la vida de la directora, estas temáticas no sonarán tan lejanas, puesto que Coppola creció en el mundo de la industria cinematográfica y ha tenido que lidiar, a su propia manera, con las mismas cuestiones con las que lidian sus protagonistas. Regresando a *Lost in Translation* y a la ciudad de Tokio, podemos ver en las representaciones de esta urbe no solo una agudización de los no-lugares que forman su *columna vertebral*, que trae al frente la problemática de desplazarse constantemente a través de ellos, sino también un enfoque que, por momentos, reduce el cariz cultural japonés del espacio y de los habitantes (elemento inseparable y característico) a su índole como foráneo para la persona *occidental promedio* (por decirlo de alguna manera). En varias ocasiones se utiliza el acento de algunos personajes japoneses al hablar inglés como fuente de burla, lo que es un poco hipócrita, dado que aquellos han hecho un esfuerzo por sobrepasar los límites de su propia cultura, mientras que el filme en sí se sostiene sobre el hecho de que su audiencia ideal

[9] Fabien Demangeot, «L'esthétique du vide dans le cinéma de Sofia Coppola» (*Studia Universitatis Petru Maior – Philologia*, vol. 19, 2015), p. 101. (La traducción es mía).

(anglosajones occidentales) no entienden en absoluto los diálogos y las imágenes del idioma japonés, ya que se contentan con su existencia monolingüe. Y, aunque vale la pena mencionarlo, esta es solo una cuestión auxiliar.

¿Cuáles son, pues, los no-lugares representados en *Lost in Translation*? Son los que ocupan la mayor parte de la imagen a través de la película, como los lista Cerrillo Vidal: «Tokio parece estar constituida exclusivamente de no lugares: el hotel, el metro, la sala de videojuegos, el hospital, el tren, las carreteras, las grandes avenidas plagadas de símbolos publicitarios»¹⁰. Con respecto al hotel, que es la ubicación central de la narrativa, es adecuado notar que las habitaciones de los personajes —más la de Charlotte que la de Bob— tienen aún potencial para crear significado, ya que «el cuarto de hotel es el espacio del “mundo personal” de los personajes, donde se localizan como sujetos, aunque sea transitoriamente»¹¹. Es allí, tirados juntos en la cama, donde tienen la conversación más encarnada, la que más se ocupa de sus respectivas angustias. Ya habían entablado amistad y habían explorado partes de la ciudad juntos, pero es allí, en ese entorno recluso, donde revelan secretos íntimos. En contraposición, las demás áreas del hotel —con, tal vez, un par de excepciones mínimas— son inhóspitas en el sentido que no poseen fomento para la expresión sincera de problemáticas psíquicas; en esas áreas, todo queda a la merced de la cortesía. Además, cada interacción que viven en el vestíbulo del hotel es gobernada por intereses monetarios. Bob, sobre todo, es guiado por el espacio y abordado con una cordialidad que resulta un proceso de despersonalización (irónicamente). Esta es una gran diferencia en lo que concierne a las experiencias de Bob y Charlotte. «Bob es un actor famoso; Charlotte, una inmigrante desconocida. Él, donde quiera que transite, es siempre reconocido; ella circula anónima por los lugares»¹².

Los no-lugares que son tratados con más sensibilidad estética por parte de la directora son los medios de transporte y las carreteras, en los cuales vemos una sobreabundancia de símbolos: esta sensibilidad se manifiesta en la parsimonia con la que son tratados aquellos espacios y en la nitidez con que se capturan; las vías públicas son los no-lugares que más detalles visuales le ofrecen al espectador. Tanto Charlotte como Bob son conscientes de la presencia de estos anuncios y cada uno tiene una forma personal de reaccionar ante

[10] José Antonio Cerrillo Vidal, «Cine y experiencia urbana contemporánea», p. 10.

[11] Denise Moraes Cavalcante, «Entre o hotel e a cidade: espaços em trânsito no filme Encontros e desencontros da diretora Sofia Coppola» (*Comunicação: Revista Internacional de Comunicação Audiovisual, Publicidade e Estudos Culturais*, n.º 10, 2012), p. 416. (La traducción es mía).

[12] Denise Moraes Cavalcante, «Entre o hotel e a cidade: espaços em trânsito no filme Encontros e desencontros da diretora Sofia Coppola», p. 417. (La traducción es mía).



Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003). Fotogramas de la entrada del hotel Park Hyatt de Tokio y de la habitación de Charlotte.

ellos. Charlotte, siempre contemplativa ante la ciudad, incluso desde lo alto de la ventana de su habitación de hotel, pareciera sucumbir a la estimulación y se deja llevar por ella, mientras que Bob la observa distanciada, reconociéndola como una serie de entidades extranjeras a sí mismo. Esta actitud es, en efecto, la que tiene cada personaje cuando se relaciona con la cultura japonesa en general —con Charlotte un poco más dispuesta a adentrarse en ella, como vemos en su participación en el taller de *ikebana*, en su visita al templo de Kyoto, en sus caminatas entre la multitud—. «Durante sus excursiones, Charlotte mantiene una actitud contemplativa e indagadora, caminando y observando con atención todos aquellos lugares que visita. [...] Esa exploración externa por la ciudad es una metáfora de la exploración interna, de su identidad»¹³.

Precisamente gracias a la curiosidad de Charlotte, el filme logra llenar los intersticios representativos entre esa larga concatenación de no-lugares con espacios antropológicos para crear un contraste. El bar nocturno, el karaoke y el apartamento de los amigos de Charlotte sirven como ejemplo de lo que podría llegar a ser una experiencia *real* de la ciudad, una experiencia que no está limitada por relaciones mercantiles, sino por intercambio visceral y genuino entre personas que no esperan ganancia monetaria por el trato que dan. En una de esas salidas, Charlotte termina adentrándose en una gran sala donde hay una variedad de videojuegos de salón. He aquí lo que para mí es un ejemplo de lugar polivalente. En el contexto de la vida de Charlotte, quien no habla japonés y aún menos comprende los pormenores de la cultura (sobre todo la cultura juvenil), esta sala representa un no-lugar claro y conciso: no es posible para ella entablar relación con la gente ni actuar sobre el espacio sin alguna clase de objeto mediador. En cambio, en el contexto de los jóvenes que se encuentran en la actividad del *juego*, el espacio ya se encuentra apropiado, dispuesto a servir como conductor para la creación de sentido. Luego veremos en *Somewhere* que el juego es una actividad específica que sirve para apropiarse el espacio hacia los intereses de los jugadores.



[13] Héctor Paz Otero, «El cine de Sofia Coppola: la deconstrucción de la mirada patriarcal» (*Quaderns de cine*, n.º 5, 2010), pp. 73-74.

Lost in Translation. Fotograma de Charlotte observando a unos jóvenes japoneses mientras juegan.

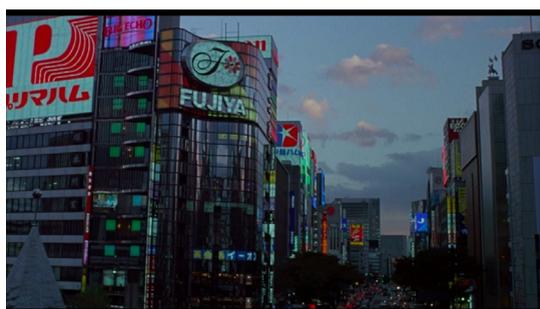
De lo que nunca es posible apropiarse —y lo que algunos dirían también es imposible de representar cinematográficamente en su totalidad— es de la ciudad en sí, la ciudad como esa mole inmensa donde ocurre todo simultáneamente, donde los senderos de vida de millones de personas se entrecruzan sin cesar. *Lost in Translation* ofrece una interpretación personal de esta idea, al presentarnos varias panorámicas del paisaje urbano en unas intermitencias poéticas cuya única funcionalidad es la evocación. En las panorámicas que siguen la contemplación de Charlotte, esta evocación está ligada a la experiencia de este personaje: su trance desde lo alto del hotel equivale a sus grandes aspiraciones de vida. En los planos medios que muestran las avenidas y carreteras de Tokio, ya al final del filme —cuando Bob va hacia el aeropuerto—, las panorámicas pretenden evocar la interioridad de Bob: la homogeneidad de los automóviles, el aspecto borroso de los neones y la canción *Just Like Honey*, de The Jesus and Mary Chain, equivalen a un sentimiento de pérdida o de nostalgia prematura hacia esa relación que acaba de terminar.

Pero hay otros planos amplios en los que la ciudad se presenta como una entidad indomable debido a su distancia y su magnitud. Aunque la cuestión aquí es preguntarse si en realidad hay otra manera de representar a Tokio al mismo tiempo que se abarca su envergadura. Stephen Barber nos explica que:

El Tokio empresarial y tecnológico que creció principalmente desde principios de los años setenta pulverizó los límites de la ambición arquitectónica, dando como resultado un espacio urbano excesivamente abigarrado, compuesto por una arquitectura que aglutinaba cualquier tendencia de la modernidad con un alto grado de alucinación¹⁴.

La ciudad de Tokio representada en *Lost in Translation* es realmente un facsímil de la metrópolis que pretende subrayar ciertos aspectos característicos de la misma. No es un acercamiento sumamente original —como los filmes que han lidiado con Tokio son «enfrentados a la casi total imposibilidad de representar la amplitud de ese cataclismo urbano, las películas contemporáneas de Tokio [...] suelen poseer una apariencia intercambiable, reducida a elemen-

[14] Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (Barcelona, Gustavo Gili, 2006), p. 113.



Lost in Translation. En el primer fotograma se imponen los símbolos urbanos de Tokio sobre el rostro de Charlotte; en el segundo se demuestra un paisaje urbano.

tos homogéneos de alienación»¹⁵—, pero sí es un acercamiento que, llevado al nivel personal, es efectivo en su propósito.

Esto se debe a que el espacio filmico en este largometraje no pretende ser más de lo que debe; funciona como elemento individual que le da un contexto a la acción, muestra las facetas físicas e incorpóreas de un espacio para crear un tono extendido y específico y exterioriza la psicología de los personajes — mediante el paralelismo con los lugares antropológicos y mediante el contraste con los no-lugares—. Cuando Bob y Charlotte se sienten extáticos y tranquilos —las escenas del karaoke y la fiesta—, el espacio está allí para correr en paralelo a esa doble interioridad. Cuando se hallan solos en el seno de los no-lugares sucede lo contrario: su estado anímico se opone al tono del espacio, se niega a ser influenciado por él. Un par de ejemplos son el extravagante plató del programa de charlas al que atiende Bob, que es un espacio de humor y sandez que contrasta con el visaje de humillación que porta el personaje, y el metro de Tokio, que es un espacio hostil y frenético que contrasta con la templanza de Charlotte mientras intenta descifrarlo. Por esto es que «los dos protagonistas se encuentran desorientados, *perdidos* respecto a su propia vida, pero también en la ciudad. Tokio potencia su sensación de desamparo [...]. Todo en la gran metrópolis global les hace sentirse aún más pequeños y solos»¹⁶.

El proceso final de despersonalización presente en *Lost in Translation* tiene su apogeo en la historia de Bob. Prácticamente todos sus encuentros con el idioma japonés son exprimidos para extraer humor, así sea una interacción con la lengua hablada o con la lengua escrita. Durante el rodaje de su comercial de güisqui, durante la sesión fotográfica de promoción, durante la cena con Charlotte en el restaurante de sushi, durante su encuentro con la prostituta en su cuarto de hotel, durante el *talk show* al que es invitado, Bob se siente más y más alienado, configurado como una persona que simplemente no está hecha para entender la

[15] Stephen Barber, *Ciudades proyectadas*, p. 132.

[16] José Antonio Cerrillo Vidal, «Cine y experiencia urbana contemporánea», p. 9.



Lost in Translation. Bob esperando a ser llamado a plató.

significación cultural japonesa ni para captar la sutil belleza de sus pormenores. Y es que «la burla de la cultura japonesa es continua: el personal del hotel que saluda obsesivamente a Bob, la ducha demasiado baja para su estatura occidental, la escena de la prostituta que no pronuncia bien en inglés, etc.»¹⁷. La barrera lingüística es utilizada de manera literal, como un obstáculo que convierte al extranjero en una especie de observador en un zoológico. Es bueno ver que también hay campo para el intercambio cuando se encuentra un referente común: durante la sesión de fotos, Bob y el fotógrafo, luego de un par de direcciones comunicadas torpemente, logran disfrutar un poco más de su situación después de que se menciona el *Rat Pack*.

Como punto final en esta consideración del espacio en *Lost in Translation*, me gustaría fijarme en la escena en la que Charlotte es testigo de una boda en Kyoto —o, más específicamente, de una caminata nupcial—. Encuentro relevancia en esta secuencia, porque en ella se concentra el choque cultural que experimenta Charlotte durante su visita al Japón: en ella somos nosotros los testigos de la desazón totalitaria que envuelve a este personaje. Su angustia central, que es la falta de propósito vital, se ve enfrentada, al desnudo, a una representación física del propósito, no solo a nivel personal, sino también a nivel cultural. La caminata nupcial, en la que los participantes están vestidos en ropa tradicional, es el Japón mostrándole a Charlotte lo que una vida satisfecha puede llegar a ser. Por esto es también relevante que dicha escena transcurra en un espacio que legitime la cualidad vetusta de la cultura japonesa: el espacio, junto con los que se desplazan en él, están en una perfecta armonía de perpetuidad, son partes adjuntas de un mismo acuerdo: la continuidad de la cultura. Charlotte, dudosa de su propio destino, no encaja en ese espacio.

[17] José Antonio Cerrillo Vidal, «Cine y experiencia urbana contemporánea», pp. 1-38.



Lost in Translation. Charlotte observando atentamente la caminata nupcial de una pareja japonesa.

En completo contraste nos encontramos frente a Johnny Marco y su historia en *Somewhere*, siendo las naturalezas de la alienación y la despersonalización completamente diferentes, y, por la mayor parte de la duración del filme, no provenientes de una discordancia cultural. Esto es porque Johnny se encuentra en su país de origen, comparte su lengua materna con esa hablada en los espacios que habita y no es *víctima* de un deseo por explorar la ciudad. Y es que Coppola se preocupa, en este filme, por representar a su personaje principal en el epicentro de su soledad. «Ella no muestra nunca a su personaje mientras ejerce su profesión, prefiriendo el presentarlo deambulando en círculos en su cuarto de hotel, como un pájaro encerrado»¹⁸. La audiencia ve a Johnny sobre todo en esos momentos privados en los que no vemos a nadie en la vida diaria —con la excepción de nosotros mismos—. Esto hace que *Somewhere* sea, de cierto modo, una experiencia voyerista centrada en los momentos nulos o tradicionalmente no representados en el cine —por ser vistos como innecesarios para el avance de la narración—, pero también en los íntimos y sexuales.

El perfecto ejemplo de esto ocurre en la habitación de Johnny en el Château Marmont, cuando la escena no se ocupa sino de presenciar el completo tedio del protagonista, que se encuentra sentado en un sillón, fumando y bebiendo cerveza. No sucede nada más, nada notorio. Pero es en el acto de representar algo que *tradicionalmente no se ha considerado notorio* donde *Somewhere* encuentra su legitimidad, su esencia como filme. Esta aproximación a la construcción filmica, que logra con creces magnificar el atributo de mayor impacto en la formación de su personaje principal mediante las representaciones del espacio y la insistencia en el enfoque de esos instantes de monotonía, sufre, a pesar de todo, de una falta clara de dirección. Tal vez en su intento por mostrar la visceralidad del tedio, el filme termina por convertirse también en tedioso. Como opina Caron-Ottavi: «*Somewhere* recuerda a otro filme: *The Limits of Control*, de Jim Jarmusch. No se trata de compararlos, sino de subrayar el síntoma común que presentan: la exploración de un minimalismo remilgado donde la concatenación repetitiva de situaciones reemplaza toda progresión narrativa»¹⁹.

Una pieza clave en la representación espacial de este filme es la forma en que las relaciones interpersonales son presentadas en su contexto. A lo largo de la historia, vemos a Johnny disfrutar (dos veces) del espectáculo que montan unas gemelas nudistas que bailan en barra, lo vemos ser guiado por el espacio por una ayudante, lo vemos conduciendo su auto en círculos, en una rueda de prensa en la que promociona su último trabajo... Todas estas escenas comparten el mismo funcionamiento: el establecer los no-lugares como espacios donde la interacción humana es gobernada por el interés mercantil, por la ganancia monetaria, por la ilusión de la productividad laboral. Johnny, que tal vez solo sabe de esto a un nivel subconsciente, siente los efectos de este entretejido relacional e insustancial muy hondamente. ¿Quién puede culparlo? Su estatus como estrella de Hollywood no lo exime de verse perdido en la red omnipresente de asociaciones de interés productivo. Su angustia existencial

[18] Stéphane Defoy, «Acteur convoité en quête de sens/Somewhere de Sofia Coppola» (*Ciné-bulles*, vol. 29, n.º 2, 2011), p. 58. (La traducción es mía).

[19] Apolline Caron-Ottavi, «Les limites du contrôle/Somewhere de Sofia Coppola» (*24 images*, vol. 151, 2011), p. 62. (La traducción es mía).



Somewhere (Sofia Coppola, 2010). Fotograma del tedio que sufre Johnny en su habitación del Château Marmont.

es engendrada por la falta de verdad en su cotidianidad; en un momento de lujuria, vemos a Johnny decirle a una mujer que acaba de conocer —mientras están los dos en la cama, a punto de quitarse la ropa— «*kiss me, please*». Una sentencia corta pero significativa.

Esta supremacía del interés comercial sobre el interés humano en los espacios es típica de la Modernidad y está ligada al concepto del «espacio público» como lo discute Manuel Delgado:

El espacio público pasa a concebirse como la realización de un valor ideológico, lugar en el que se materializan diversas categorías abstractas como democracia, ciudadanía, convivencia, civismo, consenso y otros valores políticos hoy centrales, un proscenio en el que se desearía ver deslizarse a una ordenada masa de seres libres e iguales que emplea ese espacio para ir y venir de trabajar o de consumir y que, en sus ratos libres, pasean despreocupados por un paraíso de cortesía²⁰.

[20] Manuel Delgado, *El espacio público como ideología* (Madrid, La Catarata, 2011), p. 10.

Delgado ve los conceptos actuales de «espacio público» y «ciudadano» como parte coercitiva del discurso hegemónico de las minorías dominantes en el sistema capitalista. Es decir, al estar estos dos conceptos ligados intrínsecamente a un eje político²¹ que pretende establecer normas de socialización excluyentes y que sirvan al desarrollo ramificado del capitalismo avanzado —en el sentido en que los ciudadanos están obligados a actuar bajo el umbral de lo *cívico*, concepto que inhabilita la resistencia y la apropiación de los espacios para funciones externas al sistema—, terminan por formar parte de la ideología dominante —tanto como manera sistemática de pensamiento como forma de

[21] «El concepto de espacio público no se limita a expresar hoy una mera voluntad descriptiva, sino que vehicula una fuerte connotación política. Como concepto político, *espacio público* se supone que quiere decir esfera de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad». Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, p. 20.

dominación física y mental— que intenta homogeneizar los conceptos de Estado y sociedad en su falsa búsqueda por la paz comunitaria.

Estas ideas están imbuidas en la representación espacial de *Somewhere*, ya que el concepto de Augé de los no-lugares coincide en muchos aspectos con aquel de espacio público de Delgado. Son aquellos espacios que el poder ha determinado aptos para el uso de todos los que terminan subyugados al funcionamiento comercial y los que dejan de ser espacios antropológicos para convertirse en no-lugares donde, para personas como Johnny Marco, es imposible quebrar la fachada de productividad de los conciudadanos para entablar una conexión humana que sobrepase la inmediatez. Esto se da también en *Lost in Translation* —piensen en la cordialidad excesiva que enfrenta Bob, por ejemplo—, pero, debido a su ángulo cultural, me pareció más oportuno mencionarlo en el contexto estadounidense, para resaltar el hecho de que, aun sin barreras de entendimiento cultural, los procesos de despersonalización se establecen en el espacio de la Modernidad de manera naturalizada. Además, esta discrepancia entre los deseos del individuo y el orden del espacio público se nota más agudamente en el personaje de Johnny, quien pasa de estar solo a experimentar el *afuera* siempre bajo los regímenes del civismo y la productividad.

Claro está que la presencia de su hija Cleo rompe con este esquema aparentemente interminable. Como se ha mencionado antes, Coppola abarca la emancipación en su visión como directora. Las escenas que comparten padre e hija, sobre todo las que suceden dentro del mismo espacio en el que escenas antes habíamos visto a Johnny rendirse ante el aburrimiento, son la prueba de que hay una manera de nivelar el campo de juego: apropiándose del espacio mediante la interrelación sincera y familiar. No solo Johnny siente la diferencia entre levantarse solo en ese cuarto de hotel y levantarse para encontrar que su hija le ha preparado un desayuno, la audiencia también lo siente. Pueden parecer cuestiones inocuas para el ojo frívolo, pero al fin y al cabo son cuestiones que nos conciernen a todos. ¿Qué hacer cuando «se instaura así una tierra de nadie, reino del consenso y la comunicación, cuyos habitantes llegan a acuerdos acerca de qué creer y qué hacer en cada situación»²²? Naturalmente, tornarse hacia la creación de lazos familiares o de amistad.

Lastimosamente, Johnny Marco no es un personaje consciente de este poder redentor; ni siquiera en la escena en que Cleo practica su rutina de patinaje artístico, cuando Johnny llega, al parecer, a una revelación —de que su hija tiene una vida que va más allá de la que él conoce—, se acerca a esa sabiduría que tanto le habría ayudado a superar el tedio. En su lugar, Johnny ocupa su invasiva cotidianidad con una amplia variedad de vicios: además de la bebida y el tabaco, Johnny también se adentra en la prostitución y en los juegos de azar. Lo más punzante de esta situación es que, si se presta atención, no es difícil notar que Johnny cae en estas actividades casi por inercia, como si estuviera haciendo lo que él piensa que *debería* estar haciendo un actor famoso como él para pasar el tiempo y darle significado a su vida. Esto es un apartado

[22] Manuel Delgado, *El espacio público como ideología*, p. 51.



Somewhere. La pequeña Cléo practicando el patinaje artístico.

específico, limitado al mundo hollywoodiense y sus funciones endogámicas, de la actitud del ciudadano en el espacio público: el hacer porque se cree que se debe hacer.

Pero, si no es el espacio en sí el que causa la alienación, como se pretende sostener en este trabajo, ¿cuál sería la verdadera causa? Saltando del concepto previo de la mansedumbre del ciudadano, apoyémonos en la teoría sociológica de David Riesman para aclarar esta cuestión. Riesman, en su famosa obra *La muchedumbre solitaria* (1950), nos explica lo que es para él el «carácter social»:

[...] En este sentido, carácter es la organización más o menos permanente, social e históricamente condicionada, de los impulsos y satisfacciones de un individuo, la clase de «equipo» con que enfrenta al mundo y la gente. «Carácter social» es aquella parte del «carácter» que comparten los grupos sociales significativos y que, tal como casi todos los científicos sociales contemporáneos lo definen, constituye el producto de la experiencia de esos grupos²³.

El carácter social es lo que nos lleva a buscar la conformidad dentro de la sociedad que habitamos, es ese sentimiento de pertenencia al grupo que todos experimentamos al ser seres sociales. Riesman luego prosigue a definir tres tipos de carácter social, entre los cuales nos interesa el denominado carácter social «definido por los otros». Este surge en las poblaciones de alto nivel de desarrollo y de poca declinación demográfica, y su «conformidad está asegurada por su tendencia a ser sensibles a las expectativas y preferencias de los otros»²⁴. También típico de la Modernidad, este carácter social juega un papel

[23] David Riesman, Revel Denney y Nathan Glazer, *La muchedumbre solitaria* (Barcelona, Paidós, 1981), p. 16.

[24] David Riesman et al., *La muchedumbre solitaria*, pp. 21-22.

central en la naturaleza del choque de Johnny Marco con su realidad circundante. Así como Charlotte en su respectivo filme, Johnny es capaz de intuir que su búsqueda de propósito está guiada por la conformidad, por el deseo de llevar un ritmo de vida *normal* en el que no quepan dudas existenciales y se funcione como parece que funcionan todos los demás miembros de la sociedad. Su mayor choque es la realización —no completamente cognoscible por ellos mismos en su desarrollo— de su complicidad en su propia alienación.

A todo esto se acerca la visión *coppoliana* en *Somewhere* al representar los espacios por los que se mueve Johnny. En este filme ni siquiera hay un intento por representar a la ciudad de Los Ángeles como un todo, así como hay en *Lost in Translation* con Tokio. El enfoque ya no es la ciudad como espacio que acrecienta la soledad de la Modernidad, sino aquellos fragmentos del espacio —llamémoslos no-lugares primero, espacio público después— que sirven para fermentar aquellas semillas de alienación plantadas en el ser humano por las normativas de su carácter social, las discrepancias personales entre sus ambiciones y su capacidad para cumplirlas y demás factores de despersonalización del sistema capitalista hegemónico.

Una escena brillante que ejemplifica esta idea en el largometraje, y que seguramente le pasará por alto a la mayoría de espectadores gracias a la magia del montaje cinematográfico, es la de los aeropuertos: en un momento de la historia, Johnny y Cleo se disponen a viajar de Los Ángeles a Italia, por lo cual son conducidos por un chófer hasta el aeropuerto internacional de la ciudad californiana (LAX). Padre e hija entran, con un andar un poco ansioso, mientras son escoltados por varios hombres. La próxima imagen es de ellos saliendo de un aeropuerto. La diferencia aquí es que los nuevos escoltas les hablan en italiano y se toman una foto con Johnny. Hemos pasado fluidamente de un país a otro gracias a la homogeneidad y falta de ánimo de los no-lugares. El espacio de los dos aeropuertos sirve como puente hablando en términos del montaje, pero también resalta la falta de *color* o de *espíritu* de estos espacios. Al igual que con su cuarto de hotel, Johnny no puede apropiarse de este tipo de espacios por sí solo y está condenado a descender en espiral mientras los habita.



Somewhere. En el primer fotograma se ve a padre e hija en LAX, antes de abordar. En el segundo han sido transportados a Italia, y vemos a unos hombres queriendo tomarse un *selfie* con Johnny.

Su salvación fue el hecho de haber tenido que cuidar de su hija. Esto está demostrado a lo largo del filme, de manera moderada. Por un lado, están los pequeños momentos que comparten padre e hija, que mayormente se ocupan del *juego*: juegan *Guitar Hero*, juegan al ping-pong, juegan con naipes y juegan en la piscina. Todas estas acciones están enmarcadas en el espacio del hotel —el Château Marmont y su hotel en Italia—, el cual parecía succionar todo el alborozo y la energía de Johnny cuando lo habitaba solo. Vemos en estas escenas de la película la exploración de un proceso de apropiación del espacio: el juego —seguramente porque los juegos facilitan las interacciones y aumentan la confianza entre los participantes—. Por otro lado, más moderado y simbólico, está la figura del automóvil, espacio poco convencional cuando se piensa directamente en el concepto de no-lugar. Y es que el auto de Johnny funciona visualmente para representar su estado emocional al comienzo y al final del filme y para abarcar la evolución de amor paterno-filial que enciende su fuego emancipador. Respecto a la primera función, la descripción de las escenas mismas sirve de explicación suficiente: la primera escena demuestra al auto dando vueltas en una pista de tierra; la última muestra a Johnny dejando su auto atrás mientras camina por un sendero pavimentado en el campo. Sobre la segunda función del automóvil, vale la pena decir que Johnny y Cleo desarrollan en él su relación: el espacio del auto y de lo que representa es apropiado —y, en últimas, abandonado— a medida que avanza la trama.



Somewhere. Los primeros dos fotogramas demuestran la intimidad paterno-filial conseguida mediante el juego. El tercero ocurre al inicio del filme y nos introduce a los espacios desahuciados de Los Angeles. El último ocurre justo al final y sirve como aliento esperanzador luego de enfrentarse de lleno al no-lugar.

Esta capacidad que tienen los afectados de otorgarle al no-lugar un nuevo propósito es algo que tienen en común los dos largometrajes. Esto es también lo que me incita a creer que el espacio fílmico, tal cual fue diseñado por la directora, tiene menos una función dominante que de exteriorización. Sobre todo en la figura del hotel. Como nos lo explica Fabien Demangeot:

En *Somewhere*, Johnny pasa gran parte de su tiempo en el Château Marmont [...]. Sin embargo, es en el seno de este mismo hotel que Johnny reanuda una relación afectiva sólida con su hija. Los hoteles de *Lost in Translation* y *Somewhere* no son lugares cerrados. Ellos no impiden que los personajes exploren el mundo. Ellos se presentan, ante todo, como espacios de reposo y de reflexión. La meditación de Charlotte, sola en su habitación, es el ejemplo más contundente. El espacio es un objeto paradójico que, sin embargo, siempre sirve como metáfora de los estados psicóticos²⁵.

Lo que no se deja tan claro es la permanencia de esta emancipación, dada la naturaleza paradójica y efusiva de la apropiación. Entre Bob y Charlotte, como entre Johnny y Cleo, hay una separación dolorosa que pone en tela de juicio todo lo que habían construido juntos, en el seno de los no-lugares que los juntó en primera instancia. «Las lágrimas de Cléo cuando le dice adiós a su padre hacen, evidentemente, eco a las de Charlotte, durante el final de *Lost in Translation*. La partida de Italia de *Somewhere*, como las despedidas de Bob en *Lost in Translation*, anuncian una separación ineluctable»²⁶. He aquí algo que pareciera unear a los dos filmes de Coppola: una ruptura abrupta y entristecida entre los protagonistas que destruye su previo intento por hallar significado entre los espacios de la Modernidad.

La gran diferencia entre los dos filmes es el final: *Lost in Translation* separa a los protagonistas —de una manera que es fácil de entender como permanente—, quienes podían aún servirse de su compañía para alcanzar otro estrato de satisfacción vital que no dependiera del cumplimiento de responsabilidades familiares o económicas en la medida en que formarían un vínculo no delimitado por las necesidades sociales. *Somewhere*, aunque también separa a Johnny de su hija, le da una salida al protagonista al encuadrarlo sobre un sendero de campo —apto símbolo de libertad, en contraste con lo que sería un símbolo de rutina y conformismo: una carretera urbana en Los Ángeles— y dejándolo marchar fuera de su automóvil sin un rumbo fijo, pero con la esperanza de que su existir adquirirá sentido en el deambular. Esta acción es diametralmente opuesta al funcionamiento social de las personas dirigidas por los otros —y, hablando en términos generales, de la gente moderna que vive desplazándose más que todo por un sinfín de no-lugares que se concatenan para perpetuar la ilusión de un espacio público en el que no hay desigualdad y en el que reinan las pautas del consumo, tirano del significado humano en la contemporaneidad—, que únicamente buscan el definir su ánima mediante la comparación para con sus iguales.

Es en este aspecto en el que triunfa Coppola, al ser su construcción y representación del espacio fílmico sumamente eficaz en el exteriorizar la alie-

[25] Fabien Demangeot, «L'esthétique du vide dans le cinéma de Sofia Coppola» (*Studia Universitatis Petru Maior – Philologia*, vol. 19, 2015), p. 102. (La traducción es mía).

[26] Fabien Demangeot, «L'esthétique du vide dans le cinéma de Sofia Coppola», p. 102. (La traducción es mía).

nación de sus protagonistas. Algo importante, considerando que «en un filme narrativo, el mecanismo para construir una historia coherente de lo que vemos y oímos nos conducirá a buscar indicios espaciales específicos y basarnos en esquemas espaciales específicos»²⁷. Como espectadores, buscamos y hallamos una razón contextual que justifique la continuación indiscriminada de este par de problemáticas del espíritu que asedian las almas de los personajes y, gracias a la detallada construcción del espacio filmico, logramos, hasta cierto punto, *crear* en ese impalpable sufrimiento. Creemos en él porque hay una buena demostración de procesos de despersonalización en el espacio, aunque, gracias al enfoque en la interacción humana, no le cedemos el honor de la causa.

Es así, recordando que «el cine narrativo intenta transformar el *espacio* —más o menos indiferenciado, simple resultado de las propiedades miméticas básicas del aparato filmico— en *lugar*, es decir un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla»²⁸, que podemos decir que los espacios representados en *Lost in Translation* y *Somewhere* son, primero que todo, agentes de influencia secundaria en la alienación y en la despersonalización de los personajes —gracias a su estado de subyugación ante su funcionalidad narrativa— y, de manera accesoria, representativos de las problemáticas presentes en la Modernidad, paradójicamente los mismos espacios donde se puede conseguir la emancipación. Su nivel de cercanía a la contemporaneidad en la que existen tal vez se pierda con el tiempo, pero, en el momento en que esto se escribe, el espacio filmico construido por Coppola en las dos películas ilustra un sinfín de afecciones reales en las que el espacio juega un papel más fuerte que el que juega en la ficción.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (París, Éditions du Seuil, 1992).
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film* (Barcelona, Paidós, 1990).
- BARBER, Stephen, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, (Barcelona, Gustavo Gili, 2006).
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1996).
- CARON-OTTAVI, Apolline, «Les limites du contrôle/Somewhere de Sofia Coppola» (*24 images*, vol. 151, 2011), p. 62.
- CERRILLO VIDAL, José Antonio, «Cine y experiencia urbana contemporánea» (*Aposta revista de ciencias sociales*, n.º 43, 2009), pp. 1-38.
- DEFOY, Stéphane, «Acteur convoité en quête de sens/Somewhere de Sofia Coppola» (*Ciné-bulles*, vol. 29, n.º 2, 2011), p. 58.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement* (París, Éditions de minuit, 1983).
- DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología* (Madrid, La Catarata, 2011).
- DEMANGEOT, Fabien, «L'esthétique du vide dans le cinéma de Sofia Coppola» (*Studia Universitatis Petru Maior – Philologia*, vol. 19, 2015), pp. 98-104.
- FRISBY, David, *Paisajes urbanos de la modernidad Exploraciones críticas* (Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007).

[27] David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, p. 104.

[28] Jacques Aumont, «L'espace et la matière», *Théorie du film* (París, Albatros, 1980), citado por Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, (Barcelona, Paidós, 1990), p. 189.

- MORAES CAVALCANTE, Denise, «Entre o hotel e a cidade: espaços em trânsito no filme Encontros e desencontros da diretora Sofia Coppola» (*Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n.º 10, 2012), pp. 412-427.
- PAZ OTERO, Héctor, «El cine de Sofia Coppola: la deconstrucción de la mirada patriarcal» (*Quaderns de cine*, n.º 5, 2010), pp. 71-76.
- RIESMAN, David, DENNEY, Revel y GLAZER, Nathan, *La muchedumbre solitaria* (Barcelona, Paidós, 1981).

Recibido: 12 de septiembre de 2018

Aceptado para revisión por pares: 11 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 21 de septiembre de 2020

PROMISCUIDAD, FAMILIA Y DOCENCIA: LAS TENSIONES ENTRE DISIDENCIA Y NORMALIZACIÓN SEXUAL EN *TAXI AL W.C.* DE FRANK RIPLOH

Promiscuity, Family and Teaching: The Tensions between Sexual Dissidence and Sexual Normalization in *Taxi to the Toilet* by Frank Ripplöh

ATILIO RAÚL RUBINO^a

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.004

RESUMEN

Me interesa indagar las tensiones entre disidencia sexual y homonorma en una película clave para la disidencia sexual en Alemania, *Taxi al W.C.* (1980), de Frank Ripplöh. Pensar la sexualidad en términos de disidencia implica tener presente que siempre esta se da respecto de una norma. En el caso de la película de Ripplöh se trata de una norma interna a la comunidad gay, una incipiente homonormatividad. De esta forma, se plantean los modos de vida vivibles para un *Schwul* de los ochenta y las formas de vida ininteligibles y, por eso, abyectas. La doble vida que el personaje autoficcional de Ripplöh lleva adelante —una vida íntima como homosexual promiscuo y una vida social como maestro de escuela— se complejiza convirtiéndose en una triple vida —maestro de escuela, *Schwul* promiscuo y gay monógamo—. La película de Ripplöh presenta una serie de prácticas disidentes y promiscuas y lo hace de forma explícita: baños públicos, saunas, cines, exhibición de cuerpos, BDSM, lluvia dorada, pornografía, deseo sexual infantil. Estas prácticas se ven tensionadas con una incipiente asociación de la promiscuidad disidente con el posible contagio de enfermedades, que se adelanta a la crisis del VIH-SIDA y al uso biopolítico de la enfermedad. De esta forma, siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos resignificar la idea de enfermedad para pensar en el contagio vampírico, como una transmisión monstruosa-disidente que se opone a la filiación familiar. Así, la salida pública del armario por parte tanto del personaje autoficcional como del propio director, protagonista y guionista puede pensarse como un contagio disidente que —a diferencia de la filiación familiar— contrarresta la producción de normalidad del Hetero Capitalismo Mundial Integrado.

Palabras clave: Frank Ripplöh, *Taxi al W.C.*, disidencia sexual, Estudios Queer, cine alemán

ABSTRACT

I am interested in analyzing the tensions between sexual dissidence and homonormativity in a film that was key to the sexual dissidence in Germany, *Taxi zum Klo* (1980) by Frank Ripplöh. Seeing sexuality in terms of dissidence implies bearing in mind that it always takes place regarding a norm. In the case of the film by Ripplöh, it is a norm that belongs to the gay community, an emergent homonormativity. Accordingly, the film shows the ways of life that can be lived in a 1980s *Schwul* and the intelligible —thus, heinous— ways of life. The double life of Ripplöh's autofictional character, who leads an intimate life as a promiscuous homosexual and a social life as a schoolteacher, become even more complex in a triple life: schoolteacher, promiscuous *Schwul* and monogamous gay man. Ripplöh's film shows a series of dissident and promiscuous practices, and it does so in an explicit manner: public restrooms, saunas, cinemas, the exhibition of the bodies, BDSM, golden shower, pornography, children's sexual desire. These practices are put into tension with a budding connection between dissident promiscuity and the possible contagion of diseases, which comes ahead of time from the HIV/AIDS crisis and the biopolitical use of the disease. This way, following Deleuze and Guattari, we can redefine the idea of disease in order to think of vampirical contagion as a monstrous-dissident transmission that is opposed to family filiation. Therefore, the public coming-out by the character as well as by the director/main character/screenwriter himself can be seen as a dissident contagion that —unlike family filiation— counteracts the production of the Integrated World Hetero-Capitalistic normality.

Keywords: Frank Ripplöh, *Taxi to the Toilet*, Sexual Dissidence, Queer Studies, German Cinema

[a] ATILIO RAÚL RUBINO es profesor y Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP), Buenos Aires, Argentina. Su Tesis Doctoral trató sobre las representaciones de la disidencia sexual en la literatura y el cine de habla alemana. Ha dictado seminarios sobre literatura y cine y sobre género y sexualidad y ha publicado contribuciones sobre los mismos temas en revistas científicas y libros especializados. Actualmente se desempeña como Ayudante Diplomado en la Cátedra de Introducción a la Literatura (FaHCE-UNLP), como becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y como investigador en formación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS – UNLP/CONIET). E-mail: atiliorubino@yahoo.com.ar

Introducción

Taxi al W.C. (*Taxi zum Klo*, *Taxi to the Toilet*, Frank Ripploh, 1980) es una de las películas clave para la disidencia sexual¹ de los ochenta en Alemania y Europa. Realizada con un bajo presupuesto y de forma independiente —Frank Ripploh no solo la dirige y protagoniza, sino que además es responsable del guion—, se ha convertido con el tiempo en un filme de culto, ya que es una de las películas que, para la época, representa de forma más explícita las relaciones homosexuales y, asimismo, porque en ella se pueden encontrar muchas problematizaciones internas a la comunidad gay que luego serán características de las discusiones de la segunda mitad de la década de los ochenta y principios de los noventa entre las perspectivas de la liberación gay-lésbica y la emergente teoría *queer*.

Estrenada en 1980, se encuentra en una época clave de cambio en las representaciones disidentes en el cine, entre la liberación de los setenta y lo *queer* de los noventa. Para Alberto Mira, 1980 representa un año que es «la línea divisoria entre dos épocas»², pues comienza a desarrollarse «una nueva voz homosexual que se proyecta en el cine independiente y de arte y ensayo»³. Aunque Mira se refiere fundamentalmente a *iQue no pare la música!* (*Can't Stop the Music*, Nancy Walker, 1980), *American Gigolo* (Paul Schrader, 1980) y *A la caza* (*Cruising*, William Friedkin, 1980) y se ocupa solo sucintamente de *Taxi al W.C.* Para Vito Russo se trata del primer filme post liberación gay⁴, ya que este «ignora las cuestiones políticamente correctas sobre la “imagen gay positiva” que algunos activistas gays querían proyectar en el público»⁵. Por su parte, Richard Dyer divide las películas que tematizan la cultura gay de la época en institucionales, de afirmación del movimiento de liberación gay-lésbico y confrontativas. Para Dyer, *Taxi al W.C.* constituye «el filme confrontativo más internacional y comercialmente exitoso»⁶. Por otro lado, habría que considerarla como continuadora de la trayectoria iniciada por películas como *No es perverso ser homosexual, perverso es el contexto* (*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, *It Is Not the Homosexual Who Is Perverse, But the Society in Which He Lives*, Rosa von Praunheim, 1971) o *La ley del más fuerte* (*Faustrecht der Freiheit*, *Fox and His Friends*, Rainer Werner Fassbinder, 1975). Fassbinder, Praunheim y Werner Schroeter son probablemente los directores de cine disidente más importantes de los setenta en la República Federal de Alemania y que, de distintas maneras, evitaron caer en las representaciones políticamente correctas sobre la homosexualidad. Mi interés en la película de Ripploh radica justamente en que no ha recibido tanta atención de la crítica. En consecuencia, en este artículo me interesa abordar el análisis de la película de Ripploh con mayor profundidad para pensarla, justamente, en ese período intermedio entre dos épocas, que podríamos llamar como la década de la liberación gay-lésbica y la que significó la emergencia de la teoría y la perspectiva *queer*.

[1] Por disidencia me refiero a aquellas manifestaciones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual. Hablar de sexualidades disidentes permite, así, entrar en la dinámica de los dispositivos de poder, control y producción de cuerpos sexuados que están en juego. Pensar la sexualidad en términos de disidencia implica tener presente que siempre esta se da respecto de una norma; en el caso de la película de Ripploh se trata de una norma interna a la comunidad gay, una incipiente homonormatividad. Para una discusión sobre el concepto de disidencia sexual y su utilización en el análisis de la cultura. Atilio Raúl Rubino, «Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura» (*Revista Luthor [entender, destruir y crear]*, n.º 39, vol. IX, febrero, 2019).

[2] Alberto Mira, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Barcelona/Madrid, Egales, 2008), p. 360.

[3] Alberto Mira, *Miradas insumisas*, p. 365.

[4] Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies. Revisited Edition* (Nueva York, Harper & Row, 1995), p. 238.

[5] Vito Russo, *The Celluloid Closet*, p. 187. (La traducción es mía).

[6] Richard Dyer, *Now You See it: Studies on Lesbian and Gay Film* (Londres/Nueva York, Routledge, 2007), p. 205. (La traducción es mía).

Disidencia sexual entre los setenta y los noventa

Según la visión más hegemónica de la historia de la disidencia sexual, con la rebelión de Stonewall en Estados Unidos en 1969 —y de la mano de los movimientos feministas— surgen los movimientos de liberación gay-lésbica y el modelo de identidad gay, de proyecciones y características globales. La creciente normalización de lo gay-lésbico hacia mediados de los años ochenta y el silenciamiento de la epidemia global de VIH-SIDA provocaron la crisis de este modelo. En ese marco, lo *queer*, nacido en el activismo, pero con una fuerte y rápida impronta en la academia —con un pensamiento posteriormente enunciado como teoría *queer*—, se constituye como una forma de confrontación contra la normalización gay-lésbica y el silencio político y social ante la catástrofe del VIH-SIDA. Sin embargo, esta es una visión acotada de la historia de la disidencia, que mira lo ocurrido sobre todo en Estados Unidos (Stonewall y la *Queer Theory*). Como comenta Jagose, la liberación gay no fue un movimiento social coherente ni monolítico⁷. Es importante tener en cuenta que la ruptura epistemológica que significó la perspectiva *queer* norteamericana de los noventa ya se estaba gestando en Europa desde los setenta⁸. En la República Federal de Alemania, el año de la rebelión de *Stonewall* también resulta clave, pues en 1969 se lleva a cabo la despenalización parcial de la ley que prohibía las relaciones sexuales entre hombres (el parágrafo 175 del código penal). Este hecho posibilitó las primeras organizaciones militantes que conformarían la *Schwulenweibegung* de los años setenta (el movimiento de liberación gay de la República Federal de Alemania).

Javier Sáez señala como inicio de lo *queer* la confluencia de diversas crisis en la década de los ochenta «que van a dar un giro radical a las políticas feministas y de los grupos de gays y lesbianas: la crisis del VIH-SIDA, la crisis del feminismo heterocentrado, blanco y colonial y la crisis cultural derivada de la asimilación por el sistema capitalista de la incipiente cultura gay»⁹. En el caso de Alemania, el período 1976-1979 de la *Schwulenweibegung* puede ser considerado, según Holy, como «Amerikanisierung»¹⁰. Para Holy, a partir de 1977 comienza en Alemania la mayor influencia transnacional del movimiento de liberación gay norteamericano, a partir de la fascinación por *Stonewall* y el *American Way of Life*¹¹. Hacia los ochenta, se genera un cambio de paradigma, ya que comienza una clara normalización gay con la inclusión de políticas de corte integracionista dentro de las instituciones.

Como es sabido, el sintagma «teoría *queer*» surge primero como un chiste de la mano de Teresa de Lauretis, quien lo utiliza por primera vez en una conferencia en la Universidad de California en 1990. Pero este uso, por un lado, armoniza muy bien con la crítica a la política identitaria gay-lésbica¹² y, por otro, propone una línea postidentitaria más acorde al auge del postestructuralismo. De esta forma, la teoría *queer* cristaliza una visión homogénea del pasado de la militancia de los años setenta que borra algunas de sus complejidades y disputas internas. Si bien la identidad gay de los setenta fue leída desde

[7] Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction* (Nueva York, New York University Press, 1996), p. 36.

[8] Paul B. Preciado, «Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», en *El deseo homosexual (con Terror anal)* (Barcelona, Melusina, 2009), p. 157.

[9] Javier Sáez, «El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault», en David Córdoba, Javier Sáez y Francisco Vidarte (eds.), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (Barcelona/Madrid, Egales, 2005), p. 67.

[10] Michael Holy, «Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980», en Andreas Pretzel y Volker Weiß (eds.), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre* (Hamburg, Männerschwarm Verlag, 2012), p. 62.

[11] Michael Holy, «Jenseits von Stonewall», p. 63.

[12] David Halperin, «The Normalization of Queer Theory» (*Journal of Homosexuality*, vol. 45, n.º 2-3-4, 2003), p. 339-340.

la teoría *queer* como esencialista, era en muchos casos una estrategia política de visibilización y de lucha contra el sistema heteronormativo¹³. Según Jagose, la identidad gay fue en su momento revolucionaria, ya que no buscaba el reconocimiento social, sino el derrumbe de las instituciones sociales que marginalizaban y patologizaban la homosexualidad¹⁴. Se trataba de una oposición al sistema, pues se consideraba que nunca sería transformado si se buscaba pertenecer a él. En este sentido es que, como se dijo, muchas de las novedades que significarían las perspectivas *queer* de los noventa ya se pueden encontrar en los años setenta, fundamentalmente en la militancia y el arte europeos. Paul B. Preciado considera que en los setenta en Europa comienza

un proceso de fragmentación y de desplazamiento que pone en cuestión la afirmación de un único sujeto feminista y de un único sujeto homosexual... un proceso muy similar al que tendrá lugar en la década de los ochenta en el feminismo y los movimientos homosexuales americanos y que dará lugar a los movimientos *queer*. Se dibujan ya las que serán para el resto del siglo las dos vías de acción política que emergen de los movimientos de izquierda: revolución o normalización¹⁵.

Justamente este tipo de cuestiones que se anticipan a los Estudios *Queer* que se institucionalizan en los años noventa —y Preciado ve en textos activistas y teórico-políticos europeos de los setenta— también las podemos encontrar tensionadas en películas como *Taxi al W.C. de Frank Ripplöh*.

Taxi al W.C. entre dos épocas

Si bien *Taxi al W.C.* constituye una película clave para la disidencia sexual, no ha sido suficientemente abordada por la crítica especializada. Me interesa justamente indagarla a partir de la tensión entre la disidencia sexual y la homonorma. Pensar la sexualidad en términos de disidencia implica tener presente que siempre esta se da respecto de una norma. En el caso de la película de Ripplöh se trata no solo de la norma heterosexual, sino también de la interna a la comunidad gay. Lisa Duggan retoma el término heteronormatividad de Warner¹⁶ para hablar también de la existencia de una homonormatividad a la que define como «una política que no impugna los supuestos y las instituciones heteronormativos dominantes, sino que los respalda y sostiene, mientras promete la posibilidad de un electorado gay desmovilizado y privatizado, una cultura gay despolitizada anclada en el consumo y la domesticidad»¹⁷. Si tomamos este concepto se puede pensar que *Taxi al W.C.* da cuenta de ciertas tensiones entre liberación y normalización. De esta forma, se plantean los modos de vida vivibles para un *Schwul*¹⁸ de los ochenta y las formas de vida ininteligibles y, por eso, abyectas.

Taxi al W.C. de Frank Ripplöh puede ser considerada una película autoficcional, ya que su protagonista es el propio director y guionista haciendo de sí mismo. Frank Ripplöh es un maestro de escuela (*Hauptschule*) que lleva

[13] Annamarie Jagose, *Queer Theory*, p. 38.

[14] Annamarie Jagose, *Queer Theory*, p. 37.

[15] Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 147. Asimismo, Preciado considera que «los textos inaugurales de la teoría *queer* tendrán innumerables puntos comunes con los textos de Guy Hocquenghem y del FHAR: uso de la injuria (*queer*, homosexual, marica, bollera) como eje de enunciación y de producción de saber, crítica de la normalización heterosexual, desplazamiento de las oposiciones tradicionales hombre/mujer, hetero/homosexual, elaboración de una teoría compleja de la opresión que incluya los ejes de raza, edad, discapacidad...». Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 150.

[16] Michael Warner, «Introduction», en *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993), pp. VII-XXXI.

[17] Lisa Duggan, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and The Attack on Democracy* (Boston, Beacon Press, 2003), p. 50. (La traducción es mía).

[18] La palabra *Schwul* en Alemania es el término con el que se autoproclaman las identidades disidentes a partir de los años setenta. Así como «*queer*», palabra con la que convive después de los noventa, se trata de un insulto resignificado, que puede ser traducido como «puto».



Frank Ripplow *montado* como Peggy von Schnottgenberg al final de la película en el aula de la escuela en la que es docente. Fotograma de *Taxi al W.C.* (Frank Ripplow, 1980).

[19] Entiendo a la promiscuidad en un sentido positivo, como un agenciamiento de la propia sexualidad que luego será atacado a partir del giro conservador que genera la crisis del VIH-SIDA en los ochenta.

[20] *Glory Hole* (que podría traducirse por «agujero glorioso») es el anglicismo para indicar los baños públicos con agujeros en las paredes de los cubículos, por donde se puede introducir el pene para tener sexo con quien está del otro lado. Se trata de una forma de sexo casual propia del *cruising* en baños públicos y saunas que se constituye como una forma de sociabilidad en épocas en donde la homosexualidad no podía hacerse. Para Foucault, el sexo en los baños tenía una importancia política que tendía a la desubjetivación porque lo

que había ahí no eran más que cuerpos o partes de cuerpos, despersonalizados, produciendo formas de placer nuevas e inesperadas. Michel Foucault, «The Gay Science» (*Critical Inquiry*, n.º 37, vol. 3, 2011), p. 399.

[21] Alberto Mira, *Miradas insumisas*, p. 376.

una vida homosexual activa —o, podríamos decir, representada como promiscua—¹⁹. Aunque estas dos facetas de su vida, la profesional y la personal, están separadas, a veces se entremezclan. En una de las escenas iniciales, por ejemplo, lo vemos revisando trabajos de sus alumnos en un *glory hole*²⁰, mientras espera tener sexo casual. Una noche conoce a Bernd, interpretado por su pareja en la vida real, Bernd Broaderup, con quien comienza una relación estable, sin dejar de seguir adelante con su vida de promiscuidad. Pero es justamente esto lo que genera el conflicto en la película, la posibilidad de construir una relación sexo-afectiva no monogámica y, en este sentido, no siguiendo los cánones de las relaciones heterosexuales y de la familia nuclear burguesa. La doble vida que lleva adelante —una vida íntima como homosexual promiscuo y una vida social como maestro de escuela— se complejiza convirtiéndose en una triple vida: maestro de escuela, *Schwul* promiscuo y gay monógamo.

Para Alberto Mira, esta trama es comparable con la de un filme inglés dos años anterior, *Nighthawks* (Ron Peck, 1978) que, según él, «buscaba la normalización de la homosexualidad, restándole drama» y en donde «los avatares de la promiscuidad se presentan como una realidad cotidiana sin consecuencias demasiado dolorosas»²¹. Para Mira, la película de Ripplow es similar, solo que

en ella «se produce la impresión de que ser homosexual promiscuo es divertido y placentero»²². Jim, el protagonista de la película de Peck, también lleva una doble vida como docente de escuela secundaria y recorriendo distintos bares gay de la noche londinense. Solo que en *Nighthawks* lo que prevalece es cierta sensación de soledad al no poder conformar una relación estable. Como comenta Chris O'Rourke, «el patrón cíclico de la vida de Jim en la escena comercial también incrementa la impresión de que está atrapado en el circuito pub-club-disco»²³ como si otra forma de vida no fuera posible. Se cuestiona así, según O'Rourke, la cultura del consumo y el mercado gay²⁴.

La película de Ripplloh no finaliza con una resolución al conflicto de la doble vida de Frank, sino, como en *Nighthawks*, con la salida pública del armario en el ámbito laboral, pero de una forma mucho más disidente. Después de una noche en una *Tuntenball*, una celebración *Schwul* disidente drag²⁵, Ripplloh se separa de Bernd y asiste, sin dormir, a su trabajo frente al aula vestido como mujer, *dragado*, como una princesa u odalisca con vestido y velo rosa. La cuestión de la doble vida de *Nighthawks* en *Taxi al W.C.* no solo se lleva al extremo, sino que se convierte en el trasfondo para un nuevo conflicto: ¿qué vida llevar adelante? ¿una vida homosexual implica ajustarse a los mismos cánones y parámetros de las relaciones heterosexuales, de la familia nuclear?

Tanto Vito Russo como Richard Dyer, entre otros, coinciden en que los filmes de tema disidente se reapropian de los estereotipos de la cultura mayoritaria sobre las minorías. En este sentido, como comenta Jones, la película de Ripplloh propone un quiebre bastante importante respecto al cine de temática homosexual al integrar los estereotipos y paradigmas, pero para subvertirlos²⁶. De esta forma, Ripplloh no solo plantea una situación que resulta un conflicto interno a la comunidad gay y la relación con la normatividad, sino que también la enunciación es claramente disidente: su propia voz, con sus dudas, sus deseos, sus placeres, es la que aparece en primer plano, por un lado, por el uso de la voz en *off*, pero también, por otro, por el registro autoficcional. Así, la película de Ripplloh presenta una serie de prácticas disidentes y promiscuas y lo hace de forma explícita: baños públicos, saunas, cines, exhibición de cuerpos, BDSM²⁷, lluvia dorada²⁸, pornografía, deseo sexual infantil. Estas escenas

[22] Alberto Mira, *Miradas insu-
sumisas*, p. 377.

[23] Chris O'Rourke, «Queer London on Film: *Victim* (1961), *The Killing of Sister George* (1968) and *Nighthawks* (1978)», en Pam Hirsch y Chris O'Rourke (eds.), *London on Film* (Suiza, Palgrave Macmillan, 2017), p. 126. (La traducción es mía).

[24] Chris O'Rourke, «Queer London», p. 126.

[25] *Tuntenball* puede traducirse por baile de locas o hadas. La palabra «Tunte» en alemán designa al homosexual afeminado. Este tipo de fiestas tienen una amplia tradición en Alemania y se trata de celebrar la feminidad de los varones homosexuales; en este sentido, implica también una fuerte oposición a un tipo de homosexualidad masculina que ostenta la virilidad. En los setenta en Alemania se generó una fuerte disputa en el seno del movimiento *Schwul* en torno a la representatividad del movimiento. Así, «Tunte» se convirtió en un tipo de enunciación identitaria que, como parte de la enunciación *Schwul*, esgrimía la necesidad de que los varones homosexuales se pudieran emancipar del disciplinamiento de género sexual.

[26] James Jones, «History and Homosexuality in Frank Ripplloh's *Taxi to the Toilet*», en Christoph Lorey y John Plews, *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture* (Columbia, Camden House, 1998) p. 342.

[27] El término sadomasoquismo nace en el ámbito de la medicina y la psiquiatría para designar a una desviación patológica de la conducta sexual. En los años setenta, con los grupos y subculturas en torno a estas prácticas sexo-disidentes, se comienza a usar la sigla SM o S&M para desligarla de las connotaciones negativas del término «sadomasoquismo». Luego se convirtió en BDSM (Bondage, Disciplina, Dominación, Sumisión, Sadismo y Masoquismo) y también *BDSM-leather* —o «BDSM-Leder» en alemán—, por la asociación con el uso de ropa de cuerpo.

[28] Es la práctica sexual de orinar sobre otra persona. Si bien se trata de una práctica en la que usan los genitales, no necesariamente se hace con sus funciones sexuales. Al mismo tiempo, sí consiste en una práctica desgenitalizada para la persona orinada. Este tipo de prácticas, como el *fist-fucking*, se asocian con el *BDSM* y tienen, para la cultura gay-lésbica de los años setenta, una dimensión política de búsqueda de nuevos placeres que rompan con el disciplinamiento sexual y corporal: «mediante la invención de placeres corporales nuevos, intensos y difusos, la cultura *queer* ha producido una inversión táctica de los mecanismos de la sexualidad, haciendo un uso estratégico de las diferencias de poder, de las sensaciones físicas y las categorías de identidad sexual, a fin de crear una praxis *queer* que finalmente prescinda de la sexualidad y desestablezca la constitución de la identidad misma». David Halperin, *San Foucault: para una hagiografía gay* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007), p. 119-120.

desafían los estereotipos filmicos de la homosexualidad al oponerse a eliminar las escenas sexuales²⁹ y hacerlas explícitas, así como al poner la sexualidad, más que el amor, como el tema de la película³⁰. A su vez, muestra los rituales de *cruising*, pero también de la vida homosexual.

Ya desde la escena inicial, la película inscribe a Frank en la *Schwulenbewegung* y, con ello, se ubica justamente con posterioridad a la militancia de los setenta. Vemos en su pared una serie de fotos, tarjetas, pines, etc. que dan cuenta de un pasado reciente del personaje no solo en el ambiente gay, sino también particularmente disidente. Es decir, se trata del pasado personal de Frank, pero también del movimiento de liberación alemán de los setenta. En ese marco, lo que ocurre en la película puede ser pensado como un paso más después de la liberación de los setenta, así como la continuación de ciertos paradigmas no solo sobre la homosexualidad, sino también sobre la disidencia —y la normalización gay ya más clara para los años ochenta—. La pregunta que parece sobrevolar es qué tipo de vida puede llevar adelante una persona homosexual. Si la diversidad es ahora aceptada, ¿es posible llevar una vida disidente? ¿O para seguir siendo aceptado hay que someterse a ciertas reglas normalizadoras de la familia nuclear? O, dicho a través de Preciado, «¿cómo evitar el *marketing* anal? ¿Cómo sobrevivir a los efectos normalizantes de las políticas de la identidad? ¿Cómo sobrevivir con el ano colectivo y abierto?»³¹.

En efecto, la película parece ubicarse en la encrucijada de dos épocas, parece estar a caballo entre los setenta y los ochenta. En este sentido, la doble vida que mantiene Frank, como docente y como homosexual que lleva adelante una vida promiscua, se solapa con la necesidad de formar una familia y llevar adelante una vida de pareja homonormativa, que es algo que resulta insatisfactorio para el personaje. Si salir de los baños y tomar las calles es algo que ya se ha conquistado, esto implica cierta hipocresía en el sentido de que si se acepta la homosexualidad se lo hace como una identidad a la que se le exige decencia para formar parte del sistema. Se podría decir: se acepta la homosexualidad, pero no la disidencia. La doble vida inicial de Frank ahora es claramente triple, pues la relación de pareja está tensionada entre la monogamia y la promiscua

[29] James Jones, «History and Homosexuality», p. 342.

[30] En este sentido se puede contrastar con otra película clave del cine homosexual alemán, *La consecuencia* (*Die Konsequenz*, Wolfgang Petersen, 1977), basada en la novela homónima de Alexander Ziegler de 1975. El tema aquí claramente no tiene que ver con el descubrimiento o la producción de nuevos placeres, ni siquiera con el sexo, sino que, más bien, se trata de una historia de amor.

[31] Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 163.



Collage de imágenes en la pared de Frank, que lo ubican en el marco de la militancia *Schwul* de los años setenta en Alemania. Fotograma de *Taxi al W.C.*

cuidad. Se trata de un tema que era importante para la comunidad gay de los años setenta y ochenta, pues implicaba pensar los estilos de vida posibles, qué modelos seguir, qué prácticas resultaban disidentes y, con ello, negadas o censuradas por la sociedad en general.

Jones comenta que «Ripploh conceptualiza este tema de la monogamia *versus* promiscuidad en parte como un constructo histórico»³². Frank no quiere ser como los heterosexuales, eso es lo que le dice a Bern en una de sus discusiones. El hecho de que ahora esté permitido salir del armario, el hecho de que ya no sea penado por la ley, no implica para él que deba llevar adelante una vida igual a la de la familia heterosexual. Bern quiere que se vayan a vivir a una granja, alejados de la ciudad, piensa que Frank podría trabajar ahí, podrían adoptar niños y formar una familia. En la perspectiva de Bern, aparece así cierta utopía gay residual, que tiene más que ver con imaginarios de épocas anteriores, en las que todavía no se podía llevar una vida homosexual abiertamente y, por eso, una posibilidad de felicidad era apartarse de la ciudad, en donde nadie pueda prohibirles esa vida. Pero, al mismo tiempo, esta utopía residual se fusiona con un elemento homonormativo emergente, la necesidad de llevar una vida homosexual que emule la heterosexualidad y, sobre todo, la familia heterosexual burguesa.

Como parte de este conflicto entre vida promiscua y vida normalizada, entre Frank y Bern, hay que tener en cuenta que la película representa a los personajes también de forma binaria. Bern, quien no puede aceptar que Frank tenga relaciones casuales con otros hombres, es quien lo espera con la cena, quien se ocupa de la casa y el que quiere una relación monogámica. Según Jones, Bern se identifica con el rol de género femenino («*female-identified gender role*»)³³. Por otro lado, es importante mencionar a otro personaje, Wally, una chica trans que aparece para reflejar también un modo de vida burgués de clase alta. Junto a ella, todos tienen nombres en femenino; así, por ejemplo, Frank es Peggy, ese es su *Tuntennamen*. Sin embargo, es ella también la que interroga a Bern respecto de los roles sexuales que tienen en la vida íntima, más específicamente pregunta quién es el hombre en la relación, para referirse al rol activo en la vida sexual, pero también al que ocupa el hombre en una relación, como si una pareja homosexual igualmente supusiera roles binarios y patriarcales como una heterosexual.

Pedofilia y contagio

Durante la visita de Wally, Frank tiene que dar una clase particular a un niño, Holgen. Es interesante esta escena porque el montaje nos muestra, por un lado, la clase particular de Frank y, por otro, lo que Wally y Bern hacen mientras tanto, quienes conversan, primero, y miran un cortometraje sobre los peligros de la pedofilia, después. En ese momento se genera un contrapunto entre lo que ocurre con la clase de Frank y la película que Bern y Wally miran. *Taxi al W.C.* incorpora así mediante *found footage*³⁴ partes de un cortome-

[32] James Jones, «History and Homosexuality», p. 347. (La traducción es mía).

[33] James Jones, «History and Homosexuality», p. 347.

[34] La técnica cinematográfica del *found footage* —cuya traducción literal sería «metraje encontrado»— tiene una amplia difusión en la cultura cinematográfica masiva actual, principalmente como un subgénero dentro del cine de terror. Se trata de las películas que simulan ser un una cinta o *videotape* casero encontrado. Sin embargo, el término también tiene otra significación que proviene del uso experimental de metrajes e imágenes como una técnica en el cine equivalente al *collage* en las artes plásticas. Es decir, se trata de la composición de un filme a partir de fragmentos de otros filmes encontrados o la inserción, dentro de una película, de fragmentos de otras. Abigail Child, «Statement», en Cecilia Hausheer y Christoph Settele (eds.), *Found Footage Film* (Luzern, VIPER/zyklop, 1992), pp. 93-101.

traje didáctico homofóbico de los años cincuenta, la película *Christian und sein Briefmarkenfreund*, que se distribuyó en las escuelas³⁵. Representaba un caso bastante evidente de abuso infantil en el que un homosexual intenta tener sexo con un niño, Christian. Mientras tanto, la situación entre Frank y Holgen es la inversa: Frank solo quiere enseñarle las lecciones, pero parece ser el niño el que juega con Frank y se le sienta encima. Mediante el montaje lo que se hace es contrastar las dos situaciones: una sobre los peligros de la pedofilia que, de manera homofóbica, da cuenta del peligro de la homosexualidad y de que los niños estén cerca de personas homosexuales. El segundo, el caso de Frank, es completamente opuesto: a pesar de llevar adelante una vida promiscua como homosexual, es profesional en su trabajo y su sexualidad no tiene nada que ver con la pedofilia. En ese sentido, como comenta Jones, «a través del uso de esta película “educativa” del pasado y la técnica de *found footage*, Ripplöh crea una distancia irónica del estereotipo que socava ese mito»³⁶. Es interesante pensar que el tema de las relaciones intergeneracionales era muy importante en esta época. Sebastian Haunss analiza el periódico *Schwul Rosa Flieder*³⁷ entre 1979 y 1989 y encuentra que los dos temas principales en el seno de la comunidad *Schwul* alemana de esa época eran, por un lado, el VIH-SIDA y, por otro, los alcances de la pedofilia. La discusión pivoteaba, sobre todo, alrededor del parágrafo 175 del código penal y las diferencias que establecía entre la sexualidad hetero y la *Schwul*, es decir, cómo esta última constituía un mayor peligro para la juventud³⁸. El tema, sin embargo, cae en el silencio después de la aparición del VIH-SIDA³⁹.

La pedofilia sigue siendo hoy en día un tema muy controvertido y silenciado incluso dentro de los estudios *queer*. Lo que es interesante pensar para los años setenta y ochenta es que la novedosa aceptación y despenalización de la homosexualidad traía aparejado el hecho de convertirla en un nuevo peligro. La visibilidad homosexual implicaba la posibilidad de contagio y, por eso, era necesario mantenerla alejada de la juventud: «El niño aparece aquí como un artefacto biopolíticamente construido que permite la producción y normalización del adulto», sostiene Preciado⁴⁰, quien menciona para el caso de Francia la publicación en 1973 de un número de la revista *Recherches*, que luego fue prohibido, en donde se abordaba el tema. Pero aclara que no se trataba de «un movimiento de adultos que buscan “proteger” a los menores de los peligros de la sexualidad o de “iniciarlos” al placer», sino, por el contrario, de «un movimiento de menores que buscan redefinir los límites de su cuerpo, hablar de su propia sexualidad, tomar decisiones acerca del placer y de los modos de producirlo y regularlo»⁴¹. Preciado cita, incluso, la propia revista en donde los que toman la voz son los jóvenes que se autodefinen como «movimiento de liberación [que] es también un movimiento de menores contra los pederastas adultos»⁴². Fue quizá René Schérer quien más desarrolló un cuestionamiento sistemático al concepto de pedofilia, lo que lo llevó a tener problemas judiciales y a que sus producciones no pudieran ser reeditadas durante mucho tiempo. En sus libros *Émile perverti ou Des rapports entre l'éducation et la sexualité*

[35] James Jones, «History and Homosexuality», p. 342.

[36] James Jones, «History and Homosexuality», p. 343. (La traducción es mía).

[37] Según Haunss, *Rosa Flieder* fue el más importante periódico no comercial del movimiento *Schwul* de Núremberg, en el que entre 1979 y 1989 salen cincuenta y siete artículos escritos por activistas sobre temas específicos sobre la comunidad. Sebastian Haunss, «Von der sexuellen Befreiung zur Normalität. Das Ende der Zweiten deutschen Schwulenbewegung», en Andreas Pretzel y Volker Weiß (eds.), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre* (Hamburgo, Männerschwarm Verlag, 2012), p. 203.

[38] Sebastian Haunss, «Von der sexuellen Befreiung», p. 204.

[39] Sebastian Haunss, «Von der sexuellen Befreiung», p. 207.

[40] Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 165.

[41] Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 170.

[42] Paul B. Preciado, «Terror anal», p. 170.

(1974) y en *Co-ire, album systématique de l'enfance* (1976), en colaboración con Guy Hocquenghem⁴³, desarrolló duras críticas al sistema educativo y la represión de la sexualidad. Para Schérer, quien tuvo una relación con el joven Hocquenghem cuando fue su alumno, la verdadera perversión era la de los adultos que censuran y reprimen cualquier atisbo de sexualidad infantil.

Por otro lado, en una entrevista de 1978, Foucault se refiere a que las leyes ya no castigan una infracción, sino que protegen a ciertos sectores de la población a los que considera «particularmente frágiles»⁴⁴ y habla de todo un saber psiquiátrico y psicológico que considera a la sexualidad como un peligro:

Y la sexualidad ya no será una conducta con ciertas prohibiciones precisas, va a convertirse en una suerte de peligro que merodea, una suerte de fantasma omnipresente, un fantasma que va a jugarse entre hombres y mujeres, entre niños y adultos y eventualmente entre los propios adultos. La sexualidad va a convertirse en esa amenaza en todas las relaciones sociales, todas las relaciones de edad, todas las relaciones de individuos [...]. Habrá con ello todo un nuevo régimen de control de la sexualidad. Sin embargo, el hecho de que en la segunda mitad del siglo XX se la descriminalice, es cierto, pero para aparecer bajo la forma de un peligro universal, es un cambio considerable. Yo diría que ahí está el peligro⁴⁵.

En el fondo de esta discusión, podemos observar cómo la homosexualidad, una vez despenalizada (aunque parcialmente), es convertida ahora en una enfermedad contagiosa —como ocurriera en épocas anteriores, sobre todo durante el nacionalsocialismo—, de la que hay que protegerse, mucho más que de la sexualidad heterosexual. Si bien esto no es nuevo, sino que se trata de los sentidos social y biopolíticamente atribuidos a la homosexualidad que perduran de forma residual, es también posible vincularlo con los cambios parciales en las leyes de criminalización de la homosexualidad. Las relaciones heterosexuales eran legales para mayores de catorce; en cambio, con la despenalización de 1969, las relaciones homosexuales dejaron de ser penadas para personas mayores de dieciocho años. La homosexualidad seguía teniendo una carga mayor de «contagio». Una relación heterosexual consentida de un hombre mayor con una niña de catorce años estaba permitida, pero una homosexual de un hombre, por ejemplo, de diecinueve con uno de diecisiete seguía siendo perversa, porque de lo que se trataba era de proteger a los menores⁴⁶.

Found footage y pornografía

La inclusión de fragmentos de la película *Christian und sein Briefmarkenfremd* en *Taxi al W.C.* no es el único uso del *found footage*. Resulta interesante mencionar un momento en el que Frank está viendo en televisión una entrevista a dos neonazis que proponen campos de trabajo o reeducación para asociales y homosexuales. De esta forma se conecta el presente de liberación de los años ochenta con la continuación de la ideología nacional socialista en el seno del régimen patriarcal. Como afirma Jones, «aunque ninguno de los

[43] René Schérer, *Émile perversi ou Des rapports entre l'éducation et la sexualité* (París, Robert Laffont, 1974). Guy Hocquenghem y René Schérer (eds.), *Co-ire, album systématique de l'enfance (Revue Recherches*, n.º 22, abril, 1976).

[44] Michel Foucault, «La ley del pudor» en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), p. 56-7.

[45] Michel Foucault, «La ley del pudor», p. 63.

[46] Clayton Whisnant, *Male Homosexuality in West Germany: Between Persecution and Freedom 1945-69* (Londres, Palgrave Macmillan, 2014), p. 200-201.

personajes realiza la conexión entre el pasado y el presente —entre el pasado nacionalsocialista y la reapropiación del pasado en el presente— el espectador está destinado a hacerlo»⁴⁷. Así, podemos pensar este detalle como la otra cara de la liberación, la homofobia continúa y podemos preguntarnos hasta qué punto este lazo con la persecución nazi a los homosexuales no se puede vincular con la visión más normalizadora de la homosexualidad, la de formar una pareja monogámica siguiendo el modelo de la familia heterosexual, como forma de ser aceptado, de normalizarse para evitar la persecución a la disidencia, todavía vigente o latente.

Pero no son los únicos montajes con imágenes de archivo, de otras películas o de la televisión. En un momento se intercalan fotogramas de segundos de películas pornográficas heterosexuales *vintage*, probablemente de la década del veinte o treinta. El porno *vintage* heterosexual se entromete en el encuentro con los profesores en el *bowling* para dar cuenta del grado de heteronormatividad del encuentro, de los prejuicios o, como comenta Dyer, para sugerir «la insistencia ubicua de la sexualidad», así como el hecho de que el deseo heterosexual no es menos bajo y promiscuo que el homosexual⁴⁸. En esta escena, además, vemos cómo los profesores de la escuela hablan con sospecha de la vida privada de Frank y encontramos opiniones como la del profesor de religión que considera que la reciente *Jesucristo superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973) guía por el buen camino a los jóvenes en tiempos de desviación moral. Pero también, según Jones, lo que hace este uso del *found footage* es «forzar al espectador a cuestionar las modernas definiciones del término “pornográfico”»⁴⁹, para negar el mito que define cualquier película de temática gay como pornográfica.

Por otro lado, este uso de *found footage* por parte de Ripplöh nos remite nuevamente al uso de pornografía gay en una película muy taquillera del mismo año, *A la caza* de William Friedkin⁵⁰. En este filme, también de 1980, las escenas de asesinato están intercaladas con fotogramas casi imperceptibles de pornografía gay, específicamente de penetración anal, que se asocia a la penetración del cuchillo asesino en la víctima. Este uso en *A la caza* es claramente homofóbico y se vincula con la asociación de la sexualidad gay con lo oscuro, lo bajo, lo degradado, lo peligroso y la delincuencia. Cada vez que el asesino clava su cuchillo vemos, por fragmentos de segundo, fotogramas de penetración anal gay. En *Taxi al W.C.*, por el contrario, son escenas de pornografía heterosexual las que se intercalan en las charlas con otros docentes. Sin embargo, el porno gay sí aparece representado en la película de Ripplöh, pero en las repetidas referencias a Tom de Finlandia. Sus dibujos pornográficos están colgados en las paredes de Frank, aparecen en las revistas que este lee e, incluso, en una remera que este usa. Según Jones, la película de Ripplöh debe ser entendida como una redefinición de la imagen del cuerpo masculino que tuvo lugar en los setenta y principios de los ochenta⁵¹. En este sentido, los cuerpos desnudos no son los mismos cuerpos idealizados del porno gay de los setenta que podemos ver en los dibujos de Tom de Finlandia.

[47] James Jones, «History and Homosexuality», p. 348. (La traducción es mía).

[48] Richard Dyer, *Now You See It*, p. 214. (La traducción es mía).

[49] James Jones, «History and Homosexuality», p. 344. (La traducción es mía).

[50] Dirigida por William Friedkin, *A la caza* tiene de protagonista a Al Pacino después del éxito y repercusión de *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) y de *El padrino: Parte II* (*The Godfather: Part II*, Francis Ford Coppola, 1974), lo que la convierte en una película muy taquillera y, con eso, en un importante dispositivo de disciplinamiento de la sexualidad. La película muestra la cultura *SM-leather* gay de Nueva York de una forma sórdida y degradante con la que asocia, además, una serie de asesinatos, producto también de la supuesta violencia propia de ese ambiente. Junto a la ya mencionada *Die Konsequenz*, podemos considerarlas películas claramente disciplinadoras y que se basan en mostrar los peligros de llevar adelante una vida homosexual.

[51] James Jones, «History and Homosexuality», p. 344.

Asimismo, la película lleva adelante un juego de citación y distancia paródica respecto a la retórica de la pornografía audiovisual. Por ejemplo, el primer encuentro con Bern rompe las expectativas del espectador de porno gay. Después de conocerse van a casa de Frank en un encuentro casual, pero allí donde la retórica pornográfica implica que el espectador espere una escena sexual, Ripploh nos ofrece una escena muy romántica en la bañera. El hecho de que Frank se oponga a la monogamia no lo convierte en un estereotipo de deseo sexual desenfadado como las figuras del porno, sino que hay ternura y vida en común. Más que reproducir la lógica de la familia heterosexual, hay un intento por producir nuevas formas de relacionarse⁵². Este uso de las expectativas de la pornografía también lo encontrábamos en la escena en el *glory hole*, en donde Frank corrige los trabajos de sus alumnos en vez de entregarse al sexo casual. Luego, cuando, ya en la cama, Frank y Bern están por tener sexo, son interrumpidos por el pedido de auxilio de una mujer que les toca el timbre. Se trata de una víctima de violencia de género. Ellos la contienen, la cuidan y la asisten. La misma bañera en la que se bañaron de forma romántica es en la que ahora limpian y curan a una mujer golpeada que toca a su puerta en busca de ayuda.

Este contrapunto entre la sexualidad explícita y disidente y la ruptura con las expectativas que genera la retórica del porno *mainstream* nos permite pensar también que *Taxi al W.C.* tiene una dimensión postpornográfica, antes de que este concepto comience a ser utilizado a mediados de los años ochenta⁵³. Me interesa en este sentido mencionar una de las escenas en la que sí hay sexo explícito. Frank tiene relaciones con un viejo conocido de los baños públicos, con quien se reencuentra justamente allí. Esta escena también tiene elementos del BDSM: de hecho, a Frank le pegan con un cinto en las nalgas, consumen cocaína y Frank le practica lluvia dorada.

La escena de lluvia dorada está filmada de tal forma que demuestre que se trata de una práctica real, como si fuera un registro documental o como si se acudiera a la retórica del porno, que tiene que demostrar que el sexo que se está viendo en la pantalla no es fingido, actuado. Esto en el cine porno ocurre con lo que se conoce como *cum-shot*, la escena de la eyaculación. Pero en el caso mencionado de Ripploh la cámara expone a su compañero sexual siendo orinado en la cama. El movimiento de la cámara sin cortes muestra que se trata de Frank y no de una simulación, no de un montaje. ¿Por qué es importante que estas escenas sean reales? ¿Se trata, como en la pornografía, de lograr un efecto de realidad para el placer masturbatorio del espectador? Es interesante notar que en el montaje se yuxtapone este encuentro sexual con una charla de Frank con una colega de la escuela sobre banalidades. Es probable que lo explícito de las escenas de sexo redunde en una importancia política considerable que hace al lugar de enunciación de la película. Ripploh, personaje autoficcional, disfruta de su cuerpo y su sexualidad promiscua al tiempo que también lo hace el Ripploh actor, director y guionista, persona real.

La representación de prácticas sexuales BDSM también se puede contrastar con la película antes mencionada *A la caza*, en la que se exhiben este tipo

[52] Michel Foucault, «De la amistad como forma de vida», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), p. 87.

[53] El postporno surge en el contexto de las discusiones en el seno del feminismo a mediados de los ochenta, que se conocen como «*feminist sex wars*». La disputa pivotaba alrededor de la posibilidad de prohibición de la pornografía o de la reapropiación de la misma. En ese sentido, el postporno es una forma de reapropiarse del porno, de sus retóricas, de sus técnicas, etc. para producir un tipo de pornografía que, por un lado, no someta a la mujer y, por otro, desafíe y ponga en duda nuestras concepciones binarias del género y la sexualidad. Se trata de deconstruir, asimismo, los mecanismos tradicionales por los cuales el porno heteropatriarcal construye el cuerpo de la mujer y no solo de la mujer, sino también la masculinidad como superior y dominante. Más que prohibir o censurar la pornografía (lo que aumentaría su significación y su poder), en el postporno se trata de anular el efecto disciplinador del porno heteronormativo, poniéndolo de manifiesto. Para un análisis más detallado de las discusiones no solo en torno a la pornografía, sino también en torno a prácticas disidentes como el BDSM en la cultura lésbica durante las «*feminist sex wars*». Atilio Rubino, «El (BD)SM como práctica política: disidencia y normalización en Sade, Sacher-Masoch y Monika Treut», en José Amícola (ed.), *Una erótica sangrienta: literatura y sadomasoquismo* (La Plata, Edelup, 2016), pp.189-220.

de prácticas sexuales mediante un registro documental de los lugares de socialización *leather*. Pero en *A la caza* no solo no hay sexo explícito, sino que estas escenas tienen un carácter marcadamente diferente, tendiente a la patologización de la disidencia. Foucault cuestiona la vinculación del SM con una violencia reprimida. Para él se trata de prácticas de producción de placer que son consensuadas, no de un acto de violencia⁵⁴. En este sentido, es interesante pensar una escena de *A la caza* en la que interrogan a un posible sospechoso de los asesinatos. De forma bastante inentendible, en la sala de interrogatorios ingresa un hombre negro, grande y musculoso vestido solo con un *jockstrap*, que es el encargado de golpear al sospechoso de forma marcadamente violenta, para que admita asesinatos que sabemos que no cometió. Se solapan así dos formas de entender las prácticas BDSM, ya que se trata de un claro abuso del poder policial, pero resulta incongruente que la persona encargada de ejercer la violencia no sea uno de los policías, sino que encarne el estereotipo de amo BDSM, propio de la comunidad *leather*. Son dos formas, también, de concebir el poder, que aparecen confundidas de forma claramente homofóbica.

La cultura SM-*leather*, desde esta perspectiva, vuelve a posicionar a la disidencia sexual en el lugar de una enfermedad de la que hay que mantenerse alejado por el riesgo al contagio, de la violencia reprimida subyacente en esas prácticas. Según Foucault, las prácticas BDSM constituyen un modo de resistencia, de creación de placeres novedosos que no va en busca del descubrimiento del deseo, de la verdad esencial e identitaria del deseo. En *A la caza* esta forma de poder-resistencia creativo, propio de la comunidad SM-*leather* de la que habla Foucault, se solapa con el ejercicio del poder violento y coercitivo. En efecto, las prácticas BDSM son consensuadas, pero el sospechoso aquí es torturado y humillado sin que medie un código compartido. Es un ejercicio del poder desigual. No hay un consenso, no hay posibilidad de cambiar de roles. En *A la caza* estas dos formas de sadismo parecen tratarse de lo mismo, efecto generado por el hecho de que el policía que se encarga de pegarle esté en *jockstrap* y represente una posible fantasía de macho dominador. Se trata de una representación de las prácticas BDSM de la época completamente diferente a la de Ripplöh en *Taxi al W.C.*

Enfermedad, promiscuidad y disidencia

Si bien el VIH-SIDA se da a conocer recién un año después, en 1981, ya aparecen en la película de Ripplöh algunas de las connotaciones que esta enfermedad va a adquirir, relacionada no solo con la homosexualidad, sino también con la vida promiscua, propia de la comunidad gay según la perspectiva conservadora que la convirtió, en sus primeros años, en la peste rosa. En *Taxi al W.C.* aparecen como una amenaza las enfermedades de transmisión sexual y, asimismo, como ocurriría con el VIH-SIDA años después, se representa a sus víctimas como culpables por el tipo de vida que llevan. Recordemos, por ejemplo, las frases de la Madre Teresa de Calcuta que en una entrevista con Russ

[54] Michel Foucault, «Michel Foucault, una entrevista: Sexo, poder y la política de la identidad» en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), pp. 203 y 209-210.

Barber considera que el VIH-SIDA fue enviado por Dios «para abrir los ojos de la gente, y, muy a menudo, con sufrimientos como este, la gente se da cuenta de que no está bien lo que están haciendo y eso les lleva a pedir perdón a Dios y al prójimo»⁵⁵. También en *A la caza*, la homosexualidad era una enfermedad que podía ser contagiosa. El policía interpretado por Al Pacino, que se infiltra en el ambiente *SM-leather* para buscar a un asesino de homosexuales, en contacto con ese entorno corre riesgo de perder su heterosexualidad. El final de la película sugiere que, una vez atrapado al culpable, las muertes continúan. El nuevo asesino podría ser el mismo Al Pacino, quien, antes que aceptar su deseo homosexual, prefiere matar a su objeto de deseo, matar la peste contagiosa de la homosexualidad.

En *Taxi al W.C.* Ripplloh tiene una extraña enfermedad, va al médico y allí le revisan el ano en busca de una infección. En la sala de espera conversa con una prostituta que cuenta que ella practica *fellatio* sin condón, lo que puede hacer que se contagie algunas enfermedades. Luego, hacia el final de la película, Ripplloh termina siendo internado en un hospital. Aunque en ningún momento se aclara qué tiene, allí Bernd le echa en cara que se la pasa de baño en baño y de sauna en sauna y le reclama que espera que haya aprendido la lección. Desde la visión de Bernd —y de la sociedad homofóbica— la promiscuidad lo convierte en culpable de la enfermedad. De esta forma, se puede pensar que se anticipa a lo que ocurriría también —en el sentido común construido biopolíticamente— con la epidemia del VIH-SIDA pocos años más tarde. Ese sentido de la homosexualidad como una enfermedad y de la promiscuidad como causante de enfermedades de las que el enfermo es culpable ya estaba circulando antes de que estalle la crisis del VIH-SIDA en los ochenta. No solo vincula la sexualidad disidente con la posibilidad de contagio de ciertas enfermedades, sino que la misma sexualidad, el deseo sexual, es una enfermedad posible de contagiar. Esto es lo que puede verse en la película homofóbica sobre la pedofilia *Christian und sein Briefmarkenfrend*. Como afirma Gabriel Giorgi,

[55] Citado por Facundo Saxe, *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987-2012)* (Tesis Doctoral, FaHCE-UNLP, 2014), p. 23.



Frank en la consulta médica por una enfermedad no especificada, producto de su vida sexual activa, por lo que le revisan el ano. Fotograma de *Taxi al W.C.*

la solidaridad retórica entre homosexualidad e imaginación del exterminio no sorprende: la homosexualidad ha sido tradicionalmente asociada con la extinción de linajes, con el final de las familias y las progenies, la crisis del orden reproductivo, tanto biológico como cultural [...]. Enfermedades diversas y letales, desde la sífilis al sida, se asocian a la homosexualidad como un azote merecido en los espectáculos que los medios masivos montan en torno a ella. Sucesivas diagnósticos culturales sobre sus perturbaciones psicológicas han hecho de los homosexuales una raza propicia de *serial killers* en ficciones literarias y cinematográficas⁵⁶.

En *Taxi al W.C.* hay una variedad de prácticas disidentes que se tensionan con este sentido de la homosexualidad —y, particularmente, de la promiscuidad *Schwul*— como una enfermedad: prácticas BDSM, lluvia dorada, *glory holes*, sexo callejero y la fiesta *drag* del final, entre otras. Además, todas ellas son mostradas con una explicitud que remite a la pornografía —aunque, como ya se dijo, también genera una torsión respecto a la retórica propia del cine pornográfico gay de la época—. Me interesa mencionar en particular una última escena de sexo casual de Frank. Cuando va al cajero automático, ve a un *Leder*, un gay con ropas de cuerpo, similares a las que podemos ver también en la película *A la caza*. Es quizá una de las escenas más explícitas sexualmente. La conquista se da mediante miradas y luego van a la casa de Frank y allí tienen

[56] Gabriel Giorgi, *Suenfios de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004), pp. 16-7.

sexo, que incluye la práctica de lo que se conoce como 69, luego Frank lo penetra y el *Leder*, cuyo nombre obviamente desconocemos, eyacula mientras es penetrado, y Frank lame de su vientre y pecho el semen. Se trata de prácticas que luego serán consideradas como no seguras. Pero me interesa aquí pensar que el encuentro se da, justamente, en un cajero automático, como un modo simbólico de referencia a todo un sistema capitalista de control de cuerpos y vidas. En este contexto, la sexualidad promiscua —y el placer, en general— se convierte en un gasto improductivo. Se trata de una producción anti-capitalista del placer, un resto, en el seno del capitalismo simbolizado por el cajero.



Levante callejero de Frank en un cajero automático. Fotograma de *Taxi al W.C.*

Contagio resignificado

La película de Ripploh no intenta representar la verdad sobre todos los homosexuales, sino que bucea en la construcción histórica —tendríamos que

decir también farmacopornográfica⁵⁷— de la homosexualidad como categoría: «La película genera y negocia lazos entre el estereotipo y el mito, entre la corrección política y el conservadurismo político, al negarse a plantear una solución como la única respuesta posible para todos los gays». ⁵⁸ En ese sentido es interesante indagar también en algunas cuestiones relacionadas con la corporalidad. En un momento Frank está viendo en la televisión un programa de ejercicios para mantenerse en forma. Se trata quizá, si lo pensamos en clave farmacopornográfica, de una forma de marcar que los cuerpos desnudos y explícitos que vemos en la pantalla no son tampoco los cuerpos del porno, aquellos musculados para generar placer visual⁵⁹.

Este detalle menor adquiere interés porque justo en la escena siguiente Frank está enseñando anatomía en la escuela y pide a sus alumnos que le den una mirada al cuerpo humano, mientras desarma una figura del cuerpo de tamaño natural a la que le va sacando los órganos y los pasa a sus alumnos para que los analicen preguntando qué parte es cada una y cuál es su función. Aparece así una concepción del cuerpo medicalizada, producto de un saber/poder hegemónico que indica que cada parte tiene una función. En este sentido, podríamos preguntarnos, con Paul B. Preciado, «¿Es el ano un órgano sexual? Y en el caso de que lo fuera, ¿de qué sexo? ¿Y a qué sexualidad pertenecen las prácticas que lo implican?»⁶⁰. La enfermedad que supuestamente tiene Frank por sus prácticas promiscuas también tiene que ver con lo anal. En la visita al médico, podemos ver que el órgano que se le revisa es el ano. Se trata de un uso del ano biopolíticamente vedado para el placer.

Las prácticas disidentes y promiscuas de Frank, el BDSM, la lluvia dorada, los baños, los *glory holes*, etc., tienden, en este sentido, a desarticlar el cuerpo. Son producciones de placer sexual desgenitalizado. Constituyen una forma de hacerse un cuerpo sin órganos⁶¹ que desarticulan, en la práctica, la idea del cuerpo como organismo que se transmite hegemónicamente como saber aceptado en la escuela, en la ciencia, en lo discursivo. Práctica y discurso, producción y reproducción aparecen en una tensión no vislumbrada, que no se vive como tal. En un momento, Bernd escucha la radio y una oyente pregunta si una blusa de su hija que brilla en la oscuridad puede tener radiación, si puede afectar al organismo. En otro, Frank atiende a la madre de una de sus alumnas que tiene problemas de conducta en la escuela, y esta le comenta que le da Valium para tranquilizarla. Los cuerpos, en *Taxi al W.C.*, aparecen observados desde lo farmacopornográfico, son cuerpos producidos por el biopoder.

Por otra parte, Ripplöh le pone carne no solo a un personaje autoficcional, Frank Ripplöh, docente y *Schwul*, sino que también su cuerpo es el que experimenta con la producción de nuevos placeres. De hecho el propio Ripplöh trabajaba como profesor de una *Hauptschule* en *West-Berlin*⁶². Su

[57] Paul B. Preciado retoma el concepto de sociedades control de Deleuze, pero prefiere denominar farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, pues en él ya no se controla a los sujetos mediante la disciplina externa, sino que las tecnologías de subjetivación son internas, micro y protésicas, es decir, se convierten en cuerpo: «Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortarquitectónico extremo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo». Paul B. Preciado, *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica* (Buenos Aires, Paidós, 2014), p. 72. Preciado ve al porno y la industria farmacológica como modelos utópicos de toda empresa: la lógica excitación/frustración del porno y la lógica de la medicina, ya no para curar enfermedades, sino para concebirlas, crearlas o, en realidad, construir lo humano, delimitar lo normal. Para Preciado, el control de la subjetividad se lleva adelante por un mecanismo microprotésico que es a la vez material (fármaco) y simbólico-mediático (porno).

[58] James Jones, «History and Homosexuality», p. 348. (La traducción es mía).

[59] Se trata de la hipertrofia que Halperin considera como cuerpos «bizarros, hipertrofiados, incluso grotescos —es decir, *queer*— y, no obstante, intensamente deseables». David Halperin, *San Foucault*, p. 139.

[60] James Jones, «History and Homosexuality», p. 348.

[61] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia, Pre-textos, 1988).

[62] Bernd-Ulrich Hergenmüller, *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon* (Frankfurt, Suhrkamp, 2002), p. 982.



Frank enseñando anatomía en la escuela en la que ejerce como docente. Para el sistema disciplinador cada parte corporal tiene una única y delimitada función. Fotograma de *Taxi al W.C.*

[63] Se trata de la nota con título «Ich bin Schwul» del número 41 de la revista *Der Stern*, de 1978, pp. 104-18. Como comenta Herzog, «A lo largo de esas líneas, cuando los activistas de la Nueva Izquierda Martin Dannecker y Reimut Reiche publicaron su estudio empírico masivo sobre las creencias y comportamientos de cientos de hombres homosexuales de Alemania Occidental, *Der gewöhnliche Homosexuelle (El homosexual ordinario)*, 1974), sus hallazgos proporcionaron la

base para que aparezcan informes comprensivos en los principales medios de comunicación». Dagmar Herzog, *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany* (Princeton, Princeton University Press, 2007), p. 154.

[64] Peggy von Schnottgenberg era el seudónimo que Ripplloh usaba para sus trabajos como actor antes de la realización de *Taxi al W.C.*, con el que participó en las películas *Axel von Auersperg* (1974) y *Monolog eines Stars* (1975), de Rosa von Praunheim y *Betörung der blauen Matrosen* (1975), y *Madame X - Eine absolute Herrscherin* (1978), de Ulrike Ottinger.

[65] Richard Dyer, *Now You See It*, p. 214. (La traducción es mía).

coming-out público fue en 1979 en la revista *Der Stern*⁶³, en donde sale del armario junto a otros 682 hombres con el título *Ich bin Schwul*. Ello le trae una suspensión inmediata del trabajo y su expulsión definitiva en 1982, después del estreno de *Taxi al W.C.* Pero lo que es interesante es pensar aquí que se trata de una salida del armario que es estratégica, un gesto micropolítico de visibilización y legitimación de prácticas sexuales y formas de vida disidentes.

La película de Ripplloh finaliza, justamente, con la salida pública del armario de Frank. Después de ir a una fiesta *drag* (*Tuntenball*) que dura toda la noche y de terminar su relación con Bernd, va directamente a la escuela a dar clases montado como Peggy von Schnottgenberg⁶⁴. Una vez en la escuela, les propone a los alumnos como actividad para ese día que cada uno tome un dado y elija seis cosas que quieren hacer, pero no deben. Olvidando las reglas, tienen que rodar el dado y hacer lo que les toque en el número del uno a seis. Al final

de la película vemos a Ripplloh frente al espejo desmaquillándose y preguntándose en voz en *off* cuáles serían sus seis deseos para el dado. En este sentido, el final de la película, la consigna que Ripplloh les propone a sus alumnos, constituye un punto de fuga a la producción de normalidad. O, habría que decir, la consigna que propone Peggy von Schnottgenberg. Según Richar Dyer, en este caso «el “dragueo” radical (hombres con vestidos, pero que no intentaban parecer mujeres) fue uno de los modos más confrontativos de la liberación gay y aquí incentiva la revuelta en contra del orden escolar»⁶⁵. Muchas de las cosas que los chicos desean hacer constituyen un sinsentido: pegarle o romperle el velo al profesor, agujerear el *sweater*, gritar o decir una mala palabra. Se trata de puntos de fuga a la normalidad en el seno de uno de los dispositivos disciplinadores más potentes, el sistema educativo.

Me interesó pensar, en este sentido, cómo a comienzos de la década del ochenta, cuando la homosexualidad —ya no penada por la ley— comienza a ser supuestamente aceptada, se operan nuevos regímenes de opresión y de exclu-

sión que tienen que ver con la producción de lo humano. Ya no penada por la ley, dije, siempre que tengamos en cuenta la diferencia etaria legal que se establecía entre las relaciones hetero (catorce años) y las homosexuales (dieciocho años). Gayle Rubin considera que en la aceptación de ciertas vidas humanas e identidades hay una jerarquía de valores:

Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente. El poderoso estigma que pesaba sobre la masturbación en el siglo XIX aún permanece en formas modificadas más débiles, tales como la idea de que la masturbación es una especie de sustituto inferior de los encuentros en pareja. Las parejas estables de lesbianas y gays están en el borde de la respetabilidad, pero los homosexuales y lesbianas promiscuos revolotean justo por encima de los grupos situados en el fondo mismo de la pirámide. Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutos, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales⁶⁶.

Podemos pensar la idea de la amenaza de la enfermedad homosexual —la homosexualidad como enfermedad y la promiscuidad *Schwul* como provocadora de enfermedades en castigo a la vida desviada— a partir de la figura del vampiro tomada de Deleuze y Guattari:

El vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos [...]. Combinaciones que no son ni genéticas ni estructurales [...]. Nosotros sabemos que entre un hombre y una mujer pasan muchos seres, que vienen de otros mundos, traídos por el viento, que hacen rizoma alrededor de las raíces, y que no se pueden entender en términos de producción, sino únicamente de devenir. El Universo no funciona por filiación. Así pues, nosotros solo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio⁶⁷.

En este sentido, la disidencia puede convertirse en una enfermedad, pero resignificada, en una transmisión vampírica monstruosa que se opone a la filiación familiar. Como docente, Frank contagia a sus alumnos, pero no en el sentido homofóbico que se asocia a la homosexualidad en relación con los niños. Se trata de un contagio resignificado. Así, el contagio disidente —en vez de la filiación— contrarresta la producción de normalidad del capitalismo, que veíamos simbolizado en el cajero automático. De esta forma, también produce una inversión subversiva del insulto, un gesto *queer* que encontramos tanto en la salida del armario del propio Ripplöh como del personaje autoficcional de su película que va a la escuela vestido como mujer. Es Peggy von Schnottgenberg quien en ese acto de visibilización parecería querer afirmar que no es

[66] Gayle Rubin, «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance, (ed.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (Madrid, Revolución, 1989), p. 136.

[67] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, p. 248.

ni hombre ni mujer, que el sistema binario de sexo-género es una forma de la producción de cuerpos e identidades normales propia del capitalismo o del régimen farmacopornográfico.

La exhibición de su cuerpo y su sexualidad también nos dice que no es gay normal, no tiene el cuerpo que la maquinaria pornográfica le exige para formar parte del sistema. La revisión anal también nos indica qué partes del cuerpo pueden usarse para qué funciones en la maquinaria médica. Desde una perspectiva biopolítica esta producción de normalidad y abyección indica que siempre habrá un exterior que permita definir el adentro de lo humano, de lo normal y de lo aceptable. La monogamia, la familia, la respetabilidad y la discreción van a ser requisitos para esa aceptación de las vidas homosexuales. En esta clave intenté analizar *Taxi al W.C.* La aceptación de la homosexualidad genera jerarquías de valores según las cuales siempre habrá vidas que importen más que otras. La promiscuidad, la visibilidad y las prácticas disidentes como el BDSM se tensionan así con la posibilidad de aceptación social, que siempre implica una pérdida. En este sentido, la liberación disidente de los años setenta propició, también y paradójicamente, una pérdida de libertad, como harán notar una década después los Estudios *Queer* y su crítica a la normalización de lo gay-lésbico. Pero esto ya se estaba gestando en la década del setenta y se podía observar más claramente en el año bisagra entre la década de la liberación y la década de la emergencia de lo *queer*, 1980.

Bibliografía

- CHILD, Abigail, «Statement», en Cecilia Hausheer y Christoph Settele (eds.), *Found Footage Film* (Luzern, VIPER/zyklop, 1992).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia, Pre-textos, 1988).
- DER STERN, «Ich bin Schwul» (*Der Stern*, n.º 41, 1978), pp. 104-118.
- DUGGAN, Lisa, *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy* (Boston, Beacon Press, 2003).
- DYER, Richard, *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film* (Londres/Nueva York, Routledge, 2007).
- FOUCAULT, Michel, «De la amistad como forma de vida», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), pp. 87-93.
- , «La ley del pudor», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), pp. 49-69.
- , «Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y la política de la identidad», en *Sexualidad y política. Escritos y entrevistas 1978-1984* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016), pp. 99-215.
- , «The Gay Science» (*Critical Inquiry*, n.º 37, vol. 3, 2011), pp. 385-403.
- GIORGI, Gabriel, *Suenfios de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2004).
- HALPERIN, David, «The Normalization of Queer Theory» (*Journal of Homosexuality*, vol. 45, n.º 2-3-4, 2003), pp. 339-343.

- HALPERIN, David, *San Foucault: para una hagiografía gay* (Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007).
- HAUNSS, Sebastian, «Von der sexuellen Befreiung zur Normalität. Das Ende der Zweiten deutschen Schwulenbewegung», en Andreas Pretzel y Volker Weiß (eds.), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre* (Hamburgo, Männerschwarm Verlag, 2012), pp. 199-212.
- HERGENMÖLLER, Bernd-Ulrich, *Mann für Mann. Ein biographisches Lexikon* (Frankfurt, Suhrkamp, 2002).
- HERZOG, Dagmar, *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany* (Princeton, Princeton University Press, 2007).
- HOCQUENGHEM, Guy y SCHÉREER, René (eds.), *Co-ire, album systématique de l'enfance* (*Revue Recherches*, n.º 22, abril, 1976).
- HOLY, Michael, «Jenseits von Stonewall – Rückblicke auf die Schwulenbewegung in der BRD 1969-1980», en Andreas Pretzel y Volker Weiß (eds.), *Rosa Radikale. Die Schwulenbewegung der 1970er Jahre* (Hamburgo, Männerschwarm Verlag, 2012), pp. 39-79.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction* (New York, New York University Press, 1996).
- JONES, James, «History and Homosexuality in Frank Ripplloh's Taxi to the Toilet», en Christoph Lorey y John Plews, *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture* (Columbia, Camden House, 1998), pp. 340-349.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (Barcelona/Madrid, Egales, 2008).
- O'ROURKE, Chris, «Queer London on Film: *Victim* (1961), *The Killing of Sister George* (1968) and *Nighthawks* (1978)», en Pam Hirsch y Chris O'Rourke (eds.), *London on Film* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017), pp. 117-131.
- PRECIADO, Paul B., «Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual», en *El deseo homosexual (con Terror anal)* (Barcelona, Melusina, 2009), pp. 133-174.
- , *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica* (Buenos Aires, Paidós, 2014).
- RUBIN, Gayle, «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en Carole Vance, (ed.), *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina* (Madrid, Revolución, 1989), pp. 113-190.
- RUBINO, Atilio Raúl, «El (BD)SM como práctica política: disidencia y normalización en Sade, Sacher-Masoch y Monika Treut», en José Amícola (ed.), *Una erótica sangrienta: literatura y sadomasoquismo* (La Plata, Edulp, 2016), pp. 189-220.
- , «Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura», (*Revista Luthor [entender, destruir y crear]*, n.º 39, vol. IX, 2019), pp. 62-80.
- RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies. Revisited Edition* (Nueva York, Harper & Row, 1995).
- SÁEZ, Javier, «El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault», en David Córdoba, Javier Sáez y Francisco Vidarte (eds.), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (Barcelona/Madrid, Egales, 2005), pp. 67-76.
- SAXE, Facundo, *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes recientes (1987-2012)* (Tesis Doctoral, FaHCE-UNLP, 2014).

- SCHÉRER, René, *Émile perversi ou Des rapports entre l'éducation et la sexualité* (París, Robert Laffont, 1974).
- WARNER, Michael, «Introduction», en *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993), pp. vii-xxxii.
- WHISNANT, Clayton, *Male homosexuality in West Germany: Between Persecution and Freedom 1945-69* (Londres, Palgrave Macmillan, 2014).

Recibido: 19 de agosto de 2018

Aceptado para revisión por pares: 11 de enero de 2019

Aceptado para publicación: 21 de septiembre de 2019

DOWN ARGENTINE WAY: LOS REMAKES DE PELÍCULAS ARGENTINAS EN HOLLYWOOD EN LOS AÑOS CUARENTA¹

Down Argentine Way: Remakes of Argentine Films in 1940's Hollywood

ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT^a

INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO RAÚL H. CASTAGNINO
(UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES) / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.005

RESUMEN

El creciente acceso a archivos internacionales y el fortalecimiento de redes globales han llevado en los últimos años a una reconsideración de numerosos preceptos sobre los cuales se ha basado la historiografía del cine. Uno de los campos fundamentales de esta renovación ha sido el de los cines nacionales, donde las perspectivas comparadas y transnacionales han desplazado la mirada hacia las dinámicas globales y a los canales de circulación en que estas se insertaron.

El estudio de los *remakes* transnacionales configura un terreno de gran riqueza para esta renovación, ya que presenta la posibilidad de entrelazar prácticas industriales y comerciales, estrategias narrativas y transformaciones geopolíticas. En lo que respecta al período clásico, la preeminencia de Hollywood como nodo central de gran cantidad de transposiciones de textos internacionales hace que sea un foco ineludible al plantear investigaciones sobre estos films.

Entre la multiplicidad de países que se involucraron en la práctica del remake, un caso poco considerado es el de Argentina, que, a lo largo de los años cuarenta, tuvo dos películas propias que fueron adaptadas por el cine estadounidense: *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) y *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947), que se convirtieron en *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942) y *Romance en alta mar* (*Romance on the High Seas*, Michael Curtiz, 1948), respectivamente. Ambas producciones de Hollywood presentaron comedias románticas insertas en films musicales ambientados en América Latina. El estudio comparado de los procesos que llevaron a la producción de los dos casos y las formas en que las cintas estadounidenses representaron escenarios y personajes latinos propone interrogantes que permiten complejizar y ahondar en aspectos novedosos de las políticas de Estados Unidos hacia Latinoamérica, las cambiantes relaciones del cine argentino con Hollywood y la tensión entre los imaginarios latinos y las imágenes cosmopolitas.

Palabras clave: *Remakes*, cine clásico argentino, cine clásico de Hollywood, cosmopolitismo, latinidad

ABSTRACT

The growing access to international archives and the strengthening of global networks have led in recent years to a reconsideration of various precepts of film's historiography. One of the main fields affected by this renewal is national cinemas' studies where transnational and comparative perspectives have brought forward global dynamics and circulation issues.

The study of transnational remakes constitutes a field of great wealth for this renewal since it presents the opportunity to intertwine industrial and commercial practices, narrative strategies and geopolitical transformations. Regarding classical cinema, given Hollywood's pre-eminence as center point of numerous international transpositions, it is an inescapable focal point that needs to be considered when researching these films. Among the multiplicity of countries that have been involved in transnational remakes, Argentina's case has been given little consideration. In the 1940's two Argentine movies were remade by Hollywood: *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) and *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947), which became *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942) and *Romance en alta mar* (*Romance on the High Seas*, Michael Curtiz, 1948) respectively. Both American films were romantic musical comedies set in Latin America.

A comparative study of the production processes of these movies and the way the Hollywood versions represented Latin environments and characters will open up questions that will help to have a more profound and complex notion of American policies on Latin America, Argentine cinema's volatile relationship with Hollywood, and the tension between Latin and cosmopolitan imaginaries.

Keywords: Remakes, classic Argentine cinema, classic American cinema, cosmopolitanism, Latinity

[a] ALEJANDRO KELLY HOPFENBLATT es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente es becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con un proyecto sobre la cinematografía industrial latinoamericana en el período clásico radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL). Es miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y es socio de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) y la Latin American Studies Association (LASA) y ha realizado estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Fideicomiso Teixidor, 2014), la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (AUIP, 2015) y School of Cinematic Arts, University of Southern California (Fulbright-Ministerio de Educación, 2018). Ha publicado trabajos en numerosas revistas y libros colectivos nacionales y extranjeros. Es autor del libro *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40* (Ciccus, 2019), ganador del Tercer Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino Biblioteca ENERC - INCAA (2017). E-mail: alejandro.kelly.h@gmail.com

[1] Este artículo es parcialmente producto del trabajo desarrollado en el marco de una estancia de investigación en USC School of Cinematic Arts durante 2018 con una beca otorgada por la Comisión Fulbright y el Ministerio de Educación de la Nación. Los resultados presentados en este texto son posibles gracias al Warner Bros. Archive (School of Cinematic Arts, University of Southern California) y las colecciones de la Margaret Herrick Academy of Motion Pictures Arts and Sciences Library y Stanford University Libraries.

La historia del cine ha sido contada tradicionalmente desde una mirada que ha privilegiado las fronteras geográficas como límites estructurantes de los relatos. Ello ha llevado a una focalización sobre los cines nacionales con causalidades y procesos explicados muchas veces por procesos políticos, económicos, tecnológicos y sociales internos. Frente a estas tendencias, el giro transnacional que ha caracterizado los últimos años de los estudios del audiovisual ha permitido comenzar a dar mayor importancia a las circulaciones, intercambios y relaciones entre distintas cinematografías globales. Si bien el impacto de esta renovación ha sido mayor en los estudios dedicados a la producción contemporánea, también se han abierto nuevas perspectivas en la concepción cartográfica de la historiografía del cine.

Un campo sumamente propicio para estas transformaciones ha surgido en torno a los estudios dedicados a la circulación de textos dramáticos y la producción de diferentes versiones internacionales de los mismos relatos. Esta práctica, que existe desde los comienzos del cine, presenta ejemplos de sumo interés a lo largo de la historia del medio que cruzan marcos temporales y geográficos.

La investigación sobre los *remakes* ha permitido así poner en diálogo cinematografías diversas y establecer nuevas redes conceptuales. Como señalan Iain Robert Smith y Constantine Verevis, detenerse en adaptaciones transnacionales de los mismos argumentos obliga a reconsiderar las formas en que se producen, sus relaciones con los cines nacionales, su impacto sobre las representaciones de raza y género y las formas en que son recibidas por los espectadores². El análisis de estos ejes que atraviesan las dinámicas del remake permite iluminar aspectos muchas veces soslayados por la historiografía tradicional.

En este sentido, un caso de notorio interés por las características de su producción y los interrogantes que abre es el de dos comedias burguesas argentinas que fueron rehechas en Hollywood en la década de 1940: *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) y *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947). Sus guiones fueron adaptados en los Estados Unidos como musicales bajo los títulos de *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942) y *Romance en alta mar* (*Romance on the High Seas*, Michael Curtiz, 1948), respectivamente. En ambos casos, los guionistas del texto original fueron Carlos Olivari y Sixto Pondal Ríos, quienes fueron figuras centrales de las transformaciones que vivió el cine de su país en esos años.

Ambas películas argentinas se entroncaban dentro del ciclo de comedias burguesas que tuvo su apogeo en este país a lo largo de la década. Con elementos de la comedia teatral francesa finisecular, la comedia de teléfonos blancos italiana y la *screwball comedy* de Hollywood, estas producciones incorporaron ambientes y temáticas cosmopolitas que festejaban la modernidad urbana y el mundo burgués³. No resulta casual, por lo tanto, que hayan llamado la atención de las filiales locales de los estudios estadounidenses que, entre otras funciones, se dedicaban a la adquisición de relatos internacionales.

Ahondar en estos *remakes* permitirá incorporar nuevos matices en el estudio de las relaciones establecidas durante el período clásico entre las ci-

[2] Iain Robert Smith y Constantine Verevis (eds.), *Transnational Film Remakes* (Edimburgo, Edinburgh, University Press, 2017).

[3] Alejandro Kelly Hopfenblatt, *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Buenos Aires, Ciccus, 2019).

[4] Iván Morales, «Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado» (*AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 4, septiembre, 2016), p.33. Otros trabajos del autor que versan sobre las relaciones entre Hollywood y el cine argentino se pueden encontrar en «“Las sombras llaman a mi puerta”: John Alton y el melodrama en *Puerta cerrada* (1939)» (*Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 16, n.º 3, septiembre, 2019), pp. 295 – 314; «Escala en Buenos Aires: los primeros años de John Alton en el cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 17, abril, 2018), pp. 149-188.

[5] El boicot fue causado por la negativa de Argentina de declarar la guerra al Eje y las sospechas de infiltración nazi en el cine del país. Esta temática ha sido investigada en textos de diversos autores como Raúl Horacio Campodónico o Francisco Peredo, quienes, a partir de fuentes documentales y periodísticas, han reconstruido los debates hacia dentro de Argentina y Estados Unidos y las dinámicas diplomáticas y políticas que se pusieron en juego en ellos. Véase Raúl Horacio Campodónico *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino* (Madrid, Fundación Autor, 2005); o Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México DF, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

[6] Ana M. López «Are All Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism», en John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres, BFI, 1993), pp. 67-80.

nematografías de Argentina y los Estados Unidos. En este sentido, resulta pertinente retomar las propuestas recientes de los trabajos de Iván Morales, que en los últimos años ha indagado en la multiplicidad y complejidad de intercambios entre ambos países durante la institucionalización de la industria filmica rioplatense en la década de 1930. Como señala en su estudio sobre la figura del realizador Luis Saslavsky, el fantasma de Hollywood impactó sobre el medio argentino en la configuración de sus géneros narrativos, en los reclamos de modernización y sofisticación de la industria y en la formación del gusto del público. Sin embargo, esta relación no fue directa ni sencilla, sino que se articuló con los debates locales en torno a la identidad del cine, las tradiciones vernáculas y las tensiones surgidas a partir de la relación del país con el mundo⁴.

Las propuestas de Morales plantean una mirada teórica que puede ser expandida para adentrarse en la década de 1940. Con el contexto de la Segunda Guerra Mundial y su impacto sobre las dinámicas cinematográficas del continente, estos años presentan un conjunto de nuevas problemáticas que requieren ser consideradas para el estudio de estos *remakes*. Mientras que la bibliografía sobre la relación entre ambas naciones durante este período suele centrarse en el boicot operado desde aquel país para obstaculizar la entrada de película virgen en Argentina, los films considerados en el presente artículo abren el panorama a otras dinámicas de intercambio comercial y cultural⁵. Tanto los procesos de aburguesamiento y diversificación de la producción en el cine argentino como la búsqueda de mercados internacionales y las diversas tensiones políticas locales de la década fueron factores fundamentales en el desarrollo de estos vínculos.

Asimismo, estas películas se insertan dentro de un campo de producción cinematográfica en Hollywood en el que la temática latina comenzó a ocupar un lugar relevante. Ello se debió fundamentalmente al auge de las políticas de Buena Vecindad con las que Estados Unidos buscó garantizarse el apoyo de América Latina durante la Segunda Guerra Mundial. El medio cinematográfico supuso una de las principales herramientas a través de la cual se planteó la difusión de imaginarios de fraternidad panamericana que celebraban la hermandad entre naciones y promovían el *American Way of Life*.

En este contexto, el cine de los Estados Unidos se volcó en la producción de numerosas cintas ambientadas en diversos países de América Latina. Estas películas se produjeron en el marco de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA) que se montó en 1941 para fomentar la producción de films panamericanistas y educar a los estadounidenses sobre el continente. Según señala Ana López, para 1945 se habían producido en total ochenta y cuatro películas de tema o ambientación latina. Entre ellos la autora destaca que existían tres variedades de relatos: aquellos en los que el protagonista estadounidense visitaba América Latina, los musicales clase B con artistas latinoamericanos y los musicales de mediana producción con artistas y temáticas de la región⁶.



Algunos exponentes de las películas de Buena Vecindad: Carmen Miranda en *Serenata tropical* (*Down Argentine Way*, Irving Cummings, 1940) y el pato Donald en *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Harold Young, 1944).

Las investigaciones que se han desarrollado sobre esta producción se han centrado usualmente en dos conjuntos de films: en primer lugar, aquellos que plantean una mirada caricaturesca de la región, muchas veces protagonizados por Carmen Miranda, como *Serenata tropical* (*Down Argentine Way*, Irving Cummings, 1940), *Toda la banda está aquí* (*The Gang's All Here*, Busby Berkeley, 1943); en segundo lugar, los cortometrajes de Walt Disney que fueron reunidos en *Saludos amigos* (Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts, Norman Ferguson, 1942) y *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Harold Young, 1944). El foco puesto sobre estas obras ha producido trabajos de gran interés que han versado sobre los debates internos en los Estados Unidos en torno a la representación de lo latino⁷, la historia de las representaciones de Brasil⁸ y el impacto de estos films en los países de América Latina⁹.

Un aspecto poco señalado en estos estudios es el hecho de que para su producción se apelaba muchas veces a argumentos ya probados en textos fílmicos previos. Por ejemplo, como señala Debra Nan Walters, se daba el caso de relatos ambientados en París que eran trasladados a América Latina. Es así que *Follies Bergere de Paris* (Roy del Ruth, 1935), adaptación de una obra de Rudolf Lothar y Hans Adler, se convirtió en *That Night in Rio* (Irving Cummings, 1941) mientras que el director Mitchell Leisen filmó un remake de su película *Midnight* (1939) titulada *Masquerade in Mexico* (1945)¹⁰. Si bien estos casos no suponían un mecanismo de adaptación transnacional, demuestran al mismo tiempo la avidez de Hollywood por acomodar textos diversos a las necesidades industriales del momento.

[10] Debra Nan Walters, *Hollywood, World War II, and Latin America: The Hollywood Good Neighbor Policy as Personified by Carmen Miranda* (Tesis Doctoral, Los Angeles, University of Southern California, 1978).

[7] Brian O'Neil «The Demands of Authenticity. Addison Durland and Hollywood's Latin Images during World War II», en Daniel Bernardi (ed.), *Classic Hollywood, Classic Whiteness* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001), pp. 359-385; Penee Bender, *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s* (Ann Arbor, UMI Microform, 2002).

[8] Bianca Freire-Medeiros, «Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953» (*Cinema Journal*, vol. 41, n.º 4, verano, 2002), pp. 52-67; Lisa Shaw y Maitte Conde, «Brazil through Hollywood's Gaze: From the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era», en Lisa Shaw and Stephanie Dennison (eds.), *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity* (Jefferson, NC, McFarland Press, 2005), pp. 180-209.

[9] Fernando Purcell, *iDe película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950* (Santiago, Taurus, 2012).

[11] Jennifer Forrest y Leonard Koos, *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (Albany, State University of New York Press, 2002).

[12] Leonardo Quaresima, «Loving Texts Two at a Time: The Film Remake» (*CiNéMAS*, vol. 12, n.º 3, 2002), pp. 73-84. El carácter intrínsecamente industrial del remake en las primeras décadas del cine ha llevado a que su estudio sea planteado generalmente desde una visión negativa. Uno de los textos fundantes en este sentido es «Remade in USA», crítica de André Bazin (1952) de la versión estadounidense del clásico alemán *M* (Fritz Lang, 1931) dirigida por Joseph Losey en 1951. Allí, el crítico francés plantea una visión crítica sobre las versiones que Hollywood hace de relatos extranjeros, renegando de su apropiación fetichista de imágenes originales sin reformular ni plantear propuestas originales. Del mismo modo, señala que las políticas de distribución del cine estadounidense terminan instalando su visión y su estilo, neutralizando los cines nacionales y ejerciendo un terrorismo económico sobre el comercio cinematográfico global. André Bazin, «Remade in USA» (*Cahiers du Cinema*, vol.2, n.º 11, 1952), pp. 54-59.

[13] Este fue por ejemplo el caso de *Intermezzo* (Gregory Ratoff, 1939), remake del homónimo film sueco (Gustaf Molander, 1936), ambos protagonizados por Ingrid Bergman. El film de Hollywood retomaba así el vehículo que había hecho exitosa a la actriz en Estados Unidos para insertarla de modo más directo en este mercado.

[14] Se puede pensar, por ejemplo, en Cecil B. De Mille al rehacer su film de 1923 *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*) en 1956 aprovechando la espectacularidad del color y el sistema VistaVision.

Los *remakes* de las películas argentinas en Hollywood se insertaron, por lo tanto, en ciclos de producción particulares de ambos países. Es el objetivo de este trabajo adentrarnos en estos dos casos para analizar las relaciones que se establecieron entre las cinematografías de Argentina y los Estados Unidos en los años cuarenta. En una década en la que la volatilidad de los vínculos entre las dos naciones impactaron en el mapa fílmico de la región, *Bailando nace el amor* y *Romance en alta mar* suponen objetos de estudio destacados para comprender las características de estas dinámicas. En función de este propósito, se considerará en primer lugar el rol jugado por empresas e individuos en el marco de las posibilidades abiertas por las políticas estatales de los dos países y su impacto sobre la producción. Asimismo se analizarán las formas de representación llevadas adelante por los films estadounidenses y los imaginarios que estos ofrecieron sobre Argentina y América Latina. Ahondar en ellos permitirá al mismo tiempo adentrarnos en las transformaciones que se produjeron dentro del cine de Hollywood en su forma de aproximarse al universo latino.

Hollywood, Argentina y el *remake* cinematográfico

En su célebre ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin planteaba como característica fundamental del cinematógrafo su cualidad técnica, que borraba a sus producciones el aura propia de una obra de arte tradicional. Este carácter reproductivo se puede pensar no solamente en la duplicación de la película en cuanto objeto material, sino también en la posibilidad del medio fílmico de rehacer constantemente los mismos relatos.

Jennifer Forrest y Leonard R. Koos señalan que, ya desde los inicios del cine, se recurrió al *remake* como una forma de refinar mecanismos formales y técnicos o de ensayar propuestas narrativas. Más adelante en el tiempo, con el surgimiento del sistema industrial, esta práctica de repetición sirvió también como estrategia para volver a probar fórmulas exitosas y, con la consolidación del cine de autor, para plantear búsquedas estilísticas personales¹¹.

Leonardo Quaresima sostiene que la conformación de un sistema de géneros cinematográficos dentro del modelo industrial implicó un proceso de regulación e institucionalización de la narrativa fílmica. Frente a ello, la práctica del remake se convirtió en una herramienta recurrente ligada a elementos nodales del sistema como la producción seriada, las estrategias publicitarias y los intercambios con las tradiciones de la cultura occidental¹².

En el caso del cine clásico de los años treinta y cuarenta, estudiar los *remakes* permite trascender el análisis textual para identificar estrategias comerciales que excedían a la simple búsqueda de ganancias económicas. A pesar de la neutralización de relatos con identidades nacionales específicas, estas prácticas también podían ser utilizadas para introducir estrellas en el medio local¹³, actualizar temáticas en nuevos contextos técnicos¹⁴ o, como en el caso aquí estudiado, introducirse en políticas comerciales internacionales impulsadas por organismos estatales.

La reapropiación de argumentos implicaba asimismo un mecanismo aceitado de comercialización de textos dramáticos a nivel internacional. Tino Balio señala que los principales estudios de Hollywood tenían oficinas en distintos países dedicadas a la búsqueda de relatos posibles de ser adaptados al cine. En este sentido, el autor sostiene que se procuraba retomar textos que ya habían sido probados frente al público masivo, pero que, al mismo tiempo, no implicaran mayores gastos económicos en su adquisición y transposición¹⁵.

Esta circulación constante de argumentos en el campo del espectáculo global refuerza la necesidad de considerar estos *remakes* desde las propuestas surgidas a partir del giro transnacional. Como señala Nadia Lie, «el enfoque transnacional en el cine mundial implicaría un abandono de las concepciones binarias y a menudo opuestas entre diferentes cines (nacionales y otros), a favor de un modelo más dinámico y plural»¹⁶. La autora propone retomar la condición frágil e imaginaria del concepto de «nación» no para negarlo, sino para considerar su carácter mutuamente constitutivo con lo «transnacional».

Lie destaca asimismo que el giro transnacional ha tenido un particular impacto sobre los estudios de cine hispánico a partir de tres factores fundamentales: la atención a las condiciones materiales del mercado cinematográfico, la pregunta por la construcción identitaria de los cines nacionales y las transformaciones estéticas y estilísticas de la producción filmica. Si bien la autora destaca estas líneas en relación al período actual, resulta productivo trasladarlas al caso de los *remakes* en el cine clásico para proponer una mirada que conjugue las dinámicas industriales, la tensión entre lo local y lo regional y la producción de películas que dialogaron de forma directa con formas narrativas y de representación vinculadas a las cinematografías centrales.

Los *remakes* estudiados en este artículo pueden ser por lo tanto encarados desde esta perspectiva. Aunque el lugar central de Hollywood en estas dinámicas no puede ser negado, especialmente en lo que hace a las circulaciones de textos durante el período clásico, desde distintos puntos del planeta se han desarrollado investigaciones que dan cuenta de la multiplicidad y diversidad de casos. Trabajos, como los compilados por Smith y Verevis en *Transnational Remakes*, ponen de manifiesto, sin embargo, que el desarrollo de estas miradas en los estudios de los cines de Europa y Asia no ha tenido el mismo ritmo en América Latina. Los editores reconocen ya en su introducción esta disparidad y llaman la atención sobre la necesidad de integrarla dentro de los mapas de circulación global¹⁷.

La multiplicidad de factores implicados en el remake transnacional requiere asimismo prestar igual atención a los contextos de producción de ambos países involucrados. De este modo, más que indagar en los productos finales, esta mirada incorpora un estudio sobre los procesos y negociaciones que ilumina el lugar que estos films ocuparon en sus respectivas cinematografías y el impacto que tuvieron sobre las relaciones entre ambos países. En el caso aquí estudiado, es necesario pensar que, mientras que Hollywood se entusiasmaba con los musicales de temática latinoamericana, el cine argentino también vivía momentos de cambios.

[15] Citado en Constantine Verevis, *Film Remakes* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2006), p. 6.

[16] Nadia Lie, «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto», en Robin Lefere y Nadia Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2016), p. 22.

[17] Véase Iain Robert Smith y Constantine Verevis, *Transnational Film Remakes*.

Uno de los objetivos perseguidos por las comedias burguesas que ocuparon un lugar destacado en la producción cinematográfica local de la década de 1940 era la diversificación de la producción y la búsqueda de nuevos mercados internacionales. Mientras que los melodramas tangueros y las comedias de Luis Sandrini habían permitido ganar espacios en los circuitos de exhibición de América Latina en los primeros años de producción industrial, se esperaba que la incorporación de una vertiente cosmopolita abriera las puertas a las salas de Estados Unidos y Europa¹⁸.

Retomar los *remakes* de películas argentinas en Hollywood en los años cuarenta desde una perspectiva trasnacional centrada en las prácticas industriales y comerciales en que se produjeron permitirá, por lo tanto, iluminar aspectos donde la lógica de lo nacional y el análisis textual resultan insuficientes. No se busca negar la productividad de estos enfoques, sino articularlos con un abordaje que amplíe sus posibilidades de interpretación y abra nuevos interrogantes.

Los martes, orquídeas: una ingenua suelta en Hollywood

[18] Véase Alejandro Kelly Hopfenblatt, *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40*.

Resulta importante señalar que los *remakes* producidos en Estados Unidos se insertaron no solamente dentro de una práctica común de esta cinematografía, sino también dentro de un proceso de exportación de argumentos filmicos desde Argentina. Como hemos señalado anteriormente, la década de 1940 fue también un momento de irrupción de reversiones de films argentinos en México, donde entre los años cuarenta y cincuenta se rehicieron más de 20 películas. En ellas, al igual que en los dos casos aquí estudiados, se privilegiaron las comedias sofisticadas que promovían visiones celebratorias de la modernidad urbana y el cosmopolitismo. Véase Alejandro Kelly Hopfenblatt, «Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias filmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales», en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas trasnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017), pp. 87-101

El proceso de aburguesamiento del cine argentino puede rastrear sus inicios hacia finales de los años treinta con films como *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939), donde comenzó a cambiar la forma en que se presentaba el universo de las clases medias y altas. Gradualmente la industria filmica nacional, que hasta ese momento se había destacado por la primacía de una visión melodramática y temáticas vinculadas a los sectores populares, presencié la proliferación de comedias sofisticadas protagonizadas por jóvenes rubias y ambientadas en el mundo burgués. Este nuevo rumbo de la producción nacional pareció consolidarse en 1941 cuando, bajo el mando del mismo director, el 4 de julio se estrenó *Los martes, orquídeas*.



Mirtha Legrand y Juan Carlos Thorry en *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941).

El film contaba la historia de Elenita Acuña, una adolescente virginal y soñadora (Mirtha Legrand), quien, inspirada por la lectura de novelas rosas, sueña con encontrar su hombre ideal. Su padre (Enrique Serrano), preocupado por el mundo de fantasías en que vive su hija, decide enviarle flores semanalmente para hacerle creer que tiene un pretendiente anónimo. Cuando la hija comienza a insistir con la necesidad de conocer la identidad de su enamorado, el hombre contrata a Cipriano, un joven pobre pero honrado (Juan Carlos Thorry), para que asuma ese rol. A partir de allí se suceden escenas de equívocos y falsas identidades hasta que se revela la verdad y triunfa el amor juvenil.

Los martes, orquídeas fue un éxito tanto en el campo de la crítica como con el público y con él se consolidó el ascenso de la comedia burguesa a un lugar central dentro de la producción filmica local. Su impacto sobre el campo del entretenimiento se puede observar, por ejemplo, en los elogios del crítico y guionista Ulyses Petit de Murat, quien le dedicó una nota alabadora en el diario *Crítica*. Allí planteaba que por fin el talento de los realizadores argentinos había encontrado una forma de «incidir en el interés de la masa» y celebraba que para ello el film había logrado «divertir con limpieza, lejos de la asfixiante atmósfera cómica de los sainetes que luchaba por ahogar el nacimiento de un lenguaje realmente cinematográfico»¹⁹.

Al mismo tiempo *Radiolandia*, una de las principales publicaciones dedicadas al mundo del espectáculo, la proclamaba «la mejor comedia filmada en el país» y a sus guionistas, Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, como «los libretistas más completos y con mejor sentido del cine del medio local»²⁰. Cuatro meses después de su estreno, otra revista de circulación masiva, *Sintonía*, festejaba «Éxito extraordinario. Crítica y público están contestes en afirmar la calidad de la obra. [...] Inyecta savia nueva al cine argentino. Se esperaba el éxito, pero la reacción fue inesperada. Y —lo más interesante— marcó un rumbo. Fue y es nueva conquista»²¹.

En este marco, Lumiton, la compañía productora de la película, buscó diversificar su imagen ligada al entretenimiento popular y presentar una faceta más cosmopolita. Para ello emprendió diversas estrategias de modernización, entre las cuales se destacó un acuerdo con la firma estadounidense Columbia para que esta se encargara de la distribución de sus films en todo el continente americano²². Ello fue presentado por la prensa especializada de Estados Unidos como la punta de lanza de mayores acuerdos entre ambos países en términos cinematográficos, augurando futuros contratos entre otras empresas de ambos países²³.

En esa misma sintonía, en septiembre de 1941, *Variety* informaba que el empresario Mel Shauer había decidido comenzar a insertar films argentinos en los circuitos de cine-arte estadounidenses para reemplazar la producción francesa que estaba menguando debido al conflicto bélico²⁴. Allí se señalaba

[19] Ulyses Petit de Murat, «Significado del éxito de “Los martes, orquídeas”» (*Crítica*, n.º 9282, 9 de junio de 1941), s/d.

[20] «Se ha estrenado, con “Los martes, orquídeas”, la mejor comedia filmada en el país» (*Radiolandia*, n.º 691, 14 de junio de 1941), s/d.

[21] «Sin título» (*Sintonía*, año VII, 29 de octubre de 1941, n.º 407).

A tal punto llegó el impacto de *Los martes, orquídeas* que es posible encontrar notas periodísticas en diarios como *La Nación*, *Clarín* o *Buenos Aires Herald* festejando los aniversarios de su estreno en 1981 y 1991.

[22] Los detalles del acuerdo y de su puesta en práctica son poco claros, ya que, si bien en la prensa cinematográfica se hacían menciones a su firma, no hubo luego mayor información. En un memorándum interno de la OCIAA de 1943 referido a la industria del cine argentino se señalaba que el acuerdo había sido finalizado debido a la insistencia de Lumiton para que Columbia invirtiera grandes sumas de capital en la producción de sus películas. «Folder Argentina-Report», Colección *Motion Picture Society for the Americas*, Special Collections, Margaret Herrick Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library.

[23] Ray Josephs «Argentine Films Show Signs of Leading Spanish Field» (*Variety*, vol. 145, n.º 5, 7 de enero de 1942), p. 91. Allí se señala que, al igual que Lumiton, la compañía argentina Sur Art Film había firmado un contrato para la distribución de su producción con United Artists. Este acuerdo, sin embargo, fue de corta duración, ya que Sur Art llegó a filmar solamente una película antes de cerrar sus puertas.

[24] Los vínculos de Shauer con la Argentina fueron seguramente fomentados por el hecho de que su esposa fuera la actriz española radicada en Hollywood Rosita Moreno, quien había actuado en dos películas de Carlos Gardel y en diversas cintas argentinas como *El canillita y la dama* (Luis César Amadori, 1939) y *La hora de las sorpresas* (Daniel Tinayre, 1941).

que, hasta el momento, los principales mercados para estas películas eran las zonas hispanohablantes de California, Texas y Nueva York, pero que, según consideraciones del empresario, alrededor de un cuarto de la producción argentina podía integrarse en estos circuitos alternativos. Los dos primeros títulos elegidos por Shauer para probarlo fueron *Historia de una noche* (Luis Saslavsky, 1941), adaptación de una obra del austriaco Leo Perutz, y *Los martes, orquídeas*²⁵.

La idea de comercializar el film de Mugica en el mercado estadounidense ya se había hecho presente en la crítica del film que había escrito el corresponsal de *Variety* en Argentina. Allí se señalaba que, si los comités de intercambio estaban buscando películas de este país para llevar a los Estados Unidos, esta era ideal pues no solo apelaba a los públicos extranjeros, sino también a los propios estadounidenses. Esta propuesta se basaba fundamentalmente en la figura de Mirtha Legrand, quien, siendo rubia, atractiva y simple, era «definitivamente no lo que un norteamericano promedio piensa que es una sudamericana, sino, según todo lo indica, lo que aquí quieren que se piense»²⁶.

Al mismo tiempo, el accionar de Columbia en el país estaba ligado a los intereses de los Estados Unidos en la región. Francisco Peredo Castro señala que la empresa actuaba al mismo tiempo como un informante para su gobierno sobre el accionar de enviados alemanes en el mundo del cine argentino. De este modo, sus prácticas comerciales deben ser pensadas dentro de una lógica mayor de acción en conjunto con las líneas directrices del consulado estadounidense en la Argentina²⁷.

Fue en este contexto que en marzo de 1942 se anunció que Columbia había comprado el argumento escrito por Ponzal Ríos y Olivari para hacer su propia versión de la obra²⁸. A partir de allí, el campo cinematográfico local comenzó a seguir con atención su rodaje mientras se festejaba que la principal industria cinematográfica global hubiera elegido un film nacional para adaptar.

Sin embargo, mientras fue avanzando la producción del film, la algarabía comenzó a enfriarse. El principal problema radicaba en la neutralización y estandarización de temáticas y personajes. La cándida adolescente Elenita interpretada por Mirtha Legrand había pasado a ser en María, encarnada por Rita Hayworth, un personaje que desechaba la ingenuidad de la argentina y retomaba el imaginario hegemónico de la mujer latina ligado a la fogosidad y el temperamento. Cipriano, por su parte, que había sido interpretado por Juan Carlos Thorry como un hombre trabajador y humilde, se había convertido en la piel de Fred Astaire en Bob, un bailarín estadounidense arrogante y seductor. De este modo, la sencillez que había caracterizado a los personajes argentinos

[25] «Argentine Pix Seek Distrib Extension in U.S.; Shauer, Moreno Behind Move» (*Variety*, vol. 144, n.º 3, September 24, 1941), p. 16.

[26] «Los martes, orquídeas» (*Variety*, vol. 143, n.º 3, June 25, 1941), p. 20.

[27] Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. (México D.F., Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

[28] «Producción argentina» (*El Heraldo del Cinematografista*, vol. XII, n.º 551, 11 de marzo de 1942), p. 33.



Publicidad de *Bailando nace el amor* (Diario La Nación, 13 de mayo de 1943)

había sido desplazada por una composición ligada a imaginarios universales con menos matices.

Frente al estreno de *Bailando nace el amor* en Los Ángeles, June Marlowe, corresponsal de *Radiolandia* en Hollywood, lamentó la transformación de la «comedia candorosa y romántica» en una «aparatoso comedia musical». El único aspecto positivo que encontró la cronista fue la presentación de Buenos Aires «como una ciudad cosmopolita, olvidándose de la legendaria figura del gaucho tan arbitrariamente usada en ocasiones anteriores»²⁹. Luego de estos reportes el film comenzó a ocupar un lugar menor en la prensa local, lo cual fue acompañado por una débil campaña publicitaria por parte de Columbia en Argentina.

El menguante interés por el film llevó incluso a que su estreno se pospusiera una semana dado el éxito que estaba teniendo otro film realizado en el marco de las políticas de Buena Vecindad, *Mi secretaria brasileña (Springtime in the Rockies)*, Irving Cummings, 1942), protagonizado por Carmen Miranda³⁰. Cuando finalmente, el 14 de mayo de 1943 se estrenó en el cine Gran Rex, la película recibió una recepción tibia y ambivalente en la que se celebraba, por un lado, que el film argentino hubiera sido superior, pero se lamentaba asimismo la oportunidad perdida. Luego de solamente dos semanas, *Bailando nace el amor* salió de los circuitos del centro de Buenos Aires para comenzar su recorrido por las salas de los barrios porteños y las provincias argentinas sin dejar mayores marcas en su paso por las pantallas nacionales.

La ambivalencia que acompañó el estreno de la película se dio en el contexto de una industria que había comenzado a sentir el impacto de los cambios en la política hacia la región desde Estados Unidos. Francisco Peredo Castro señala que en junio de 1942 se firmó entre Estados Unidos y México un acuerdo de colaboración con el que se fomentaría el crecimiento de la industria mexicana a partir de la renovación técnica, el apoyo financiero y el fortalecimiento de la distribución regional³¹. En esos mismos meses comenzó la política de boicot y supresión de comercialización de película virgen hacia Argentina que significaría una caída de la producción fílmica, una pérdida de mercados internacionales y un creciente malestar en las relaciones entre el cine argentino y el estadounidense. En este contexto, las distintas dinámicas establecidas a partir del interés de Hollywood por la potencia de la cinematografía argentina fueron enfriándose, y el caso del remake de *Los martes, orquídeas* pareció transformarse en un momento singular de las relaciones de ambos países.

Romance musical: una cancionista en alta mar

Las políticas de Buena Vecindad que signaron la relación de Hollywood y América Latina en la primera mitad de la década de 1940 comenzaron a decaer una vez terminada la Segunda Guerra Mundial. En el marco de la reorganización de fuerzas en la posguerra, la región pasó a ser un espacio marginal dentro de las nuevas dinámicas globales. En este contexto, hubo un marcado descenso cuantitativo de relatos con ambientación al sur del Río Grande.

[29] June Marlowe, «El candor romántico de 'Los martes, orquídeas' perdióse en su nueva concepción espectacular» (*Radiolandia*, n.º 779, 20 de febrero de 1943), s/d.

[30] «'Bailando nace el amor' se posterga; continuará "Mi secretaria brasileña"» (*La Nación*, 5 de mayo de 1943), p. 8.

[31] Véase Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*.

Penne Bender señala en este sentido que los musicales de temática latinoamericana fueron perdiendo terreno, aunque subsistieron por una década con títulos como *Camino de Río* (*Road to Rio*, Norman Z. McLeod, 1947), *Me besó un bandido* (*The Kissing Bandit*, Laslo Benedek, 1948) y *Latin Lovers* (Mervyn LeRoy, 1953). Asimismo, en las representaciones de la región, el espíritu fraterno y festivo comenzó a ser suplantado por otras propuestas que la presentaban como reductos de gánsteres, ambientes de cabaret o refugios de criminales nazis en películas como *Acorralado* (*Cornered*, Edward Dmytryk, 1945), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)³².

Al mismo tiempo, el apoyo de Washington y Hollywood hacia México fue también decayendo, mientras que con Argentina se mantuvo una relación tirante y hostil. Clara Kriger señala que desde Estados Unidos se mantuvieron diversas políticas de retacear el envío de material virgen a la Argentina, lo cual fue contestado con el bloqueo de los fondos que devengaban las películas estadounidenses y acciones legales contra las principales distribuidoras de Hollywood. Mientras tanto, el cine argentino fue gradualmente saliendo de la crisis generada por la escasez de celuloide gracias a la intervención activa del Estado y el cambiante escenario internacional de posguerra³³.

En lo que respecta a su producción, el proceso de aburguesamiento comenzado hacia finales de la década anterior siguió vigente, y se profundizó la diversificación de la producción local. Si bien no se dejaron de realizar cintas de corte popular, comenzaron a proliferar adaptaciones de grandes obras de la literatura universal, policiales urbanos, melodramas eróticos y comedias sofisticadas. En ellos se proponían imaginarios de modernidad y cosmopolitismo y formas de representación ligadas a imaginarios universales.

Este escenario llevó a que, incluso las figuras más vinculadas a las narrativas populares, tuvieran que insertarse y negociar con estas nuevas modalidades. Entre ellas se contó Libertad Lamarque, estrella de melodramas tangueros, quien debió diversificar sus personajes entre estos caminos. Al mismo tiempo que encarnaba una actriz del teatro popular en *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945), protagonizaba comedias sofisticadas como *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943) o su último film antes de partir al exilio en México, *Romance musical*.

El film tenía como protagonista a Mecha (Lamarque), una cancionista contratada por una mujer de clase alta para tomar su lugar en un crucero que parte de Buenos Aires hacia La Habana mientras ella se queda en Argentina espiando a su esposo. Este, al sospechar de una posible infidelidad, contrata a un detective privado (Juan José Míguez) para que siga a su mujer en el barco. El agente conoce a Mecha en el viaje y comienzan un romance, ambos bajo falsas identidades. El film continúa así sumando enredos hasta que, al llegar a Cuba, se revela la verdad y triunfa el amor.

Tanto la actriz como el carácter internacional de su interpretación fueron los ejes principales sobre los cuales se planteó la publicidad del film. Un anun-

[32] Penne Bender, *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s*.

[33] Clara Kriger, *Cine y peronismo. El Estado en escena* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009).



Libertad Lamarque y Juan José Míguez en *Romance musical* (Ernesto Arancibia, 1947).

cio aparecido en el diario *La Nación* el 22 de enero prometía «Música de todos los ritmos. El tango melodioso. La rumba que seduce. El vals que emociona. El swing que electriza. La conga que arrastra»³⁴. De este modo se señalaba la diversificación que esta película implicaba en el repertorio de la estrella, mientras que al mismo tiempo se explicitaba la inserción de este film dentro de una lógica más internacionalista y cosmopolita.

Sin embargo, a diferencia de *Los martes, orquídeas*, el impacto de *Romance musical* no fue mayor, pues suponía más bien una continuidad de ciertas ideas ya presentes en el cine nacional. El crítico de *La Nación*, por ejemplo, señalaba que «...todo se desenvuelve alrededor del motivo clásico de los celos. No se ha querido, sin embargo, desviar el film de su camino sonriente y por eso se mantiene en el terreno de una comicidad fácil y comunicativa»³⁵. Mientras que a comienzos de la década la crítica encontraba en este tipo de películas algo novedoso y prometedor, a esta altura ya se había convertido en un repertorio usual y genérico de la cinematografía local.

A diferencia de *Los martes, orquídeas*, donde su éxito nacional y su cosmopolitismo había sido el motor para que fuera rehecha en Hollywood, en este caso los mecanismos que llevaron a su remake pasaron por otro lado. En su comentario para el diario *El Mundo*, el crítico Calki observaba que «como detalle de interés, la película argentina, del sello San Miguel, estrenada ayer en el Normandie, ofrecía el hecho de que su argumento de Pondal Ríos y Olivari fue adquirido para ser filmado en Hollywood»³⁶.

[34] Publicidad de *Romance musical* (*La Nación*, 22 de enero de 1947), p. 8.

[35] «Buen humor y canto en 'Romance musical'» (*La Nación*, 23 de enero de 1947), p. 8.

[36] «Nueve canciones y un enredo risueño en 'Romance musical'» (*El Mundo*, 23 de enero de 1947), p. 14.

Destacados por la crítica argentina como dos de los nombres principales del cine y el teatro local, los guionistas se habían posicionado desde comienzos de la década en un lugar destacado del campo del entretenimiento. Luego del éxito internacional de películas que escribieron, como *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) o *Adolescencia* (Francisco Mugica, 1942), la dupla había incurrido en una carrera internacional. En ese marco ya habían comenzado a comercializar sus propios textos como en el caso del film mexicano *Su última aventura* (Gilberto Martínez Solares, 1946), que retomaba el argumento de la cinta argentina *Persona honrada se necesita* (Francisco Mugica, 1941).

A diferencia de *Los martes, orquídeas*, cuya adquisición por Columbia había sido fruto de su éxito comercial, en esta ocasión la venta del guion precedió incluso al estreno del film argentino y se debió principalmente al accionar de sus autores. Ya en el contrato que habían firmado con los estudios San Miguel en julio de 1945 para la producción de la cinta original se estipulaba que

- 1) Quedan Uds. en libertad de autorizar versiones del mismo argumento en otra lengua que no sea la española
- 2) La versión que de acuerdo a la autorización conferida en el artículo anterior se realice podrá ser exhibida en todos los países del mundo, inclusive en la Argentina
- 3) La película en otro idioma no podrá ser exhibida «doblada al castellano» en la Argentina
- 4) Siendo el título de nuestra versión patrimonio exclusivo de estos Estudios, no podrá ser utilizado por Uds. para la autorización de otra película, ni en la Argentina, ni en ninguna otra parte del mundo³⁷.

Con estas condiciones quedan claras las intenciones desde un inicio por parte de los guionistas de vender su texto por fuera de América Latina. Aunque los documentos existentes no permiten vislumbrar quién llevó adelante el primer acercamiento entre ellos y Warner Bros., a mediados de 1946 ya estaban en tratativas para desarrollar este remake. La importancia comercial de esta transacción para ellos se evidenciaba en una nota que dirigieron a «Beatrice», la intermediaria encargada de la venta de su guion a través de la agencia Lou Irwin Agency. Allí le solicitaban que

si el acuerdo se concreta, envíanos por favor un cable que diga «A través de esta agencia, Warner Brothers compró un guion original a los destacados escritores sudamericanos Pondal Ríos y Olivari». Lo necesitamos para fines publicitarios³⁸.

El acuerdo final se firmó en noviembre de 1946, antes del estreno de la producción argentina, e inmediatamente Warner Bros. comenzó a trabajar en la nueva versión bajo los títulos de *Musical Romance* o *Romance in High C*. Esta adaptación permitía mayor libertad en su ambientación que los escenarios de la burguesía nacional de *Los martes, orquídeas*. Aquí, el crucero latinoamericano invitaba a adoptar una mirada más ligada a una impronta turística sobre la región y se cambiaron los países donde transcurría el relato. La pelí-

[37] «Facsímil del contrato de Olivari y Pondal Ríos con Estudios San Miguel, 30 de julio de 1945». Carpeta «Romance on the High Seas, Story File, 2 of 4», Warner Bros. Archive.

[38] Nota escrita a mano. Carpeta «Romance on the High Seas, Story File, 3 of 4», Warner Bros. Archive.

En el original:

Darling: if the deal is consummated would you please send us a wire saying: «Through this agency, Warner Brothers bought an original screenplay from Southamerican top-writers Pondal Ríos and Olivari». We need it for publicity purposes.



Publicidad de Romance en alta mar (*Diario La Prensa*, 8 de diciembre de 1948).

cula de Curtiz prescindió por completo de cualquier ciudad argentina y planteó un relato donde el viaje comenzaba en Estados Unidos, se detenía en Cuba y Trinidad y llegaba finalmente a Río de Janeiro.

Esta modificación, que podría haber sido vista de modo negativo en una cobertura periodística similar a la que recibió *Bailando nace el amor* en la Argentina, pasó aquí mayormente desapercibida en el marco de una fría recepción en el medio cinematográfico nacional. Estrenada el 8 de diciembre de 1948 en el cine Metropolitan del centro porteño, *Romance en alta mar* pasó rápidamente a los circuitos de exhibición secundarios. Las críticas, por su parte, tomaron a la película como una producción más de Hollywood, sin ningún atractivo y, si bien se hacía referencia al hecho de que el argumento original era de Pondal Ríos y Olivari, en ningún caso se especificaba el título del original³⁹.

Estas transformaciones tanto en el terreno de la comercialización del cine nacional como en la recepción crítica de este remake marcan un claro contraste en la forma que tanto Argentina como Estados Unidos encararon sus relaciones hacia finales de la década. Mientras que había menguado el interés de las políticas estatales ligadas a la Buena Vecindad, al mismo tiempo el discurso que primaba en la crítica argentina buscaba desentenderse de la sombra de Hollywood sobre la cinematografía local. Ello se puede observar tanto en la fría repercusión periodística de esta producción como en el hecho de que su existencia se haya debido exclusivamente a esfuerzos individuales de agentes privados. Como veremos a continuación, estas transformaciones no fueron solamente en el terreno de la producción, sino que también incidieron en los cambios narrativos que supusieron las adaptaciones y el modo en que Hollywood buscó representar los escenarios latinos.

[39] Una posible explicación para ello sea también el protagonismo de Lamarque en el film nacional, quien para este momento ya se encontraba exiliada del país luego de entrar en conflicto con el gobierno peronista.

Representando una Latinoamérica moderna

Para comprender las formas de representación adoptadas por los *remakes* de films argentinos en Hollywood en los años cuarenta es necesario primero detenerse en un aspecto más general que enmarca a las películas de temática y ambientación latina producidas en Estados Unidos en esos años. Como señala Ana López, gran parte de ellas se insertaron en el terreno de los films musicales, asociadas a una idea exótica de latinidad relacionada con formas rítmicas como la rumba, el mambo y la samba⁴⁰. Al mismo tiempo, Arthur Freed, director de la unidad productora de musicales en MGM, señalaba a mediados de la década que:

Creo que la solidaridad hemisférica, la buena vecindad y ese tipo de cuestiones son solo una razón secundaria para la inundación de películas sudamericanas. La verdadera razón es la música de Sudamérica. El *swing*, que ha ocupado el lugar central en los últimos cinco o seis años, está decreciendo y la rumba está saltando a la primera posición en el gusto americano⁴¹.

[40] Ana M. López, «Are All Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism».

[41] Charles Affron y Mirella Jona Affron, *Best Years: Going to the Movies, 1945-1946* (New Brunswick and London, Rutgers University Press, 2009), p. 69. En este sentido se debe señalar la estrecha relación de la industria filmica con la discográfica, lo cual requiere mayor investigación. Como ejemplo de esta convergencia de intereses, a los pocos meses del estreno de *Bailando nace un amor* en Argentina, *Variety* destacaba que dos de sus temas musicales (*Dearly Beloved* y *Chiu Chiu*) se encontraban entre los *singles* más vendidos en las disquerías porteñas. «Argentina's Best Sellers» (*Variety*, vol. 152, n.º 4, October 6, 1943), p. 46.

[42] La versión final del guion, fechada el 4 de junio de 1942, no presenta referencia a las imágenes iniciales de Buenos Aires, pero sí plantea en algunos momentos utilizar vistas de la ciudad como fondo para algunas de las acciones del film. «*You Were Never Lovelier-Revised Final Draft*», *Collection Number M0192. Guide to Delmer Daves Papers 1930-1965*, caja 11, carpeta 13.

La música y el ambiente festivo eran elementos fundamentales en la constitución de estas películas, y a través de ellos se apelaba a una idea de latinidad similar a la encarnada por Carmen Miranda, que presentaba una alteridad con respecto al público estadounidense. Sin embargo, en el caso de los *remakes* de films argentinos se presentaba una particularidad prácticamente ausente en aquellos. Sin negarse la festividad inherente a la música local, esta era incorporada en relatos que destacaban en sus imágenes y discursos la modernidad y el cosmopolitismo de sus escenarios.

Tanto *Bailando nace el amor* como *Romance en alta mar* presentaban grandes urbes donde los personajes estadounidenses se veían envueltos en alocados enredos similares a los de cualquier film de Hollywood. Sin embargo, el modo en que ambas películas mostraban este mundo era claramente distinto, relacionado con los diferentes modos en que se encaró en cada caso el remake del argumento argentino.

Bailando nace el amor establecía desde un primer momento su locación con un cartel que indicaba que la acción se situaba en Buenos Aires e imágenes que mostraban el centro porteño, la Plaza de Mayo y el Congreso Nacional. Luego se introducía otro cartel —«Palermo Race Track»— que ubicaba la acción en el hipódromo. Sin embargo, luego de presentar al personaje de Bob (Fred Astaire) asistiendo a las carreras en el hipódromo de Palermo, esos registros documentales desaparecían. De allí en más la acción pasaba a transcurrir casi exclusivamente en el hotel de la familia Acuña, un establecimiento de espíritu cosmopolita que permitía insertar personajes internacionales sin demasiadas justificaciones del guion.

Antes de tomar el título de *You Were Never Lovelier*, el argumento había sido elaborado bajo el nombre *Carnival in Rio*, lo cual ya señalaba que la ciudad específica donde transcurría la acción era indistinta en la adaptación⁴².



Registros documentales de Buenos Aires en el inicio de *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942).

Buenos Aires pasó así a ser una ciudad tropical asociada al imaginario latino que dominaba los musicales latinoamericanistas de Hollywood de esos años. A lo largo del film, las referencias a Argentina o Buenos Aires eran nulas y se priorizaba siempre hablar con nombres más globalizadores. Por ejemplo, cuando María conversaba con su familia sobre la posibilidad de que Bob vuelva a los Estados Unidos, exclamaba «él no dejará Sudamérica»⁴³. De este modo, si bien se planteaba una visión moderna de la ciudad, ella era subsumida en una visión universalista que le negaba cualquier especificidad.

Esta impronta fue asimismo llevada a la elección de la actriz principal del film. Mientras que la crítica de los Estados Unidos había señalado que el papel protagónico de Mirtha Legrand presentaba a una rubia más parecida a las actrices de Hollywood, al momento de rehacer la película Columbia descartó ese perfil para priorizar una intérprete que personificara los atributos de fogsidad y sensualidad asociados al ideal hegemónico de la mujer latina. El reemplazo de la rubia ingenua por la pelirroja Rita Hayworth es así uno de los principales puntos que muestran el espíritu de esta adaptación.

Esta elección plantea una distancia entre *Bailando nace el amor* y las películas asociadas tradicionalmente con la política del Buen Vecino, donde la estrella femenina respondía más bien a una imagen claramente identificable como latina, pero cuya sexualidad no implicaba poder. Ana López identifica

[43] En el original: «He's not leaving South America».



La ingenua encarnada por Mirtha Legrand en *Los martes, orquídeas* se convirtió en la fogosa latina interpretada por Rita Hayworth en *Bailando nace el amor*.

este imaginario con la figura de Carmen Miranda y sostiene que su presencia respondía más bien a una fetichización de lo latino que, a partir de la personalidad de la actriz, excedía lo mimético y se convertía en una construcción autoconsciente de esta identidad⁴⁴. Esa latinidad se hacía presente en films como *Serenata tropical*, donde Argentina era un país rural en el que la actriz cantaba en portugués, el protagonista masculino encarnado por Don Ameche terminaba sus bailes con gritos de «olé» y los personajes locales eran sujetos cómicos con dificultad para hablar inglés⁴⁵.

La presencia de Rita Hayworth en el remake de *Los martes, orquídeas*, en cambio, incorporaba un personaje femenino cuya función no era solamente fetichista, sino que cumplía un rol simbólico en los idearios que se pretendían relacionar con su identidad latina. En la escena donde Bob, desde su lugar de turista estadounidense, cortejaba a María, sus palabras se centraban en la modernidad apabullante de la ciudad y señalaba las profundas diferencias que presenta con su pequeño pueblo natal. Es así que la protagonista no era solamente la representación de una latina, sino también de una mujer moderna y sofisticada. La eventual concreción de la pareja supondría así el fortalecimiento de un vínculo panamericano en el que confluyeran armónicamente una América Latina cosmopolita y un Estados Unidos sencillo encarnados en los dos protagonistas.

Este mismo cosmopolitismo estaba presente en *Romance en alta mar*, pero con la marcada diferencia de que, mientras en *Bailando nace el amor* los personajes latinos ocupaban un rol protagónico y el romance principal era transnacional, aquí todos los papeles principales eran estadounidenses y América Latina pasaba a ser un trasfondo de las acciones. La importancia que las políticas de Buena Vecindad habían dado a la presencia de la región en el cine de comienzos de la década pasó así a convertirse en un legado de ambientes posibles para los relatos.

[44] Ana M. López, «Are All Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism».

[45] Estos elementos suscitaban quejas desde Argentina frente a la OCIAA, que incluían también reclamos respecto al número musical protagonizado por los Nicholas Brothers, un dúo de bailarines afroamericanos. Según señala Brian O'Neil, ello despertaba el temor de que se creyera que en Argentina había población negra en contraste con la imagen blanca y cosmopolita que se pretendía ofrecer. Brian O'Neil «The Demands of Authenticity».



Registros documentales de Río de Janeiro en *Romance en alta mar* (*Romance on the High Seas*, Michael Curtiz, 1948).

Los discursos vinculados a la confraternidad panamericana quedaron reducidos en *Romance en alta mar* a un comentario cómico efectuado por uno de los personajes. Cuando hacia el final del film la protagonista discute con un amigo la posibilidad de que otro personaje femenino estadounidense cante una canción en público en Río de Janeiro, este le responde que, si lo hace, «hará retroceder la política de buena vecindad 20 años». De este modo, si bien no se negaba la pervivencia de esta cosmovisión, ya no necesita ser promovida activamente y podía ser puesta en ridículo.

La falta de integración entre Estados Unidos y América Latina conllevaba asimismo una redefinición de la representación de los espacios, que comenzó a asemejarse cada vez más a la que el cine de Hollywood planteaba con otras partes del mundo. Como señala Fiona Handyside, hacia finales de los años cuarenta, el musical de Hollywood pasó a centrarse en ambientaciones parisinas y romanas, siempre con un personaje que sirviera de mediador para el público de los Estados Unidos. La autora propone que la «mirada turista» construya una visión utópica de estos espacios que permitía a los films llevar ahí las tensiones y preocupaciones de la posguerra⁴⁶. Es así que la representación de las ciudades de América Latina, que había sido construida alrededor del escapismo y el aseo de la primacía estadounidense en tiempos del conflicto, empezó a asimilar formas vinculadas a otros espacios urbanos.

En *Romance en alta mar* la idea turística predominaba claramente en la representación y la temática del film. Los créditos iniciales del film se repro-

[46] Fiona Handyside, «Colonising the European Utopia: Hollywood Musicals in Europe», en Paul Cooke (ed.), *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* (New York, Palgrave Macmillan, 2007), pp. 138-153.

[47] Como señala Arthur Autran, estas formas de representación de Brasil a partir de la imagen turística de Río de Janeiro no eran exclusivas del cine de Hollywood, sino que también se podían encontrar, por ejemplo, en films argentinos como *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939) o *No me digas adiós* (Luis Moglia Barth, 1950). Arthur Autran, «Namorando o Brasil: o caso do filme *Romance no Rio*» (*RuMores* vol. 12, n° 24, diciembre de 2018), pp. 212-230.

[48] Doris Day no fue la primera actriz elegida para el papel, sino que inicialmente Warner Bros. intentó conseguir a Lauren Bacall. Luego de que esta rechazara el papel se consideraron distintos nombres como Alice Faye, Ginger Rogers, Paulette Goddard, Janis Paige y Marian Hutton hasta decidirse por Day. Estos nombres demuestran claramente la intención de los productores de deshacerse de cualquier rasgo de latinidad del personaje para priorizar su identificación con el público estadounidense. «Inter-Office Communication, April 15, 1947» en carpeta «Romance on the High C», de Jack Warner Collection (Special Collection USC), Warner Bros. Archive.

ducían sobre dibujos de postales, y la protagonista era introducida como una eterna soñadora que aspiraba algún día a poder viajar a algún destino lejano. De igual modo, la llegada a Río era presentada con un montaje de tomas aéreas que retomaban las imágenes de promoción de la ciudad, entre las cuales se contaban el Cristo del Corcovado y las playas paradisíacas. Esta modalidad que retomaba explícitamente las formas de representación del campo del turismo reforzaba la lejanía entre los ambientes y los personajes protagónicos⁴⁷.

La separación de los protagonistas del ambiente latino fue reforzada en *Romance en alta mar* con la elección de la actriz principal. Resulta sumamente interesante que, así como en *Bailando nace el amor* la ingenua adolescente rubia había sido reemplazada por una fogosa latina pelirroja, aquí el proceso fue exactamente el contrario. La figura de la cantante de tangos de pelos negros y carácter decidido que interpretaba Libertad Lamarque se convirtió aquí en una clásica rubia estadounidense a través del personaje que lanzó al estrellato a Doris Day y comenzó a construir su imagen de *All-American Girl*⁴⁸.

Los personajes latinos pasaron a ser así solamente un componente del ambiente, mientras que, con la elección de Jack Carson como el detective, el protagonismo recayó en una pareja estadounidense. La ingenuidad e inocencia que caracterizaron a los personajes de la actriz la convirtieron así en portavoz ideal de la mirada deslumbrada del estadounidense que, en un contexto de paz de posguerra, salía a conocer el mundo. Lo latino fue reducido al ambiente y la música, pero ya no se buscaba un romance que permitiera su unión con los Estados Unidos.

Esta predilección por la mirada de los estadounidenses iba acompañada, sin embargo, con una marcada atención a los detalles. Una de las principales quejas recibidas a lo largo de los primeros años en que se produjeron los musicales de ambientación latinoamericana había sido la representación de la región como un todo indistinto que borraba las particularidades locales. Para afrontar estos reclamos se creó en 1941 una dirección dentro de la Administración del Código



La morocha argentina encarnada por Libertad Lamarque en *Romance musical* se convirtió en la rubia americana interpretada por Doris Day en *Romance en alta mar*.

de Producción para supervisar las producciones de temática latinoamericana y corregir lo que se consideraba como errores en su representación.

Estas tareas construyeron gradualmente una imagen moderna, cosmopolita y blanca de América Latina⁴⁹. Si bien en *Bailando nace el amor* estas políticas no tuvieron impacto, es posible percibirlo en la forma en que se representó América Latina en *Romance en alta mar*. Las tres escalas que realizaba el cruce en La Habana, Trinidad y Río eran acompañadas por objetos que hacían referencia a cada lugar y ritmos musicales asociados a cada uno de ellos.

Un claro ejemplo de esta atención al detalle se puede percibir al comparar dos borradores del guion. En la versión del 9 de enero de 1947, dos personajes tomaban un vuelo en Trinidad buscando escapar a Nueva York, pero por equivocación se dirigían a Río. A partir de ello, sostenían el siguiente diálogo:

- ¿No pediste boletos a Nueva York?
- Ciertamente — en mi mejor español.
- ¿Alguna vez estudiaste español?
- No. ¿Crees que pudo haber tenido algo que ver con esto?⁵⁰

La versión final del guion, fechada el 14 de mayo de 1947, presentaba una versión distinta de este diálogo:

- ¿No pediste boletos a Nueva York?
- Ciertamente — en mi mejor español.
- Pero el lenguaje oficial de Trinidad es inglés.
- Oh. ¿Crees que pudo haber tenido algo que ver con esto?⁵¹

Entremedio de ambas versiones, Hetta George, cabeza del Research Department de Warner Bros., había escrito a Michael Curtiz una nota donde le indicaba:

El inglés es el único lenguaje hablado en TRINIDAD con la excepción del patois francés que usan los negros de la clase esclava. No se debería esperar que un agente de viajes entienda si se le habla en español, y, de hecho, si el agente fuera un hombre de color, que bien podría serlo en Trinidad, hablarle en un lenguaje reminisciente del patois sería ofensivo⁵².

Esta creciente atención al detalle ya no era, sin embargo, una táctica para atraer a los públicos latinoamericanos, sino que era parte de la creación de una esfera global frente a la mirada de los espectadores estadounidenses de posguerra. Se puede pensar así que esta búsqueda de una representación correcta apuntaba más bien a una estrategia comercial de no ofender posibles mercados más que a una preocupación diplomática para asegurarse el apoyo político de la región.

Consideraciones finales

Los dos *remakes* abordados en este artículo presentan una serie de factores que, si bien corresponden a casos puntuales, permiten considerar aspectos de gran interés en lo que hace a las relaciones entre Argentina y Estados Unidos, la diná-

[49] La imagen racial era uno de los principales reclamos que se hacían desde los países latinoamericanos que rechazaban la presencia de intérpretes afroamericanos encarnando personajes brasileros o argentinos. Véase Brian O'Neil «The Demands of Authenticity».

[50] En el original:
—Didn't you ask for tickets to New York?
—I certainly did — in my best Spanish
—Did you ever study Spanish?
—No. Do you think that had anything to do with it?
«Screenplay Draft» en carpeta «Romance on the High Seas – Story – Screenplay – 1/9/47», Warner Bros. Archive.

[51] En el original:
—Didn't you ask for tickets to New York?
—I certainly did — in my best Spanish
—But the official language of Trinidad is English
—Oh. Do you think that had anything to do with it?
«Screenplay Revised Final» en carpeta «Romance on the High Seas – Story – Revised Final – 5/14/47», Warner Bros. Archive.

[52] En el original: «English is the only language spoken in TRINIDAD with the exception of a French patois used by negroes of the servant class. A ticket agent could not be expected to understand if he was addressed in Spanish, and, as a matter of fact, if the ticket agent were a colored man which he might well be in Trinidad, to be addressed in a foreign language reminiscent of the lowly patois, would be offensive». Inter-Office Communication of Hetta George a Michael Curtiz, April 8, 1947, en carpeta «Romance on the High C», de Jack Warner Collection (Special Collection USC), Warner Bros. Archive.

mica de la circulación de textos dramáticos en el período clásico y las tensiones en la representación de lo local y lo universal. Los cambios entre ambos casos producidos en lo que respecta a la configuración de los protagonistas, la relación entre los personajes estadounidenses y el entorno latino de la acción y la representación de los espacios latinoamericanos plantean un desplazamiento afín a las transformaciones que implicaron los procesos de producción de ambos casos.

La adaptación de *Los martes, orquídeas* fue pensada como el inicio de un proceso duradero de colaboraciones comerciales entre los dos países en un contexto de marcado interés por América Latina desde Hollywood y Washington, lo cual fue celebrado inicialmente en ambos países. Ello implicó la propuesta de un romance transnacional ambientado en Buenos Aires en *Bailando nace un amor*, pero con un espíritu de fraternidad panamericana que subsumía las particularidades rioplatenses a una identidad regional cosmopolita.

Romance musical, en cambio, fue el producto de la iniciativa comercial de sus guionistas y consistió en un caso que fue tratado con desinterés en Argentina mientras que se incorporó a una serie de musicales de factura industrial con los que el cine estadounidense apeló a los públicos internacionales en la posguerra. De este modo, los espacios latinoamericanos pasaron a ser simplemente escenarios urbanos y modernos para las acciones de los estadounidenses y, si bien se prestó mayor atención a los detalles de representación, ya no se buscó la integración panamericana.

El análisis de estos casos permite, por lo tanto, iluminar dinámicas poco consideradas en las investigaciones sobre la historia del cine argentino, sus relaciones con los Estados Unidos y las circunstancias que rodearon las políticas de Buena Vecindad en los años cuarenta. Los acercamientos iniciales entre ambos países antes del acuerdo de Hollywood con la industria mexicana, el accionar de agentes privados a lo largo de la década y el impacto de ello sobre la producción y las formas de representación del cine argentino y estadounidense son algunos de los aspectos que surgen en este trabajo y permiten pensar en la necesidad de complejizar las miradas sobre este campo. Asimismo, se abren interrogantes sobre el entrecruzamiento de las industrias cinematográficas y musicales, el rol de los imaginarios turísticos y la recepción de estas películas que invitan a profundizar en el estudio de estas y otras realizaciones afines que no han sido suficientemente abordadas por la bibliografía existente.

El estudio de los *remakes* transnacionales resulta, por lo tanto, un terreno que enriquece los trabajos de la historiografía al plantear vías alternativas para considerar tanto las prácticas industriales como los modelos de representación. De este modo, se ponen en foco miradas alternativas sobre problemáticas recurrentes de las investigaciones históricas como la pregunta por lo «nacional», los sistemas de géneros y estrellas y los desarrollos industriales. Una mayor profundización en este campo permitirá de a poco construir nuevas cartografías que den cuenta de redes de circulación e intercambios poco consideradas hasta el momento.

Fuentes

Collection *Motion Picture Society for the Americas*. Depositado en Special Collections, Margaret Herrick Academy of Motion Picture Arts and Sciences Library, Beverly Hills, CA, Estados Unidos.

«Folder Argentina-Report»

Collection Number MO192. *Guide to Delmer Daves Papers 1930-1965*. Depositado en Department of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA, Estados Unidos.

«You Were Never Lovelier-Revised Final Draft», Caja 11, Carpeta 13.

Warner Bros. Archive. Depositado en School of Cinematic Arts, University of Southern California, Los Angeles, CA, Estados Unidos.

«Facsímil del contrato de Olivari y Pondal Ríos con Estudios San Miguel, 30 de julio de 1945». Carpeta «Romance on the High Seas, Story File, 2 of 4».

Nota escrita a mano. Carpeta «Romance on the High Seas, Story File, 3 of 4».

«Screenplay Draft». Carpeta «Romance on the High Seas – Story – Screenplay – 1/9/47».

Inter-Office Communication de Hetta George a Michael Curtiz, April 8, 1947. Carpeta «Romance on the High C, from Jack Warner Collection (Special Collection USC)».

«Screenplay Revised Final». Carpeta «Romance on the High Seas – Story – Revised Final– 5/14/47».

Referencias Hemerográficas

«Argentina's Best Sellers» (*Variety*, vol. 152, n.º 4, 6 de octubre de 1943), p. 46.

«Argentine Pix Seek Distrib Extension in U.S.; Shauer, Moreno Behind Move» (*Variety*, vol. 144, n.º 3, 24 de septiembre de 1941), p. 16.

«“Bailando nace el amor” se posterga; continuará “Mi secretaria brasileña”» (*La Nación*, 5 de mayo de 1943), p. 8.

«Buen humor y canto en “Romance musical”» (*La Nación*, 23 de enero de 1947), p. 8.

«Nueve canciones y un enredo risueño en “Romance musical”» (*El Mundo*, 23 de enero de 1947), p. 14.

«Los martes, orquídeas» (*Variety*, vol. 143, n.º 3, 25 de junio de 1941), p. 20.

«Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XII, n.º 551, 11 de marzo de 1942), p. 33.

Publicidad de *Romance musical* (*La Nación*, 22 de enero de 1947), p. 8.

«Se ha estrenado, con “Los martes, orquídeas”, la mejor comedia filmada en el país» (*Radiolandia*, n.º 691, 14 de junio de 1941), s/d.

«Sin título» (*Sintonía*, año VII, 29 de octubre de 1941, n.º 407).

JOSEPHS, Ray «Argentine Films Show Signs of Leading Spanish Field» (*Variety*, vol. 145, n.º 5, 7 de enero de 1942), p. 91.

MARLOWE, June, «El candor romántico de “Los martes, orquídeas” perdióse en su nueva concepción espectacular» (*Radiolandia*, n.º 779, 20 de febrero de 1943), s/d.

PETIT DE MURAT, Ulyses, «Significado del éxito de “Los martes, orquídeas”» (*Crítica*, n.º 9282, 9 de junio de 1941), s/d.

Bibliografía

- AFRON, Charles y AFRON, Mirella Jona, *Best Years: Going to the Movies, 1945-1946* (New Brunswick/Londres, Rutgers University Press, 2009).
- AUTRAN, Arthur, «Namorando o Brasil: o caso do filme *Romance no Rio*» (*RuMoRes*, vol. 12, n.º 24, diciembre, 2018), pp. 212-230
- BAZIN, André, «Remade in USA» (*Cahiers du Cinema*, vol.2, n.º 11, 1952), pp. 54-59.
- BENDER, Penece, *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s* (Ann Arbor, UMI Microform, 2002).
- CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino* (Madrid, Fundación Autor, 2005).
- FORREST, Jennifer y KOOS, Leonard (eds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* (Albany, State University of New York Press, 2002).
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca, «Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953» (*Cinema Journal*, vol. 41, n.º 4, verano, 2002), pp. 52-67.
- HANDYSIDE, Fiona, «Colonising the European Utopia: Hollywood Musicals in Europe», en Paul Cooke (ed.), *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007), pp. 138-153.
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro, «Remakes y nuevas versiones en el marco de las industrias filmicas de Argentina y México: tensiones entre las improntas nacionales y las ansias universales», en Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017), pp. 87-101.
- , *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Buenos Aires, Ciccus, 2019)
- KRIGER, Clara, *Cine y peronismo. El Estado en escena* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009).
- LIE, Nadia, «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto», en Robin Lefere y Nadia Lie (eds.), *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (Leiden/Boston, Brill Rodopi, 2016), pp. 17-35.
- LÓPEZ, Ana M., «Are All Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism», en John King, Ana M. López y Manuel Alvarado (eds.), *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas* (Londres, BFI, 1993), pp. 67-80.
- MORALES, Iván, «Luis Saslavsky: Hollywood vivido e imaginado» (*AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 4, septiembre de 2016), pp. 31-53.
- , «“Las sombras llaman a mi puerta”: John Alton y el melodrama en *Puerta cerrada* (1939)» (*Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 16, n.º 3, septiembre, 2019), pp. 295-314.
- , «Escala en Buenos Aires: los primeros años de John Alton en el cine argentino» (*Imagofagia*, n.º 17, abril, 2018), pp. 149-188.
- O'NEIL, Brian, «The Demands of Authenticity. Addison Durland and Hollywood's Latin Images during World War II», en Daniel Bernardi (ed.), *Classic Hollywood, Classic Whiteness* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001), pp. 359-385.
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. (México D.F., Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

- PURCELL, Fernando, *iDe película! Hollywood y su impacto en Chile, 1910-1950* (Santiago, Taurus, 2012).
- QUARESIMA, Leonardo, «Loving Texts Two at a Time: The Film Remake» (*CiNéMAS*, vol. 12, n.º 3, 2002), pp. 73-84.
- SHAW, Lisa, CONDE, Maite, «Brazil through Hollywood's Gaze: From the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era», en Lisa Shaw y Stephanie Dennison (eds.), *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity* (Jefferson, NC: McFarland Press, 2005), pp. 180-209.
- SMITH, Iain Robert, VEREVIS, Constantine, *Transnational Film Remakes* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017).
- VEREVIS, Constantine, *Film Remakes* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2006).
- WALTERS, Debra Nan, *Hollywood, World War II, and Latin America: The Hollywood Good Neighbor Policy as Personified by Carmen Miranda* (Tesis Doctoral, Los Angeles, University of Southern California, 1978).

Recibido: 22 de abril de 2019

Aceptado para revisión por pares: 15 de noviembre de 2019

Aceptado para publicación: 28 de febrero de 2020

CINE CLEPTÓMANO: *SHAME* (2011) DE STEVE MCQUEEN Y LA INTERTEXTUALIDAD

Kleptomaniac Cinema: *Shame* (2011) by Steve McQueen and Intertextuality

MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO^a
Universidad de Cádiz

DOI: 10.15366/secuencias2020.51.006

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar, según la metodología del semiólogo Gérard Genette, las relaciones transtextuales localizables en *Shame* (2011), película dirigida por el director británico Steve McQueen. Se identifican y analizan una serie de casos de alusiones intertextuales que conectarían el filme de McQueen no solo con otros de la historia del cine, sino también con las más grandes firmas del arte moderno. La superposición de diferentes láminas textuales y artísticas convierte a *Shame* en un valioso palimpsesto transtextual que proyecta su propio significado a partir de la suma de las significaciones de todos sus referentes subyacentes: en otras palabras, convierte a *Shame* en un buen testimonio de «cine cleptómano».

Palabras clave: transtextualidad, intertextualidad, Gérard Genette, *Shame*, Steve McQueen, cine cleptómano

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the transtextual features of Steve McQueen's film *Shame* (2011), according to the methodology of the literary theorist Gerard Genette. A series of intertextual references in McQueen's film has been identified and analysed; these allusions would connect *Shame* with other movies from the history of cinema and with the work of some of the greatest painters of the 20th Century. As a result, the film becomes a meaningful transtextual palimpsest which provides its own meaning from the combination of meanings of its underlying texts. In other words, *Shame* becomes a good example of «Kleptomaniac Cinema».

Keywords: Transtextuality, Intertextuality, Gérard Genette, *Shame*, Steve McQueen, Kleptomaniac Cinema

[a] MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO es Profesor Titular del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz. Entre sus ámbitos de investigación se encuentran los estudios de tradición clásica y su impacto en la literatura y en el arte. En esta última área relativa al arte ha publicado varios artículos sobre la recepción clásica en la pintura holandesa del Siglo de Oro con especial atención a la obra del pintor de Leiden Jan Steen o en la ópera de asunto mitológico *Daphne* (1938), de Richard Strauss, sobre libreto de Josef Gregor. El estudio presente se integra en una serie de tres trabajos sobre *Shame* (2011), de Steve McQueen, que se han desarrollado de manera autónoma a partir del primero de ellos, que ofrecía un análisis de la película como un relato architextual de catábasis o descenso al infierno. Proyecto de Investigación de la DGICYT FFI2017-90831-REDT Red de Excelencia Europa Renascens: Biblioteca Digital de Humanismo y Tradición Clásica II (España y Portugal). E-mail: manuel.diazgito@uca.es

It's not where you take things from—
it's where you take them to
(atribuido a Jean-Luc Godard)¹

[1] Véase nota 43.

[2] *Shame* (2011), DVD, Film4, See-Saw Films, UK Film Council, UK. De aquí proceden los fotogramas que ilustran este trabajo. El guion está disponible en <<http://www.imsdb.com/scripts/Shame.html>> (12/05/2020).

[3] Manuel A. Díaz Gito, «El Infierno, según Steve McQueen. *Shame* (2011) y las Hijas de Dánao» (*International Journal of the Classical Tradition*, 2019). Disponible en DOI: <<https://doi.org/10.1007/s12138-019-00534-2>> (12/05/2020).

[4] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989); Graham Allen, *Intertextuality* (Londres/Nueva York, Routledge, 2000), pp. 95-115; Juana Marinkovich, «El análisis del discurso y la intertextualidad» (*Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, n.º 37, 1998-1999), pp. 729-742; Amelia Sanz Cabrerizo, «La noción de intertextualidad hoy» (*Revista de Literatura*, n.º 57, vol. 114, 1995), pp. 341-362.

[5] Genette, *Palimpsestos*, pp. 9-10.

[6] Robert Stam, «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005), pp. 1-52; José Antonio Pérez Bowie, «Cine e Intertextualidad», en *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Universidad, 2008), pp. 151-167; José Antonio Pérez Bowie, *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010).

[7] Manuel A. Díaz Gito, «*Shame* (2011) de Steve McQueen. El cine en segundo grado: la hipertextualidad» (*Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*, n.º 19, 2019), pp. 213-236.

Entre su primer largometraje, aclamado por la crítica, *Hunger* (2008), y la oscurizada *Doce años de esclavitud* (*Twelve Years a Slave*, 2013), el cineasta británico Steve McQueen planteaba en su segunda película, titulada *Shame* (2011), un drama intimista y un tanto claustrofóbico a partir de un guion propio escrito en colaboración con Abi Morgan². La historia, protagonizada por Brandon Sullivan (interpretado por Michael Fassbender), un atractivo profesional de Nueva York víctima de una autodestructiva adicción al sexo, gira en torno a la difícil relación que establece con su vulnerable hermana Sissy (Carey Mulligan) cuando las circunstancias los llevan a convivir íntimamente en el apartamento de él.

Tras haber explorado en un primer ensayo las posibilidades de significación de *Shame* derivadas de su interpretación como un relato architextual de raíz mítica de bajada a los Infiernos³, en una segunda fase me he propuesto abordar el análisis de las relaciones transtextuales localizables en la película de McQueen haciendo uso del análisis del discurso de autores postestructuralistas, fundamentalmente del semiólogo francés Gérard Genette⁴.

A partir de las premisas teóricas del estructuralista ruso Mijail Bajtín (*dialogismo*), redefinidas, como se sabe, en la década de los sesenta por Julia Kristeva en su concepto de *intertextualidad*, Gérard Genette fue más allá al enunciar su concepto más abarcador de *transtextualidad*, que definió como la «trascendencia textual del escrito, todo lo que pone al mismo en relación manifiesta o secreta con otros textos»⁵. Tras distinguir y definir cinco tipos o grados de trascendencia textual —de menor a mayor grado de implicación habla de intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad—, Genette focalizó su atención analítica en el que le parecía el más relevante de todos ellos, la hipertextualidad. A partir de esta fecunda obra, distintos investigadores han adoptado y adaptado la teoría de Genette también al discurso cinematográfico, suministrando el método y las herramientas de análisis de los que me he aprovechado en este trabajo⁶.

Por razones metodológicas, en un artículo previo concentré mi atención en sugerir y argumentar la relación de hipertextualidad detectada en *Shame*, mientras que mi propósito actual es analizar las diversas relaciones de intertextualidad que he creído poder identificar en el mismo filme. Pero antes de avanzar en el objetivo del presente análisis, se hace obligado por su relevancia a la hora de alcanzar las conclusiones definitivas recordar someramente las conclusiones del artículo anterior⁷.

La hipertextualidad, según Genette, analiza las relaciones de dependencia entre un texto (el *hipertexto*) con otro que le precede (su *hipotexto*) y del que el primero se ha servido mediante su transformación, modificación o reelabo-

[8] También en *American Psycho* asistimos a la degradación mental de un atractivo ejecutivo de Manhattan, Patrick Bateman (Christian Bale), que se pierde en el laberinto de su mente esquizofrénica hasta degenerar en un asesino en serie paranoico. Para su interpretación en clave de catábasis infernal. Juan González Etxeberria, «Epopeyas postmodernas y topografías infernales sin salida», en José Manuel Losada y Antonella Lipscomb (eds.), *Myth and Emotions* (Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017), pp. 279-290.

[9] Según un concepto propuesto por Pedro Javier Pardo García, «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010), pp. 45-102. José Antonio Pérez Bowie, «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010), pp. 21-43; Pedro Javier Pardo García, «Hacia una teoría de la reflexividad filmica. La autoconciencia de la literatura al cine», en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo (eds.), *Transescrituras audiovisuales* (Madrid, Pigmalión, 2015), pp. 47-94; Pedro Javier Pardo García, «De la transcritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», en Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad* (Bingés, Éditions Orbis Tertius, 2018), pp. 41-92.

[10] A su vez, en las páginas iniciales de *Palimpsestos*, Genette explica la reformulación de su propio concepto previo de *intertextualidad*.

[11] Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

[12] Sanz Cabrerizo, «La noción de intertextualidad», pp. 341-342, 358, 360. José A. Pérez Bowie, «El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla» (*Anthropos*, n.º 208, 2005), pp. 122-137; Angélica García-Manso, (*Séptimo arte*)². *Intertextualidad filmica y cine* (Madrid, Pigmalión, 2012).

ración. En mi opinión, el hipotexto complejo subyacente en el relato de *Shame* es un «texto» cinematográfico: el filme *American Psycho* (2000), de Mary Harron, cuyo guion es la adaptación cinematográfica de la polémica novela homónima de Bret Easton Ellis (1991).

Lo que, a mi juicio, vincula, sobre todo, la adaptación fílmica de la sátira de Ellis con la película de McQueen es la similitud del argumento centrado en el naufragio psicopático de sus protagonistas narrado en clave de descenso a los infiernos, a lo que se debe sumar una misma intencionalidad metafórica que parece apuntar a una denuncia de la deriva del capitalismo contemporáneo⁸. Según mi tesis, McQueen realizaría una reescritura o sobreescritura hipertextual de lo más fundamental del argumento y de las intenciones metafóricas de su hipotexto, que se podría encuadrar en lo que se ha llamado «reescritura encubierta»⁹. Este tipo de reescritura fílmica transtextual desdibuja radicalmente los lazos de filiación con su hipotexto mediante la diversidad de transformaciones operadas, que afectan tanto a contenidos como a formas. En *Shame* se produciría la transposición y transformación del relato de *American Psycho* con vistas a la actualización y reivindicación de su contenido ideológico —esto es, la exposición y denuncia de los males del sistema capitalista neoliberal— en el umbral del siglo XXI.

La intertextualidad en *Shame*

Junto al hipotexto fundamental propuesto, que, según mi tesis, permea todo el relato de *Shame*, también bajo la superficie de la película podemos intuir, intermitentemente ahora, una variada serie de «homenajes» tanto cinematográficos como de otra diversa índole, que, trasladados a las categorías definidas por Genette, entrarían en el campo de su primera clase de transcendencia textual, la *intertextualidad*. Frente al concepto homónimo que veíamos acuñado a mediados de los sesenta por la semióloga Julia Kristeva, Genette prefiere entender ahora la intertextualidad como «la relación de copresencia entre dos o más textos..., es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro»¹⁰. Este concepto comprendería un amplio espectro de relaciones entre textos que contempla desde la cita al plagio, pasando por la alusión¹¹. El semiólogo francés considera la última de estas posibilidades, la alusión, como la menos explícita de las modalidades intertextuales; es, al mismo tiempo, la más fructífera desde el punto de vista literario y artístico.

De hecho, la práctica de la intertextualidad es generalmente aceptada como un carácter distintivo de los movimientos artísticos del siglo XX y, especialmente el cine, una vez alcanzada la época «clásica» de su historia, se presta como pocos a entregarse a cierto ensimismamiento cinéfilo¹². La alusión

intertextual es, pues, una clave de identidad en gran parte del cine postmoderno¹³ que, en base a este rasgo, ha sido calificado por Noël Carroll como «cine de alusión»:

Bajo el paraguas del término *alusión*, tal y como yo lo empleo, queda amparado un variado conjunto de prácticas que incluye las citas, la reminiscencia de géneros pasados, la reelaboración de géneros pasados, los *homenajes* y la recreación de escenas, secuencias, motivos narrativos, líneas de diálogo, temáticas y gestos «clásicos» de la historia del cine, especialmente a partir de cómo esa historia se cristalizó y codificó durante la década de los sesenta y principios de los setenta¹⁴.

Desde esta misma perspectiva apuntaré —y, debido a su gran número, lo haré sucintamente— algunos de los casos de alusiones intertextuales que creo se pueden reconocer en *Shame*¹⁵, comenzando por las citas cinéfilas, que hacen de la película de McQueen una caja de sutiles resonancias cinematográficas.

1. *Shame* y *Hitchcock*

En primer y más destacado lugar, la alusión de intertextualidad relacionaría *Shame* con la obra cinematográfica de un clásico del cine anglosajón como Alfred Hitchcock. Si entre las claves que enumerara Italo Calvino para su definición de «clásico» destacan su constante revisitación, su influencia e inagotabilidad, su capacidad para imprimir huella y modular universos, sus múltiples (re)lecturas, su particular relación con lo actual..., no hay duda de que muchas de las películas de Hitchcock entran por derecho propio en la categoría de clásicos¹⁶. El mago del suspense pasa por ser también uno de los maestros de la historia del cine que más se ha preocupado por el perfil psicológico de sus personajes, aspecto este que también resulta nuclear en el filme de McQueen.

La primera de las películas de Hitchcock que se vislumbran fugazmente entre las secuencias de *Shame* no puede ser otra que *Psicosis* (*Psycho*, 1960). No solo porque es ya a nivel paratextual¹⁷, es decir, desde la declaración explícita del título mismo, uno de los referentes obvios para *American Psycho*, la película propuesta a su vez como hipotexto de *Shame*¹⁸. También porque parece imposible contemplar una escena en la que una mujer —rubia y de pelo corto, desnuda, mojada— es sorprendida y atacada en la

[13] Al igual que *Shame*, también el relato de *American Psycho* —novela y película— puede ser considerado paradigmáticamente postmoderno tanto por su estilo narrativo como por su temática en torno al fenómeno «postmoderno» del *serial killer*.

[14] Noël Carroll, «The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)» (*October*, n.º 20, 1982), p. 52. (La traducción es mía). Robert Stam incide en esta idea al hablar de «cine replicante», cine de reciclaje. Robert Stam, *Film Theory. An Introduction* (Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2000).

[15] No por casualidad, *American Psycho* de Mary Harron, el hipotexto propuesto para *Shame* también hace amplio uso de este tipo de citas. La directora, que juega intertextualmente con la estética del cine *gore* y sus implicaciones culturales, muestra en el televisor de Bateman escenas de cine porno o de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), el gran referente del *gore*. También es políticamente significativa la fugaz aparición de Reagan en un informativo televisivo.

[16] David Boyd y Richard Barton Palmer (eds.), *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality* (Austin, University of Texas Press, 2006).

[17] Según Genette, la paratextualidad comprende las relaciones entre texto y *paratexto*: todo lo que rodea al texto principal sin formar parte de él —título, capítulos, prefacio, ilustraciones, etc.—. Genette, *Palimpsestos*, p. 9.

[18] La principal transformación que había operado Bret E. Ellis sobre la película de Hitchcock es hacer a partir de un caso individual un icono generacional —definido por el adjetivo *American*—. El protagonista de *American Psycho* es un *primus inter pares*, líder hegemónico en un universo de poder capitalista patriarcal, mientras que el de *Psycho* era una *rara avis*, aislado en un motel de carretera y preso psicológicamente en el claustro materno. Se ha señalado la evidencia de que el apellido de Bateman, el protagonista de *American Psycho*, es un claro homenaje al de (Nor-man) Bates. También habría que añadir la obsesión de Bateman por las mujeres rubias, reminescente de la de Hitchcock con respecto a sus actrices, que llegó a tal punto que se ha acuñado la expresión «Hitchcock blonde». En el guion de *American Psycho* las féminas de la clase alta son descritas invariablemente como «*blonde, classically beautiful*». Cuando Bateman contrata los servicios de prostitutas, insiste en que sean rubias («And I really can't stress blonde enough. Blonde»).



Fig. 1. Sissy atacada en el baño. *Shame* (Steve McQueen, 2011).



Fig. 2. Marion atacada en el baño. *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960).

ducha por un hombre armado sin recordar, aunque sea subliminalmente, el indeleble pasaje de *Psicosis* [Figs. 1 y 2]¹⁹. El encuadre elegido por McQueen, que deja ver la imagen duplicada de Sullivan en el espejo del baño, podría ser una pista en función metacinematográfica del carácter intertextual de esta escena en tácito homenaje a un referente del cine clásico de todos los tiempos. Además, la composición circular de la trama relacionaría este primer encuentro de los dos hermanos en el baño del apartamento con su último encuentro: entonces Brandon volverá a descubrir a su hermana en el baño, esta vez tirada en el suelo en medio de un charco de sangre, una

situación que, de nuevo, nos remite a la resolución de la célebre escena del primer crimen de Norman Bates.

Así, el aislamiento emocional característico de la personalidad de Brandon, reflejo aminorado de la inhumana falta de empatía de Patrick Bateman en *American Psycho*, podría tener una vinculación remota con la psicopatía de Norman Bates de *Psycho*, de quien a su vez la hereda su *alter ego* postmoderno, el protagonista casi homónimo (Bate-man) de la novela de Ellis.

De hecho, tanto en *Psicosis*, como en *American Psycho* y en *Shame*, el uso recurrente del espejo o de la imagen reflejada en espejos (o en cristales) apunta a la personalidad escindida de sus protagonistas²⁰ que, en el tramo final de cada película, acaba rota en añicos. En el caso de Brandon, su perfil psicológico se halla escindido entre la desinhibición erótica llevada al límite de la bulimia sexual y la represión de lo emocional a modo de anorexia afectiva: cuando intenta reestructurar su vida equilibrando ambos aspectos —mediante la cita romántica con Marianne— se precipita el conflicto y el fracaso erótico. Su imagen duplicada y contrapuesta en una de las secuencias sugiere tanto su conflicto psicológico en lucha consigo mismo como la multiplicación exponencial de su libido por causa de su adicción sexual [Fig. 3].

Por otro lado, el momento poco posterior en que Brandon no se resiste a escuchar a través de la pared el «desnudo» emocional de su hermana al habla por teléfono con su exnovio podría ser reminiscente de la secuencia *voyeur* de

[19] La caracterización de Carey Mulligan como Sissy —su corte y color de pelo— guarda cierto aire familiar con Marion, la primera víctima de Bates, interpretada por Janet Leigh. En *Psycho* y en *Shame* hay personajes con nombres análogos (Marion, Marianne).

[20] Por si no bastara la abundancia de los reflejos en las superficies acristaladas que rodean el hábitat vital urbano de Brandon, su hermana actúa de incómodo espejo de su propia existencia.



Fig. 3. Brandon en la ducha. *Shame*.

Norman Bates espionando a través del agujero de la pared a su inquilina mientras esta se desviste —ambas escenas se desarrollan tras el momento inicial en que la mujer se ha instalado en la vivienda [Figs. 4 y 5]—.

De hecho, el tema de la pulsión voyerista, que tanto interesó a Hitchcock y que tan presente está en las secuencias recién comentadas de *Psicosis*²¹, no es



Fig. 4. Brandon espía a Sissy. *Shame*.



Fig. 5. Bates espía a Marion. *Psicosis*.

[21] Delil Hasan Sütçü, *Voyeuristic Pleasure in Cinema: A study of voyeurism in Peeping Tom, Rear Window* (Tesis de Máster, Aalborg, Aalborg University, 2017). Disponible en: <https://projekter.aau.dk/projekter/files/259994358/Full_PDF.pdf> (12/05/2020); Jesús García Requena, «Viendo mirar (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)», en Javier Luengos (ed.), *Alfred Hitchcock* (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989), pp. 148-163; Rebeca Romero Escrivá, «El universo *Psycho*. “La ansiedad de la influencia” en la obra de Hitchcock» (*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 18, 2014), pp. 64-70.



Fig. 6. Brandon, voyeur. *Shame*.



Fig. 7. Jefferies, voyeur. *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954).

[22] Todas las conductas sexuales implicadas en la adicción al sexo que persiguen reducir la ansiedad y otros afectos como la vergüenza o la depresión —fantasías sexuales, masturbación compulsiva, acopio de pornografía, cibersexo, voyeurismo, sexo anónimo, parejas múltiples— se nos muestran reflejadas en el carácter de Brandon. Enrique Echeburúa, «¿Existe realmente la adicción al sexo?» (*Adicciones*, n.º 24, vol. 4, 2012), pp. 281-286.

[23] McQueen parece subrayar la evolución de lo visualmente permisible en el cine comercial en los cincuenta años que separan una película de la otra: basta comparar la ingenuidad de las escenas diurnas que se nos permite observar a través de la mirada curiosa de Jeff frente a la explicitud sexual de lo que nos hacen ver los ojos de un mirón como Brandon agazapado en la noche. Véase también Fig. 23: Brandon observa desde fuera del restaurante a Marianne que, sentada a la mesa, lo espera inquieta por su tardanza.

[24] Véase el análisis de la sociedad contemporánea que desde la metáfora del *voyeur* y su aplicación a las nuevas modalidades de acceso a la intimidad y al análisis artístico realiza Carolina Sanabria en *La contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011).

un tema menor en *Shame*, pues se identifica con uno más de los síntomas de la sexoadicción de su protagonista²². Así, para instalar este tema en la mente —y en la mirada cómplice— del espectador, al realizador le basta con mostrarnos una escena circunstancial en la que Brandon espía los fragmentos de vidas de una serie de personas asomadas a las ventanas de un hotel, escena que recrea célebres secuencias de otro de los clásicos de Hitchcock, *La ventana indiscreta* (*Rear window*, 1954), filme metacinematográfico construido sobre el puro acto morboso de observar [Figs. 6 y 7]²³.

También *Shame* es una película vertebrada sobre la mirada y el punto de vista de su protagonista, solo que en ella el patio de vecinos de *La ventana indiscreta* se ha extendido, en virtud de la cibercamunicación, a la ciudad y al mundo entero²⁴. Al igual que ocurría en la película de Hitchcock, cuando en determinado momento el espía aficionado con prismáticos se convierte a su vez en sujeto observado desde el otro lado del patio, también en *Shame*, Brandon, que desde la calle ha contemplado a una pareja haciendo el amor frente al ventanal de una habitación de hotel [Fig. 6], acaba siendo el protagonista de un idéntico número sexual en el mismo hotel [Fig. 8] para contemplación del espectador-*voyeur* de la sala de cine.



Fig. 8. Brandon exhibicionista. *Shame*.

McQueen explota al máximo este juego voyerista de reflejos con el objetivo de que el espectador se sienta emocionalmente implicado en la peripecia de sus personajes [Fig. 9]. A través de acertadas estrategias cinematográficas, el realizador se complace en situarnos en la incómoda piel del *voyeur*, provocando que el sentimiento de vergüenza que exhibe el título de su película no ataña exclusivamente a su protagonista. Comienza por interpelarnos con la desinhibida exposición —física y emocional— de los protagonistas o con la explicitud de sus actos sexuales —con los oídos de Brandon escuchamos a través de la pared la humillante conversación telefónica de Sissy o sus ruidos mientras hace el amor con un amante ocasional; con Sissy sorprendemos a Brandon en el baño atareado en sus más íntimos manejos [Fig. 9]—.



Fig. 9. Sissy sorprende a Brandon. *Shame*.

McQueen primeramente nos adiestra en la actitud del *voyeur*: mediante la mirada de Brandon aprendemos a observar furtivamente desde las sombras de la noche a la pareja exhibicionista de la ventana del hotel, asimilada a una pantalla de ordenador expendedora de porno [Fig. 6]. Luego nos deja, ya solos, observar cómplicemente a Brandon haciendo lo propio desde la misma cristalera [Fig. 8]. Otras veces, el cineasta sitúa a los personajes de espaldas a la cámara delante de una pantalla de televisión [Fig. 10] o sitúa la silueta de Brandon de espaldas y a oscuras, recortada delante de un ventanal [Fig. 25]; logra así que la perspectiva de los personajes coincida exactamente con la del espectador-*voyeur* en la sala de cine, que siente estar asistiendo a la discusión de una pareja en la fila delantera de asientos o estar agazapado entre las sombras de la habitación espionando la intimidad de Brandon. De este modo se acorta, se difumina la distancia entre la pantalla —del cine o (lo que es lo mismo) del ordenador²⁵— y la fila de butacas, entre protagonista y espectador, despertando la empatía, pero también el morbo, la complicidad, la culpa y la vergüenza de la audiencia. La «ventana abierta al mundo», metáfora clásica de la representación fílmica, es ahora, más que nunca, una ventana abierta al mundo íntimo de las personas.

[25] Téngase en cuenta que actualmente la distribución y, por tanto, la visión de las películas se hace tanto o más a través de las plataformas telemáticas que en las salas convencionales de cine, cada vez menos numerosas.



Fig. 10. Brandon y Sissy ante la pantalla del televisor. *Shame*.

[26] Es una pieza que no ha dejado indiferente al séptimo arte. Solo en España, más de treinta años después de haber ofrecido su particular homenaje al texto de Cocteau en una escena de *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) y de retomarlo al año siguiente como situación de partida para *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), se ha publicado recientemente que entre los proyectos inmediatos de Almodóvar figura abordar de nuevo una adaptación del texto con Tilda Swinton. También en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* hay una cita cinéfila a *La ventana indiscreta*, lo cual no es de extrañar en quien sin duda es el más «cleptómano» de nuestros directores.

[27] En el mismo sentido opera el estribillo de la canción «I Want Your Love» de Chic que Sissy ha puesto a sonar en el apartamento tras acceder a él. Antes de verla en pantalla, su voz en el contestador y esta canción es lo primero que de ella se nos da a conocer.

2. La voz humana de Cocteau

Ya fuera del imaginario hitchcockiano, otras situaciones parecen recrear otros momentos memorables de la historia del cine. En el breve monólogo desesperado de Sissy, enganchada al teléfono suplicando a un amante —del que no oímos sus palabras— que no la abandone, no cuesta reconocer un velado homenaje a un texto clásico de la dramaturgia gala, *La voz humana* (*La voix humaine*, 1930) de Jean Cocteau, que fue encarnado magistralmente en el cine por Anna Magnani (*El amor, L'amore*, Roberto Rossellini, 1948) entre otras enormes actrices —Jeanne Moreau, Ingrid Bergman, Simone Signoret— y adaptado en numerosas ocasiones a distintos formatos artísticos²⁶. Como vimos en la escena de la ducha, la imagen duplicada de Sissy en el reflejo de la ventana invita a pensar de nuevo que, metacinematógraficamente, la propia escena es trasunto y tributo de la escena previa del filme italiano [Figs. 11 y 12].

Con tal sugerencia y una extraordinaria economía de medios, McQueen perfila ya desde estas primeras secuencias de Sissy su carácter dependiente, vulnerable y necesitado de la comunicación que posibilita la voz humana, una personalidad opuesta a la de su hermano, hermético e incapaz hasta el momento final de aflorar sus sentimientos²⁷. De hecho, lo primero que conocemos de



Fig. 11. «La voz humana». *Shame*.



Fig. 12. «La voz humana». *El amor (L'amore)*, Roberto Rossellini, 1948).

Sissy es su voz insistente, reiterativa e infructuosamente anclada en el contestador automático de Brandon que nunca devuelve las llamadas, y —a excepción de una desfallecida palabra de ligero reproche en la cama del hospital— casi lo último que escuchamos de ella es, de nuevo, otra grabación desesperada e inatendida en el contestador automático de su inasequible hermano. El teléfono, en manos de Sissy, es un objeto paradójico: más que vehículo de comunicación es soporte y testimonio de la imposibilidad del contacto humano.

3. *Metropolis*, de Fritz Lang, y *Blade Runner*, de Ridley Scott

El propio guion de *Shame*, en una ocasión, recurre a la cita cinematográfica explícita para evocar de la manera más expeditiva un ambiente determinado. Lo hace cuando invoca dos célebres referentes cinematográficos para describir como «un cruce entre *Metropolis* y *Blade Runner*» la atmósfera que debe sugerir el club nocturno donde canta Sissy²⁸. La referencia a estos dos clásicos de la ciencia ficción no puede ser gratuita. *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) describe un mundo antagonico separado en dos clases, una élite privilegiada cuyo hábitat es la superficie de la gran urbe y sus rascacielos —no muy alejada de la aristocracia financiera descrita en *American Psycho*— frente a un proletariado esclavizado que pena bajo tierra —reminiscente del inframundo del suburbano que se nos muestra reiteradamente en *Shame*—. La imagen de éxito y egocentrismo asociada a Brandon y a su jefe David, un infiel impenitente, tanto en su estancia en este establecimiento como en la otra escena del grupo de empresa en otro club nocturno, es una obvia referencia al universo heteropatriarcal de los amos del mundo descrito en *American Psycho*. Por su parte, la angustiada atmósfera de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) en cierto modo aparece replicada en la fotografía gris-azulada de *Shame*, fría, brumosa y oscura y en las calles sucias, llenas de bolsas negras de basura, por donde deambulan los personajes, todo ello en las antípodas de la imagen glamurosa de Nueva York que el cine ha instalado en nuestro imaginario. Por otro lado, el club donde actúa Sissy, descrito en el guion como un lugar «que va más allá de la idea de elegancia de David», un lugar «para morir» —*it is to die for*—, sería el equivalente de uno de los exclusivos clubs de Manhattan de *American Psycho*, quizás el inalcanzable Dorsia, al que solo los muy elegidos logran acceder —de hecho, el único que lo consigue es víctima de la envidia asesina de Bateman, convirtiéndose así literalmente en un lugar «*to die for*»—.

4. *New York, New York* de Martin Scorsese

En este club futurista, el Boom Boom Room, asistimos en uno de los pasajes más emotivos de *Shame*, a la conmovedora interpretación del estándar musical «New York, New York» en la voz de Sissy, lo que ya de por sí es una cita intertextual. La actriz Carey Mulligan acomete una versión lastimosa, en clave de blues sugerido por la letra —«*These little town blues | Are melting away*»—,

[28] Así lo indica la acotación del guion:

49 Int. Boom Boom Room. Night. Brandon and David enter a beautiful bar. A spectacular 180 degree view of Manhattan. The room has the most elegant decor. It is to die for: Metropolis meets Blade Runner, a glittering New York skyline to the North of the room, the grey endless black of the Hudson River to the South. It surpasses David's idea of classy.



Figs. 13 y 14. «New York, New York». *Shame*.

que invierte el optimismo del mensaje original del tema, un himno que en las enérgicas voces de Liza Minnelli o, después, Sinatra celebraba la fe en el éxito en la ciudad-que-nunca-duerme.

La interpretación de «New York, New York» a cargo de Sissy en presencia de su hermano en este elegante club [Figs. 13 y 14] es prácticamente una recreación a base de primeros planos de su precedente cinematográfico, cuando la Minnelli impresionaba con su exitosa actuación a Robert de Niro en el momento álgido de la película homónima de Martin Scorsese (1977) [Figs. 15 y 16].

A través de la vinculación con la temática del filme del cineasta americano, McQueen introduce el tema del triunfo y el fracaso personal, un tema importante imbricado en las cuestiones planteadas por su película que aparece representado por cada uno de los dos hermanos y que, en cierta medida, hereda de su hipotexto *American Psycho*. Además, la versión ralentizada de Sissy, a medio camino entre el desvalimiento casi naif y el cariz sutilmente erótico, apunta a una doble función narrativa. En una película donde las reminiscencias órficas abundan²⁹, Sissy, como si estuviera en posesión de las virtudes musicales de Orfeo, consigue lo imposible, emocionar por un momento hasta las lágrimas

[29] Cf. el epígrafe “El infierno, los infiernos de Brandon Sullivan”, en Díaz Gito, «El Infierno, según Steve McQueen».



Figs. 15 y 16. «New York, New York». (*New York, New York*, Martin Scorsese, 1978).

a su inmovible hermano, mientras que simultáneamente atrae por su sensualidad la atención de David, el jefe de Brandon, que será su próximo amante. A este último respecto, recordemos que la acotación del guion señalaba que este club debía sugerir la atmósfera de *Metropolis*: este clásico del cine mudo alemán presenta una escena en un elegante club donde la rubia protagonista celebra una sensual danza mediante la que consigue la erotización generalizada, casi por encantamiento, del público masculino presente en la sala.

5. *Gimme Shelter*, de The Rolling Stones

Nada parece carente de intención en *Shame*. Fijémonos en una conversación banal por las calles de la ciudad tras la cena romántica de Brandon con Marianne, su colega de trabajo. Ante la declaración de la época en que él le dice que le hubiese gustado vivir —ser un músico en los años sesenta—, ella le replica que esa época le parecía «un infierno» («*it kind of seemed like hell*»): añade la mujer que esa había sido su impresión tras su reciente visión en televisión del documental *Gimme Shelter* (Albert y David Mayles y Charlotte Zwerin, 1970) sobre los Rolling Stones. Ahora bien, en el contexto de lo que nos cuenta *Shame*, ¿podemos considerar gratuita la mención de *Gimme shelter*? «Refugio» es precisamente lo que Sissy «reclama» a su hermano desde su primera aparición en el apartamento. Pero es que, además, «Gimme Shelter», primer tema del álbum de los Stones de 1969 titulado *Let It Bleed*, comienza con unos versos que parecen describir el estado mental del propio Brandon, de quien acabaremos descubriendo que se halla necesitado de amparo no menos que su desvalida hermana: «*Oh, a storm is threatening | My very life today | If I don't get some shelter | oh yeah I'm gonna fade away...*». La canción acaba afirmando una idea que valdría igualmente de perfecto colofón para *Shame*: «*I tell you love, sister, | It's just a kiss away*». Que es justo la insalvable distancia que separa a los dos hermanos, la distancia que, sin embargo, tras la experiencia de Brandon en el infierno, quizás logrará sortear.

En el tramo resolutivo de la película, Brandon descubrirá a su hermana desfallecida en el suelo del baño con las venas cortadas, justo a tiempo de salvarla de una muerte inminente impidiendo que la sangre siga brotando —lo contrario que enuncia el álbum *Let it Bleed* donde se integra la canción mencionada por Marianne—. En la escena posterior, Brandon, profundamente afectado, por vez primera toma la iniciativa de acercarse emocionalmente a su hermana convaleciente en la cama del hospital, rozando apenas su muñeca donde se acumulan las heridas abiertas de su reciente intento de suicidio con viejas cicatrices de cortes autoinfligidos, testigos de una adolescencia de la que solo llegamos a intuir que no debió ser fácil.

6. La música de *Shame*: Harry Escott frente a Hans Zimmer

La banda sonora de *Shame*, firmada por Harry Escott, presenta dos de sus únicos tres temas originales, «Brandon» (8:33) y «Unravelling» (9:42), caracterizados por la inclusión inicial de elementos metronómicos parecidos a las pulsaciones de un reloj sobre una melodía reiterativa envuelta en una sección de cuerdas. No cuesta reconocerlos como dos pastiches musicales o ecos al límite del plagio de la pieza «Journey to the line» (9:22) incluida en la columna sonora compuesta por Hans Zimmer para *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998), una película que, como otras ambientadas en el conflicto de Vietnam, también ha sido catalogada bajo el paraguas de la catábasis infernal³⁰. A través de su compositor Harry Escott, McQueen ni siquiera ha buscado elementos muy recónditos, pues Zimmer, uno de los grandes compositores musicales del cine contemporáneo, presenta la inclusión de estos patrones rítmicos en varias de sus partituras más recordadas, casi a modo de firma personal. La innovación de McQueen ha consistido en servirse de esa envolvente atmósfera musical para aglutinar tres secuencias fragmentadas y barajadas cronológicamente, es decir, desestructuradas por la edición del montaje, en dos momentos clave de su película: al principio, el tema «Brandon» ilustra musicalmente la presentación del personaje y las rutinas de su vida vacía antes de que la irrupción de su hermana acabe con ese frágil equilibrio de gestos repetidos; y casi al final de la película, la melodía recurrente de «Unravelling», entre lo hipnótico y lo angustioso, lo acompaña en su errático descenso al infierno, su particular «Journey to the line».

7. Otras citas intertextuales

La incursión de Brandon en territorio «comanche» en el club gay nos retrotrae al personaje de Al Pacino en una secuencia similar de otra película polémica —como *Shame* y, casi por los mismos motivos, como *American Psycho*— de los ochenta. *A la caza* (*Cruising*, de William Friedkin, 1980): en los dos casos, el personaje se adentra en ese laberinto claustrofóbico sin pertenecer propiamente a ese lugar para acabar devorado por él. En una y otra película el submundo de

[30] Erling B. Holtmark, «The Katabasis Theme in Modern Cinema», en Martin. M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford, Oxford University Press, 2001), pp. 23-50.

ambiente homosexual se halla caracterizado por la saturación cromática de la fotografía escénica —rojo en *Shame*, azul en *Cruising* [Figs. 17 y 18]— y es reinterpretado como lugar de reminiscencia infernal y meta del descenso al abismo de sus protagonistas. Por otro lado, en las escenas preliminar y postliminar de *Shame*, las de seducción de una mujer desconocida desarrolladas ambas en un vagón de metro, encontramos la inversión de los roles de depredador y presa —la mujer invasivamente seducida por Brandon en la primera escena se convierte en activa seductora en la última—, que es el tema fundamental sobre el que gira la trama de *Cruising*.

Cuando Brandon, en el andén subterráneo del metro, se burla de su hermana por su extravagante sombrero *vintage*, utiliza una expresión, «sombrero loco» («*mad hat*»), que conecta directamente con el personaje de Alicia de Lewis Carrol («*the (Mad) Hatter*»): la observación de Brandon no es gratuita,



Fig. 17. Incurción en el infierno. *Shame*.



Fig. 18. Incurción en el infierno. *A la caza* (*Cruising*, William Friedkin, 1980).

pues en ambos casos se trata de un sombrero de copa alta o chistera. No por casualidad Alicia es la protagonista de otro descenso al Inframundo *sui generis*, como declara el primer título que llevó el famoso cuento, *Las aventuras subterráneas de Alicia* (*Alice's Adventures under Ground*) —tampoco parece casual que McQueen sitúe la escena en cuestión en un andén de metro («*underground*»), en inglés británico—³¹. Además, el color rojo del sombrero puede ser un detalle significativo. Este color solo reaparecerá en el último tramo de la película en dos momentos clave: en el inframundo del club gay y en la sangre derramada de Sissy que acabará empapando las manos de su hermano. Esta secuencia del andén sirve para anticipar la resolución de la trama cuando Brandon rescata a su hermana cuando esta juega peligrosamente al borde de la vía: en ella el sombrero pasa de la cabeza de uno a la del otro, acentuando el común destino fatal que aguarda a los dos hermanos.

8. *Shame* y el arte moderno

Algunas de las reminiscencias localizables en *Shame* nos llevarían al ámbito del arte pictórico, especialmente, del arte moderno³². No resulta extraño en un director cuya primera formación académica fue fundamentalmente de naturaleza artística y que culminó en la Tisch School of the Arts de la New York University. La trayectoria artística de McQueen ha evolucionado a partir de la realización de cortometrajes exhibidos en espacios museísticos (1993-2007), lo que le hizo acreedor del prestigioso premio Turner 1999 en consideración a «la poesía y claridad de su visión y el alcance, intensidad emocional y economía de medios de su obra», virtudes que podría decirse también adornan a una película como *Shame*³³. A este respecto me limitaré a esbozar unas breves pinceladas de intertextualidad dejando el mayor peso de la argumentación a la evidencia de la comparación entre las imágenes propuestas.

8.1. *Francis Bacon y las ruinas del alma*.

La deformación en movimiento de la imagen de Sullivan —concretamente, de su busto— en el escaparate del club gay donde se ha desarrollado la penúltima fase de su catábasis infernal [Fig. 19], parece pretender sugerir la angustia existencial de los retratos —bustos— expresionistas del artista británico Francis Bacon (1909-1992), caracterizados por su violenta y cruda distorsión.

Bacon era de la opinión de que para llegar a la expresión de la realidad a través del arte la única vía era la distorsión; solo a través de la distorsión se puede transformar lo que es mera apariencia en imagen³⁴. En otras palabras, la deformación de lo epidérmico es el único acceso posible al alma de lo representado. El artista irlandés en varias ocasiones reunió sus retratos en grupos de tres (*Three Studies for Self-Portrait*, 1976) [Fig. 20], a veces en cuatro autorretratos alineados en vertical, como si reprodujesen el formato de la tira de instantáneas de fotomatón que le servía de modelo (*Four Studies for*

[31] He defendido la interpretación del cuento de Carroll como una revisitación del tema mítico de *descensus ad Inferos* en una ponencia leída en *Orbis Latinus. IX Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Latinos* (Granada, 13-17/05/2019) con el título de «Psique en el País de las Maravillas. Apuleyo y Lewis Carroll», cuya redacción por escrito espero publicar en breve.

[32] Interesa a este respecto leer las páginas que Pérez Bowie dedica a «La intertextualidad pictórica» dentro de su capítulo sobre «Cine e Intertextualidad», en *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca, Universidad, 2008), pp. 151-167.

[33] «Turner Prize 1999 artists: Steve McQueen», *TATE*, 1999. (La traducción es mía). Disponible en: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1999/turner-prize-1999-artists-steve-mcqueen>> (12/05/2020).

[34] Hugh Davies y Sally Yard (eds.), *Francis Bacon* (Nueva York, Abbeville Press 1986), pp. 41-44.



Fig. 19. Brandon. *Shame*.

a *Self-Portrait*, 1967), confiriéndoles de este modo una impresión de imagen en desarrollo. Similarmente, la imagen deformada en movimiento de Brandon también se nos muestra parcelada varias veces por las juntas de los cristales del escaparate, lo que acentúa el paralelismo con las obras de Bacon.

Incluso merece comentarse que Bacon en una ocasión se autorretrató con un ojo hinchado (*Self-Portrait with Injured Eye*, 1972), detalle que comparte la imagen magullada de Sullivan en el escaparate como consecuencia de la paliza recibida en el bar previamente a su incursión en el antro gay. Como se ha hecho con la pintura de Bacon³⁵, la herida apreciable en el rostro de Sullivan podría interpretarse como una metáfora física de la encarnizada lucha que se libra en el interior de su cuerpo, de la violencia y el sufrimiento que atenazan su mente.

En esta deformación deliberada de la belleza del actor protagonista —preanunciada por la paliza ya aludida, coronada con un escupitajo lanzado a su cara y que poco más tarde acabará en el rictus extremo de su rostro consumido (imagen del alma) durante la escena del trío con las prostitutas—, McQueen parece, en línea con el ideario de Bacon, querer que nos asomemos a los estragos

[35] Frédérique Amselle, «Bacon and Freud's Self-Portraits or the Remains of the Self» (*Études britanniques contemporaines*, n.º 43, 2012), pp. 109-122.



Fig. 20. *Three Studies for Self-Portrait* (1976), de Francis Bacon.



Fig. 21. El grito de Brandon. *Shame*.

que en el alma en descomposición de su protagonista produce su incursión por los meandros del infierno, como si por un momento se nos permitiese contemplar la imagen deteriorada en el retrato oculto de un Dorian Gray del siglo XXI.

8.2. *El grito sordo de Edvard Munch*

Tras el descubrimiento de la tentativa de suicidio de su hermana envuelta en sangre, el grito agónico de socorro de Brandon Sullivan en la escena final de catarsis de la película —su localización en el puerto del Hudson, la similar perspectiva del encuadre, la presencia erguida de las dos figuras de las torres a la espalda del personaje central, la valla de la izquierda [Fig. 21]— rememora el horror, la angustia, de *El grito*, de Edvard Munch (1863-1944).

Como es sabido, la obra de Munch pasa por representar la alienación y ansiedad existencial del hombre moderno: en ella destaca el color del cielo, que al volverse rojizo —como la sangre— provocaba ese descomunal grito [Fig. 22].

Conviene recordar que el ahora célebre cuadro de Munch empezó a escalar

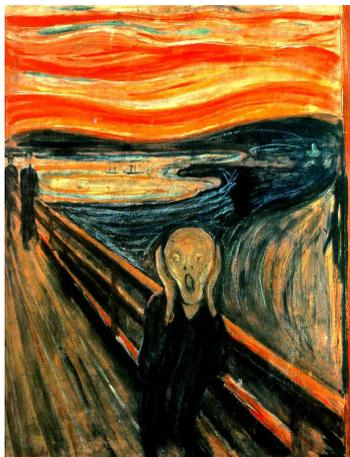


Fig. 22. *El grito* (1893), de Edvard Munch.

la cima de su popularidad tras aparecer en marzo de 1961 en la portada de la revista *Time* en un número en que se destacaba su dossier dedicado a la culpa y a la ansiedad. La ansiedad es una emoción característica del mundo postmoderno, alineada junto con la confusión, el estrés, la inseguridad, la falta de arraigo y la fluidez en las relaciones humanas. En el caso de Brandon Sullivan, la ansiedad, provocada por su fracaso en el intento de retomar las riendas de su vida y por su caída libre en el pozo de la adicción al sexo y la culpa por su responsabilidad en el intento de suicidio de su hermana, tras ser repudiada y

sentirse abandonada por él, son precisamente los motivos que generan su grito sordo en la patética escena conclusiva de *Shame*. El propio título de la película de McQueen alude a una emoción, la de la vergüenza, que ni los expertos se ponen de acuerdo en cómo separar de la de la culpa.

8.3. *Edward Hopper: el alma desértica en la gran ciudad*

Sin embargo, si hay un creador cuya obra parece trascender a lo largo de varias secuencias de *Shame* —y me atrevería a decir que a lo largo de toda la película—, ese es el artista genuinamente norteamericano y urbano Edward Hopper (1882-1967). Hopper, a lo largo de su trayectoria, hizo de Nueva York el icono por antonomasia de la moderna gran ciudad (americana) y epítome de sus contradicciones para el desarrollo de las interrelaciones humanas³⁶. No volveré sobre el tema del voyerismo ya tratado anteriormente, sino para traer a colación las similitudes que la ensayista británica Olivia Laing encuentra entre la mirada artística característica de Hopper y la del protagonista de *La ventana indiscreta* de Hitchcock —al que ya he relacionado con Brandon Sullivan—. Laing señala, además, las paradojas que encierra el hecho de que, en una gran urbe como Nueva York, uno se pueda sentir absolutamente aislado en medio de la multitud o de que se pueda exponer a la mirada indiscreta, curiosa, invasiva u obscena de cualquier desconocido, incluso estando en la aparente privacidad de la propia casa, dos nociones presentes en el mundo postmoderno descrito en *Shame*. De hecho, lo primero que oímos —sin verlo— en la película, tras los momentos iniciales de Brandon yacente pensativo y en silencio en su cama, es el ruido del descender de las persianas de su dormitorio dejando entrar la luz del exterior, luz que incide sobre el título *Shame* de la película proyectado sobre su cama deshecha³⁷: una significativa metáfora de la cruda revelación de su intimidad que nos espera.

La invasión de la intimidad de Sullivan es, en efecto, una de las constantes de la película que alimentan su sentimiento de vergüenza. La amenaza contra su intimidad aparece tanto a nivel doméstico —la irrupción de Sissy en el apartamento, la escena en la que esta espía el contenido sexual del portátil de su hermano, cuando lo sorprende masturbándose en el baño o cuando se introduce de noche en su cama— como a nivel social —el «virus» pornográfico que descubren en su ordenador de empresa, su fracaso sexual con Marianne, su escena de exhibicionismo en el hotel—.

Pues bien, la composición de varias de las tomas de *Shame*, especialmente aquellas donde se nos permite observar a alguno de los protagonistas a través de o enfrentados a una gran ventana o en la soledad de un cuarto —a veces, de hotel— me parecen deudoras, si no del color, sí del universo, la composición y la atmósfera característicos del pintor que supo captar como nadie la soledad, el aislamiento y la incomunicación en el espacio de la gran metrópolis norteamericana [Figs. 23-30].

Hay, además, «fotografías» en *Shame* [Figs. 31, 32 y 33] que, sin tener un claro referente en la obra de Hopper, podrían ser consideradas como un

[36] Remito al sugerente capítulo titulado «Paredes de cristal» sobre la personalidad y la obra artística de Edward Hopper y su interrelación con la ciudad de Nueva York, en Olivia Laing, *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo* (Madrid, Capitán Swing, 2017), pp. 17-44.

[37] Tras esta, otras dos veces oímos en los momentos iniciales del film cómo Brandon descubre las persianas dejando entrar la luz en su cuarto.



Fig. 23. Marianne en el restaurante. *Shame*.



Fig. 24. *Automat* (1927), de Edward Hopper.



Fig. 25. Brandon en el hotel. *Shame*.



Fig. 26. *Excursion into Philosophy* (1959), de Edward Hopper.



Fig. 27. Brandon en su habitación. *Shame*.



Fig. 28. *Morning Sun* (1952), de Edward Hopper.



Fig. 29. Brandon en el metro. *Shame*.



Fig. 30. *Chair Car* (1965), de Edward Hopper.

tributo al espíritu del artista americano de la experiencia de la soledad en la gran ciudad, de quien

[...] Carter Foster, director del Museo Whitney, en su obra *Hopper's Drawings* señala que el artista reproduce rutinariamente en su pintura «determinados espacios y experiencias espaciales característicos de Nueva York que son el resultado de estar físicamente cerca de otros, pero separados de ellos por diversos factores, como movimientos, estructuras, ventanas, paredes, luz u oscuridad»³⁸.

Palabras estas que igualmente describen el hábitat humano que retrata la película de McQueen.

De entre estas escenas, quizás la más «hopperiana» de todas³⁹ sea aquella en la que contemplamos a Brandon en la cocina de su apartamento ab-



Fig. 31. Brandon en el andén del metro. *Shame*.

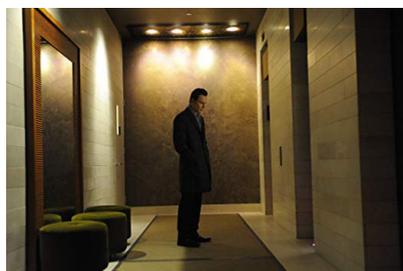


Fig. 32. Brandon ante el ascensor. *Shame*.

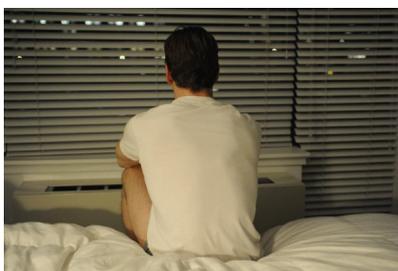


Fig. 33. Brandon en su habitación. *Shame*.

sorto en la rutinaria y solitaria tarea de buscar contactos sexuales a través de la pantalla de su portátil; allí vemos su figura recortada sobre una ventana sin cortinas que deja asomar los característicos «ojos» de la ciudad envuelta en la oscuridad de la noche, las ventanas tantas veces representadas en la obra del pintor norteamericano [Fig. 34]⁴⁰. La perspectiva de este encuadre cinematográfico convierte al protagonista de esta escena, enfrascado en su

[38] Olivia Laing, *La ciudad solitaria*, p. 22.

[39] Y, a la vez, la más imposible, porque Hopper murió en 1967, escasos años antes de la irrupción de internet en la vida del hombre moderno, sin poder sospechar cómo tal innovación vino paradójicamente a revolucionar y radicalizar los problemas de (in)comunicación humana que con tanta insistencia testimonió en su obra.

[40] La autora trae a colación «la analogía entre una ventana y un ojo, tal y como sugieren su etimología y su función», mientras que una nota de la traductora Catalina Martínez Muñoz aclara el aspecto etimológico aludido: «Del latín *ventus*, que derivó en *wind* (viento) en las lenguas germánicas y en inglés en *wind-eye*: el ojo del viento, posteriormente *window*». Olivia Laing, *La ciudad solitaria*, p. 22.

tantática tarea de observador en la aparente salvaguarda de la intimidad de su hogar, en el sujeto inadvertido —o víctima— de una doble e invasiva observación: la de los «ojos» de la ciudad de «paredes de cristal», desde un lado, y la de la mirada del espectador-*voyeur* de la sala cinematográfica, desde el otro. Al mismo tiempo, las ventanas/pantallas encendidas de la ciudad, como los múltiples ojos que no parpadean de un Gran Hermano orwelliano —«*Big Brother is watching you*»—, también apuntan directamente hacia los habitantes de la sala cinematográfica, resumen y espejo del mundo. Al igual que Brandon Sullivan, quienes observamos, somos observados.



Fig. 34. Brandon ante el ordenador. *Shame*.

[41] Julia Kristeva, «Word, Dialogue and Novel», en Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York, Columbia University Press, 1986), p. 37. (La traducción es mía).

[42] Como Tarantino o Almodóvar, dos ejemplos evidentes en cuyas filmografías la intertextualidad juega un deliberado rol de estilo y una función (auto)reflexiva. Erik Tóth, *Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino* (Tesis de Grado, Masaryk University, 2011). Disponible en: <https://is.muni.cz/th/m9mj2/Thesis_Final.pdf> (12/05/2020); Javier Herrera, «El cine dentro del cine en la obra de Pedro Almodóvar: pasión cinéfila y tradición barroca», en María R. Matz y Carole Salmon (eds.), *How the Films of Pedro Almodovar Draw upon and Influence Spanish Society* (Nueva York, The Edwin Mellen Press, 2012), pp. 115-136.

[43] Jim Jarmusch, «Things I've learned: Jim Jarmusch» (*Movie-maker Magazine*, 05/06/2013). Disponible en: <https://www.movie-maker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/> (12/05/2020). (La traducción es mía).

Conclusiones

En una expresión a su vez ampliamente citada y en consonancia con otras similares de otros autores posteriores al estructuralismo, Julia Kristeva afirmó que todo texto literario se construye como «un mosaico de citas»⁴¹. Siguiendo la estela de esta idea, algunos cineastas son más conscientes que otros de esta realidad⁴², como Jim Jarmusch, que entre sus cinco «reglas de oro» cinematográficas propuso la siguiente como la quinta y última:

Nada es original. Roba de donde sea que aliente tu inspiración o que espolee tu imaginación. Devora viejas películas, nuevas películas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones casuales, arquitectura, puentes, señales en la calle, árboles, nubes, corrientes de agua, luces y sombras. Elige para robar solo cosas de aquello que te hable directamente al corazón. Si haces esto, tu obra (y tu robo) serán auténticos. La autenticidad no tiene precio; la originalidad simplemente no existe. Y no te preocupes por ocultar tu robo —celébralo si te apetece—. En cualquier caso, recuerda siempre lo que dijo Jean-Luc Godard: «No importa de dónde tomes las cosas, importa a dónde las llevas». (Regla núm. 5)⁴³

Considerados los argumentos desarrollados, en mi opinión, McQueen, al menos en lo que respecta a *Shame*, no dudaría en suscribir estas palabras de su

colega americano. McQueen, condicionado por su propia formación artística, parece actuar como un «cleptómano» cinematográfico que no duda en atesorar e incorporar en su obra determinadas sugerencias intertextuales que le inspiran no solo grandes clásicos de la historia del cine, sino también algunos de los más influyentes pintores del siglo veinte. A este carácter cleptómano tampoco escapa —ni lo ha pretendido— mi propio trabajo, un *metatexto* —el tercer tipo de transtextualidad de Genette— enriquecido con ideas y citas de Gérard Genette, Noël Carroll, Julia Kristeva, Olivia Laing, Jim Jarmusch, que ha tratado de identificar y justificar estas alusiones intertextuales diseminadas —más o menos conscientemente— por McQueen entre las secuencias de su película. A este respecto quiero alinearme con la propuesta de Roland Barthes en su famoso ensayo sobre «La muerte del autor», en el sentido de que el texto, una vez producido, pasa a ser del dominio del receptor, que tiene el cometido de descifrarlo e interpretarlo, en cierta forma, de hacerlo suyo⁴⁴.

En conclusión, junto a la interpretación de *Shame* como un relato de tradición mítica de bajada a los Infiernos, la incorporación del hipotexto propuesto (*American Psycho*), con su mensaje metafórico de denuncia política del capitalismo salvaje, más la suma de las referencias cruzadas de otros intertextos sugeridas en este trabajo, una vez reutilizado todo este material por McQueen para configurar su obra según sus intereses y principios artísticos y para beneficiarse así de la amplificación del significado que la incorporación de los pre-textos latentes le aporta, convierte a *Shame* en un rico palimpsesto transtextual. Su potencia de expresión, proyectada y aumentada a partir de la combinación de todas sus láminas textuales subyacentes, trasciende y enriquece la interpretación lineal de lo que se nos cuenta epidérmicamente en un primer término. Parafraseando la fórmula de Genette, *Shame* resulta así un perfecto testimonio de «cine en segundo grado», y McQueen, como el protagonista de su película, se nos muestra en cierto modo arrastrado también por una pulsión «cleptómana» que le impulsa a enriquecer su obra mediante la cita, el homenaje o la sugerencia de grandes autores del cine y del arte moderno.

Bibliografía

- ALLEN, Graham, *Intertextuality* (Londres/Nueva York, Routledge, 2000).
- AMSELLE, Frédérique, «Bacon and Freud's Self-Portraits or the Remains of the Self» (*Études britanniques contemporaines*, n.º 43, 2012), pp. 109-122. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/ebc/1326>> (12/05/2020). DOI: 10.4000/ebc.1326
- BARTHES, Roland, «The Death of the Author» (*Aspen: The Magazine in a Box*, n.º 5-6, 1967). Disponible en: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>> (12/05/2020).
- BOYD, David y BARTON PALMER, Richard (eds.), *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality* (Austin, University of Texas Press, 2006).
- CARROLL, Noël, «The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond)» (*October*, n.º 20, 1982), pp. 51-81. DOI:10.2307/778606

[44] Roland Barthes, «The Death of the Author» (*Aspen: The Magazine in a Box*, n.º 5-6, 1967). Disponible en: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>> (12/05/2020).

- DAVIES, Hugh y YARD, Sally (eds.), *Francis Bacon* (Nueva York, Abbeville Press, 1986).
- DÍAZ GITO, Manuel Antonio, «El Infierno, según Steve McQueen. *Shame* (2011) y las Hijas de Dánao» (*International Journal of the Classical Tradition*, 2019). Disponible en DOI: <<https://doi.org/10.1007/s12138-019-00534-2>> (12/05/2020).
- , «*Shame* (2011) de Steve McQueen. El cine en segundo grado: la hipertextualidad» (*Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*, n.º 19, 2019), pp. 213-236. Disponible en DOI: <<http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6653>> (12/05/2020).
- ECHEBURÚA, Enrique, «¿Existe realmente la adicción al sexo?» (*Adicciones*, n.º 24, vol. 4, 2012), pp. 281-286.
- GARCÍA-MANSO, Angélica, (*Séptimo arte*)². *Intertextualidad filmica y cine* (Madrid, Pigmalión, 2012).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989).
- GONZÁLEZ ETXEBERRIA, Juan, «Epopéyas postmodernas y topografías infernales sin salida», en José Manuel Losada y Antonella Lipscomb (eds.), *Myth and Emotions* (Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017), pp. 279-290.
- HASAN SÜTCÜ, Delil, *Voyeuristic Pleasure in Cinema: A Study of Voyeurism in Peeping Tom, Rear Window* (Tesis de Máster, Aalborg, Aalborg University, 2017). Disponible en: <https://projekter.aau.dk/projekter/files/259994358/Full_PDF.pdf> (12/05/2020).
- HERRERA, Javier, «El cine dentro del cine en la obra de Pedro Almodóvar: pasión cinéfila y tradición barroca», en María R. Matz y Carole Salmon (eds.), *How the Films of Pedro Almodovar Draw upon and Influence Spanish Society* (Nueva York, The Edwin Mellen Press, 2012), pp. 115-136.
- HOLTSMARK, Erling B., «The Katabasis Theme in Modern Cinema», en Marti M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema* (Oxford, Oxford University Press, 2001), pp. 23-50.
- JARMUSCH, Jim, «Things I've learned: Jim Jarmusch» (*Moviemaker Magazine*, 5 de junio de 2013). Disponible en: <https://www.moviemaker.com/archives/series/things_learned/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/> (12/05/2020).
- KRISTEVA, Julia, «Word, Dialogue and Novel», en Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (Nueva York, Columbia University Press, 1986), pp. 34-61.
- LAING, Olivia, *La ciudad solitaria. Aventuras en el arte de estar solo* (Madrid, Capitán Swing, 2017).
- MARINKOVICH, Juana, «El análisis del discurso y la intertextualidad» (*Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, n.º 37, 1998-1999), pp. 729-742.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier, «De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», en Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. In honorem José Antonio Pérez Bowie* (Bingés, Éditions Orbis Tertius, 2018), pp. 41-92.
- , «Hacia una teoría de la reflexividad filmica. La autoconciencia de la literatura al cine», en José Antonio Pérez Bowie y Pedro Javier Pardo García (eds.), *Transescrituras audiovisuales* (Madrid, Pigmalión, 2015), pp. 47-94.
- , «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010), pp. 45-102.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010).

- , «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (Salamanca, Universidad, 2010), pp. 21-43.
- , «Cine e Intertextualidad», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca: Universidad, 2008), pp. 151-167.
- , «La intertextualidad pictórica», en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca: Universidad, 2008), pp. 163-167.
- , «El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla» (*Anthropos*, n.º 208, «Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas», 2005), pp. 122-137.
- REQUENA, Jesús G., «Viendo mirar (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)», en Javier Luengos (ed.), *Alfred Hitchcock* (Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1989), pp. 148-163.
- ROMERO ESCRIVÁ, Rebeca, «El universo *Psycho*. “La ansiedad de la influencia” en la obra de Hitchcock» (*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 18, 2014), pp. 64-70.
- SANABRIA, Carolina, *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011).
- SANZ CABRERIZO, Amelia, «La noción de intertextualidad hoy» (*Revista de Literatura*, n.º 57, vol. 114, 1995), pp. 341-362.
- STAM, Robert, «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005), pp. 1-52, pp. 26-31 de la traducción española *Teoría y práctica de la adaptación* (México, UNAM, 2014).
- , *Film Theory. An Introduction* (Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2000).
- TÓTH, Erik, *Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino* (Tesis de Grado, Masaryk University, 2011). Disponible en: <https://is.muni.cz/th/m9mj2/Thesis_Final.pdf> (12/05/2020).

Filmografía

- American Psycho* (Mary Harron, 2000). Estados Unidos: Shamley Productions.
- A la caza (Cruising)*, William Friedkin, 1980). Estados Unidos/Alemania Occidental: Lorimar Film Entertainment/CIP-Europäische Treuhand AG.
- Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Estados Unidos: The Ladd Company/Shaw Brothers.
- El amor (L'amore)*, Roberto Rossellini, 1948). Italia: Tevere Films.
- Gimme Shelter* (Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, 1970). Estados Unidos: Maysles Films.
- La delgada línea roja (The Thin Red Line)*, Terrence Malick, 1988). Estados Unidos: Fox 2000 Pictures/Geisler-Roberdeau Phoenix Pictures.
- La matanza de Texas (The Texas Chain Saw Massacre)*, Tobe Hopper, 1974). Estados Unidos: Vortex.
- La ventana indiscreta (Rear Window)*, Alfred Hitchcock, 1954). Estados Unidos: Patron INC.

Metropolis (Fritz Lang, 1927). República de Weimar: UFA.

New York, New York (Martin Scorsese, 1978). Estados Unidos: Chartoff-Winkler Productions.

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Estados Unidos: Shamley Productions.

Shame (Steve McQueen, 2011). Reino Unido: Film4/See-Saw Films/UK Film Council.

Recibido: 13 de septiembre de 2019

Aceptado para revisión por pares: 26 de febrero de 2020

Aceptado para publicación: 3 de mayo de 2020

LIBROS

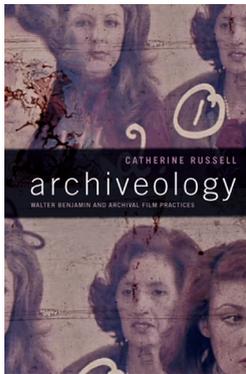
**ARCHIVEOLOGY. WALTER BENJAMIN
AND ARCHIVAL FILM PRACTICES**

Catherine Russell

Durham / Londres

Duke University Press, 2018

269 páginas



La noción de archivo se ha convertido durante la última década en un tema de discusión fundamental en el campo de los estudios fílmicos. El origen de lo que podríamos llamar «la filosofía del archivo», entendida como paradigma de pensamiento y de creación en la contemporaneidad, puede establecerse en torno a la década de 1880 —con la cronofotografía de Muybridge y Marey y el cuestionamiento de las nociones de obra única y multiplicidad del objeto artístico—, y recorre prácticamente todo el siglo XX. No obstante, es a mitad de la década de 1990, con la emergencia de la cultura digital, cuando la noción de archivo comienza a ocupar un lugar central en la reflexión sobre las prácticas artísticas y cinematográficas. Anna María Guasch —*Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid, Akal, 2011)— llama la atención sobre la proliferación, en esos años, de publicaciones, conferencias, exposiciones, etc., que actualizan las aportaciones de Walter Benjamin y Michel Foucault sobre el archivo para introducir un fac-

tor deseante en la ecuación. El ensayo de Jacques Derrida *Mal de archivo* (Madrid, Trotta, 1997) parece haber marcado un punto de inflexión en la toma de conciencia sobre la obsesión archivística que atravesó la institución Arte durante buena parte del siglo XX. No en vano el texto fue escrito en el marco del coloquio internacional *Memory: The Question of Archives* y se subtitula «Una impresión freudiana». Lo que estaba en juego en la reflexión de Derrida era, precisamente, el resto, el excedente, todo lo que no contiene la noción común de archivo —entendido como un conjunto de documentos y como el lugar en el que estos se custodian—: los principios que sirven para organizar el archivo, las lógicas de poder que subyacen a ellos y los procesos de (in)visibilización a los que van unidos. La obsesión por el archivo responde, en cierta medida, a una obsesión por la memoria; a una obsesión, no tanto por recordar —la década de 1990 fue particularmente desmemoriada— como por retener, por hacer frente al creciente torrente de datos que proliferaron en la llamada «sociedad de la información». En estrecha relación con esa obsesión por la memoria, la centralidad de la noción de archivo estaría aparejada a la ontología de la imagen digital, en la que el valor indicial que el soporte fotoquímico otorgaba —legítimamente o no— a la imagen entra en conflicto. Fue al final de aquella década de 1990 cuando Catherine Russell publicó su ya clásico libro *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video* (Durham University Press, 1999), trabajo que concluía con un capítulo titulado «Archival Apocalypse: Found Footage as Ethnography», en el que la autora recurría a los conceptos benjaminianos de ruina, alegoría y fantasmagoría para definir el cine de metraje encontrado. No es otra que la idea de leer las prácticas fílmicas de archivo a la luz de los escritos de Walter Benjamin la que estructura el libro que aquí se comenta. Pero los casi veinte años transcurridos entre una y otra publicación no pueden ser obviados. La omnipresencia de la noción de archivo en la creación, la investigación y los discursos de

preservación sobre el cine y el audiovisual que se ha podido observar en los diez últimos años, aunque obviamente establece continuidad con aquellos debates, responde a otras preocupaciones de orden ético, estético, político e institucional. Por una parte, las posibilidades que ofrece la digitalización de materiales en soporte fotográfico y el almacenamiento de imágenes en movimiento han supuesto una proliferación de plataformas de acceso abierto —del archivo Prelinger a YouTube, de la Red de Cine Doméstico al archivo de Filmoteca Española— que permiten visualizar y, en algunos casos, intervenir creativamente colecciones de películas hasta entonces invisibles. Por otra parte, la vulnerabilidad del soporte digital, cuya obsolescencia es mucho mayor que la de los nitratos o los acetatos de celuloide, es motivo de alarma cada vez mayor entre archivistas y estudiosas del cine. Asimismo, respondiendo a un impulso democratizador —frecuentemente vinculado al concepto de transparencia—, muchas instituciones han generado políticas de recuperación, preservación, catalogación, visibilización y acceso a sus colecciones. En este contexto, un libro como *Archiveology* viene a funcionar como catalizador de una serie de planteamientos que tienen que ver con lo que la autora denomina «el pensamiento del archivo» en el cine y el audiovisual y que encuentra un espacio de reflexión en el contexto académico —Russell imparte un curso de doctorado titulado, precisamente, «Archiveology» en la Universidad de Concordia—, pero también en el institucional, donde se enmarcan trabajos como el libro de Giovanna Fosatti *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition* (Amsterdam University Press, 2009). Como señala Russell (p. 13), el propio concepto de *archiveology* es un neologismo acuñado por Joel Katz en 1991 para referirse a *Dal polo all'equatore* (Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, 1987), una de las primeras películas experimentales en las que se empleó de manera explícita material de un archivo fílmico. En su traducción al caste-

llano, como en inglés, el vocablo está formado a partir de la unión de la palabra archivo y el sufijo -logía, del griego *lógos*, cuyo significado remite al «discurso que da razón a las cosas». El hecho mismo de que este prometedor neologismo proceda del campo de los estudios fílmicos es revelador de hasta qué punto resulta inconcebible hoy en día un pensamiento sobre el archivo que no incluya la reflexión sobre la imagen audiovisual. Pero, al margen de esta constatación, el concepto aporta una importante novedad, pues tanto la definición de Katz como la de Russell se refieren a prácticas discursivas en las que el pensamiento sobre el archivo se articula *a través* de las imágenes y no a partir de un discurso escrito sobre la imagen de archivo. Además, traspasa el campo del cine experimental y el documental para incluir el videoensayo poético y pedagógico, que también se ha consolidado como una nueva forma audiovisual en la segunda década del siglo XXI. Incluye, asimismo, «los cientos de miles de homenajes en YouTube, *supercuts* y remezclas realizados por aficionados, junto con aquellos realizados por estudiosas del cine y los tributos a las películas comerciales patrocinados por la industria del cine, así como otros trabajos de montaje creados como homenaje a la historia del cine» (p. 1). Finalmente, el elemento común en el corpus de obras analizadas en *Archiveology* no es tanto la consideración de la imagen de archivo como materia prima de la creación audiovisual, sino más bien la dimensión filosófica que subyace a la metodología de selección, compilación, montaje y comentario —cuando lo hay— de los materiales empleados por cineastas como Thom Andersen, Gustav Deutsch, Pétter Forgács o Christian Marclay.

Filosofía, archivo, compilación, montaje, resto, reciclaje. Palabras que, reunidas, casi nos empujan con vehemencia al universo benjaminiano. Al igual que Freud y Bergson, Benjamin escribió muy poco sobre cine. Sin embargo, al igual que ocurre con la obra de aquellos, la de este se ha erigido en una referencia clave en el campo de

los estudios fílmicos, por lo que no es de extrañar que el libro de Russell funcione como una constelación que pone en contacto los hallazgos del pensador alemán con determinadas praxis del cine y el audiovisual de archivo. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» es, quizá, uno de los ensayos más leídos y citados en las facultades en las que se estudia cine, así como en el campo de los estudios fílmicos. Sin embargo, es *El libro de los pasajes*, el texto inacabado y, a un tiempo, obra definitiva de Benjamin, el que le sirve a Russell para trazar el mapa de la archivología: alegoría, excavación (arqueología), ruina, fantasmagoría, coleccionismo son las nociones que iluminan los distintos capítulos del libro, que la autora suele comenzar interpelando de forma crítica a la literatura existente sobre Benjamin para después ponerlo todo a dialogar en concienzudos estudios de caso: *Los Angeles Plays Itself* (Thom Andersen, 2003) y *Paris 1900* (Nicole Védres, 1947) como exploraciones del espacio urbano; *Parentheses* (Morgan Fisher, 2003) como arqueología audiovisual; *Home Stories* (Matthias Müller, 1990) y *Kristall* (Matthias Müller, Christoph Girardet, 2006) como alegoría, etc.

En última instancia, Russell —quizá incurriendo en un anacronismo— interroga en este libro los límites de la contribución de Benjamin, así como los que atañen a archivología que, mediante el

montaje dialéctico y la puesta en conflicto de las imágenes y sus archivos de procedencia, cuestiona las lógicas de poder inherentes a su fundación. El último capítulo, titulado «Awakening from the Gendered Archive» recupera el concepto derridiano de *patriarchivo* para plantear una ruptura con la división de género del archivo audiovisual, en virtud de la cual se establece una dinámica erótica del «archivista masculino y el cuerpo del archivo femenino» (p. 185). Partiendo de esa premisa, Russell reivindica el *détournement* feminista en la arqueología audiovisual, tal y como se ha concretado en algunos trabajos de Agnès Varda, Cecilia Barriga y Rania Stephan, pero también —podríamos añadir—, en los de Alina Marazzi, Susana de Sousa o Carolina Astudillo. Ciertamente, el corpus de películas estudiadas en *Archiveology* no solo es predominantemente masculino, sino también, fundamentalmente, noroccidental. Teniendo en cuenta que, como observara Jay Leyda (*Films beget Films*, New York, Hill & Wang, 1964), la práctica fílmica de archivo se originó en contextos de necesidad, cuando no de precariedad y pobreza, quizá una tarea pendiente sea la de interrogar al incipiente canon de la archivología para encontrar nuevos espacios de disidencia.

Sonia García López

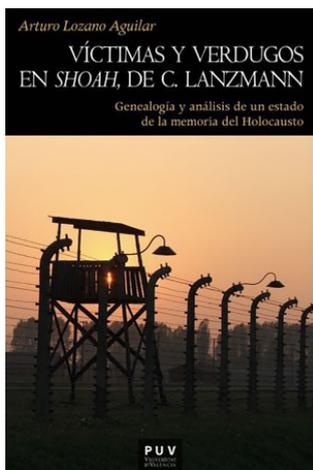
**VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN SHOAH,
DE C. LANZMANN. GENEALOGÍA Y
ANÁLISIS DE UN ESTADO DE LA
MEMORIA DEL HOLOCAUSTO**

Arturo Lozano Aguilar

Valencia

Universitat de València, 2018

311 páginas



El 1 de diciembre de 2017 se inauguraba en Madrid una exposición sin precedentes: *Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos*. En ella se incluían, por primera vez, más de setecientos objetos originales procedentes del Museo Estatal de Auschwitz–Birkenau. Unas seiscientas mil personas la visitaron, ratificando el «éxito» de visitantes —en torno a dos millones— que todos los años acuden al campo original. Hay algo tremendamente perturbador en estas cifras: la conversión de este espacio museístico en un producto para el turismo de masas y el peligro de simplificar las causas del Holocausto. Dicho de otro modo, la fuerte carga emocional que provoca la contemplación del campo o su desplazamiento metonímico en fetiches del horror —tan proclives a su transfiguración melodramática y recalentamiento *kitsch*— puede obturar su comprensión.

Sirva esta referencia previa para afirmar que nos encontramos ante un libro que trabaja en una dirección diametralmente opuesta: ahondar no solo en las formas de representación del Holocausto, sino reflexionar sobre las insuficiencias y contrastados que esta empresa puede entrañar. Quizá por ello el subtítulo de este libro es más ajustado para desvelar su último propósito: trazar el recorrido entre la aparición de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) y su vigente inscripción dentro de la producción narrativa del Holocausto. Porque, ciertamente, la excepcional película de Claude Lanzmann se ha convertido en un canon sobre el modo de transmitir el exterminio de los judíos a manos del régimen nazi. Por ello, aunque parezca que estamos ante un estudio de caso cuyo abordaje ya habían planteado otros anteriormente (*Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann*, Bernard Cuau y Michel Deguy, eds., Berlin, 1990; *Shoah. Una pedagogía de la memoria*, Carles Torner, Proa, 2002; *Shoah*, Stuart Liebman, *Cinéaste*, vol. 30, n.º 1, 2004; *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XXe siècle*, Jean-Michel Frodon, dir., Cahiers du Cinéma, 2007; etc.), aquí encontramos un nuevo prisma que amplifica su análisis y conclusiones.

Arturo Lozano es, sin duda, junto a Vicente Sánchez-Biosca, el mayor especialista en nuestro país sobre la representación del Holocausto en el cine. Su producción previa al respecto es amplia y se reparte entre libros coordinados, artículos, capítulos y una tesis que es el punto de partida de este libro. Se trata, por tanto, de un trabajo fruto de años de dedicación y reflexión intelectual para el que estaba especialmente dotado. De este afán surge precisamente la tesis principal: cuestionar, sin menoscabar sus inestimables virtudes, *Shoah* y la capacidad de Lanzmann para establecer en torno a él un paradigma cuyos tres pilares básicos serían la irrepresentabilidad de los acontecimientos invocados, el veto taxativo a utilizar la ficción y la inoperancia de las imágenes de archivo. Estos tres imperativos, planteados como aporías, han tenido en la eficacia discursiva de la película su

principal aliada. Como afirma el autor: «La radicalización del gesto de la película se formularía como una tesis de orden filosófico, según la cual el exterminio de los judíos pertenecería al orden de lo no figurable o irrepresentable e impondría una serie de prescripciones» (p. 27). La cuestión es que las tesis de *Shoah* se hayan acabado convirtiendo para muchos en preceptos, por más que existan procedimientos desde el pensamiento y la disciplina académica para inscribir la función de las imágenes, si quiera como vestigios, en la construcción de la memoria del Holocausto. Siguiendo a Didi-Huberman: «Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia!» (*Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Paidós, 2004, p. 49). Más aún, cuando en 2015 se estrenó *El hijo de Sául* (*Saul fia*, László Nemes), el propio Lanzmann, que había anatemizado intentos anteriores, tuvo que reconocer la capacidad de este film para *representar*, ni más ni menos, que el trabajo de los *Sonderkommando* en Auschwitz–Birkenau. Por más que, *mutatis mutandis*, el film de Nemes acceda a ese plácet como excepción, vendría a constatar uno de los grandes aciertos de este libro: abordar *Shoah* no como un texto normativo cuya exégesis dejó cerrada su director y solo cabe corroborar, sino como «un estado de la memoria». Es decir, un relato en el que, de modo novedoso para la fórmula documental, emergen nuevas formas de reconstruir y fijar el pasado a partir del testimonio de testigos, víctimas y verdugos; pero que, desde un punto de vista más amplio, solo constituiría una fase más del recuento general del Holocausto. En este punto, y tras un minucioso análisis del contexto en el que se estrena y difunde la película y de sus claves interpretativas —capítulo introductorio—, el libro se dispone en una división tan fructífera como operativa: la representación de las víctimas, por un lado, y la de los verdugos, por otro. Se trata de dos figuras capitales en la maquinaria de sentido que edifica la película, pues de ellas emerge el testimonio como

la única forma posible de discurso y de conexión con los acontecimientos. «*Shoah* pretende, a partir de la recolección obsesiva de las informaciones contenidas en el testimonio, la recuperación del hecho original» (p. 35). Pero, lejos de circunscribirse al texto filmico, el libro inscribe estas dos figuras en un recorrido previo diacrónico sobre su cambiante estatuto tras la Segunda Guerra Mundial. Así, en su primera parte el libro se consagra al estudio de la víctima. La perspectiva genealógica nos revela cómo ha cambiado la representación de la víctima en contextos previos y permite al autor convocar el intenso debate intelectual y cultural que suscitó. Desde la fallida edición de *El libro negro*, en la Unión Soviética en la inmediata posguerra a las filmaciones de los campos de concentración recién liberados, hasta la publicación de *El diario de Ana Frank* como uno de los primeros productos de la industria cultural sobre el Holocausto. Conviene recordar aquí el papel hegemónico que la víctima judía ha adquirido en nuestro tiempo como víctima ejemplar y narradora privilegiada del Holocausto. Sobre este terreno abonado, *Shoah* extraerá el gran potencial expresivo de un grupo privilegiado de víctimas-testigos: Jan Karski, el correo de la resistencia polaca, Richard Glazar, prisionero en Treblinka, y Filip Müller, el miembro del *Sonderkommando* en Auschwitz, quien formula el testimonio más estremecedor y vívido de todo el film. Es aquí donde, con ayuda del minucioso análisis de los testimonios que hace el libro, podemos detectar el método de Lanzmann para conducir las declaraciones de cada personaje hacia la revivificación de lo acontecido. Tanto en el caso de Müller como en el de Abraham Bomba, peluquero deportado a Treblinka, el testimonio parece conducirnos a una revelación, a una suerte de epifanía, en la que las palabras, este es su poder, *son* lo sucedido. En correspondencia, la segunda parte del libro se centra en los verdugos, piedra angular del verdadero dilema moral de cualquier disquisición sobre el Holocausto; pues, como afirma el autor, negar su condición humana impide entender sus

actos, pero si la admitimos queda abolida toda categoría moral inherente a la misma. De ahí que el primer paso sea detenerse en el Juicio de Núremberg, pues aquí se sientan las bases jurídicas de la condena moral, y por supuesto penal, a los verdugos. Junto a esta referencia, toda la producción cinematográfica que generó el juicio y las categorizaciones del verdugo entre las fuerzas aliadas. Pero la cuestión alcanza un interés particular al revisar la figura de los «verdugos ordinarios», aquellos que decían obedecer órdenes de la cadena de mando y no afrontaron la responsabilidad de sus actos en la mayoría de los casos. El juicio de Eichmann en Jerusalén en 1961 y la teoría de la «banalidad del mal» establecida al respecto por Hannah Arendt, abrieron —pese a su discutible enfoque— el camino para un replanteamiento del papel de este tipo de verdugos. Verdugos sin ninguna relevancia política ni poder en la cadena de mando; y, por tanto, sin ningún interés ni convicción especial para ejercer sus actos, que son precisamente los que nutren los principales testimonios de *Shoah*. Lanzmann los entrevista sin ninguna intención de comprenderlos, pues hacerlo sería participar de sus justificaciones exculpatorias. Es más, el montaje «opera para que las evasivas de los implicados en el extermi-

nio queden moralmente catalogadas antes de su entrevista y condenadas con secuencias posteriores» (p. 245). De nuevo, el texto nos ilumina, recorriendo procelosamente las declaraciones principales, sobre esta argucia intelectual, encubierta por las distintas fórmulas de puesta en escena para presentar a los verdugos.

Aunque no sea objeto central del libro, hay otro ingrediente de la película en el que radica gran parte de su eficacia y, en cierto modo, avala la inutilidad de las imágenes de archivo: la forma en que son revisitados los espacios de lo ocurrido. Lugares de no memoria serían el gozne sobre el que gravitan unos y otros testimonios. Sin la materialización de esos espacios, sin el modo en que conjugan su aspecto presente con la invocación fantasmática al pasado —inolvidable la imagen del maquinista Henrik Gawkowski conduciendo en el presente el mismo tren que llevaba a los prisioneros al exterminio— *Shoah* sería otra historia.

En suma, este libro, primorosamente escrito y extrañamente ameno pese a la crudeza de su contenido, está llamado a ser una contribución decisiva no solo al estudio de *Shoah*, sino al de la representación del Holocausto.

Rafael R. Tranche

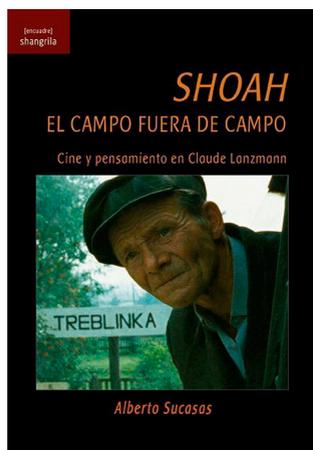
**SHOAH. EL CAMPO FUERA DE CAMPO.
CINE Y PENSAMIENTO EN CLAUDE
LANZMANN**

Alberto Sucasas

Valencia

Shangrila, 2018

459 páginas



Shoah (Claude Lanzmann, 1985) no solo es una de las obras cinematográficas fundamentales sobre el genocidio judío, sino que es uno de los documentales más importantes en la historia del cine de no ficción. Producción prodigiosa y monumental desde múltiples perspectivas: por su abordaje estético, por su duración —nueve horas, veintiséis minutos— y por el tiempo insumido en su filmación, más de una década. Es tal su trascendencia y alcance que *Shoah* se ha vuelto sinónimo de un paradigma de representación —o de imposibilidad de representación— y comprensión del suceso histórico, sorteando los límites del mundo cinematográfico para volverse una obra analizada, citada y problematizada desde diversas disciplinas. De este modo, no solo ha sido examinada por académicos especializados en los estudios sobre cine, sino también por historiadores, filósofos y sociólogos entre otras tantas materias.

Desde su estreno en 1985, la obra de Lanzmann y los debates en torno a ella generaron numerosos escritos, desde libros dedicados exclusivamente a *Shoah* hasta artículos en revistas especializadas pasando por capítulos de libros o monografías. Sin embargo, a pesar de la abundancia de textos sobre el film, existen muy pocos en idioma español —ya sea la traducción de las transcripciones de los testimonios del film o de otros autores o los escritos por especialistas hispanohablantes como Carles Torner, Vicente Sánchez Biosca o Arturo Lozano—; por lo tanto, un abordaje como el que propone Sucasas, filósofo dedicado al pensamiento judío contemporáneo, supone una de las contribuciones de la edición de este libro.

Si el autor señala que *Shoah* es una «obra mayor», su análisis también lo es, generando en consecuencia un libro «total» sobre la película, donde se abordan desde la génesis del proyecto y sus fundamentos teóricos hasta los debates generados hasta el día de hoy, pasando por los avatares de su filmación. En consecuencia, por la magnitud de la propuesta, Sucasas se adentra en todos los caminos posibles —incluso en las ramificaciones que han sido pensadas en torno a *Shoah*—; en ese recorrido, el autor no toma ningún atajo, siguiendo cada trayecto con la misma dedicación y detalle.

Un análisis profundo de *Shoah* no puede hacerse en un solo nivel; así, en su libro, Sucasas propone una verdadera obra multidisciplinaria con varios estratos, ya que no es un libro de cine, sino también de filosofía y estética, e incluso de historia y de teoría visual. Es una meditación sobre la obra de Lanzmann, pero también sobre la Shoá, sobre su forma de ser comprendida, analizada y sobre los límites y posibilidades de representación. El libro es también, como señala su subtítulo, sobre el pensamiento. Siguiendo a Gilles Deleuze, Sucasas aborda el cine como una forma de pensamiento, no solo se piensa *el* cine, sino *con el* cine. *Shoah* es entonces el pensamiento de Lanzmann expresado en imágenes, y la invitación que el autor hace al lector es reconstruir el pensamiento cinematográfico de *Shoah*.

Luego del capítulo introductorio, donde además de presentar la propuesta de la obra se da cuenta de la envergadura y características del proyecto de Lanzmann, siguen otros siete en torno a temáticas y ejes singulares para el análisis de *Shoah*. Cada capítulo, a su vez, se divide en diversas secciones en donde se presentan exhaustivamente los fundamentos teóricos para luego desarrollar diversas aristas del problema particular de cada uno de ellos.

En el primer capítulo, titulado «Un filme órfico», Sucasas se concentra mayormente en la secuencia inicial, aquella en la que el sobreviviente Simon Srebnik regresa a (las ruinas de) Chelmno. Aquí, sugiere el autor, se encuentran algunos de los rasgos principales de la escritura de *Shoah*: rostros y lugares, la superposición de la voz en *off* con los lugares de exterminio, la tensión entre el habla y el silencio del testigo, la contraposición entre víctimas y espectadores, entre algunos otros elementos. La escena inicial también puede ser leída desde una perspectiva mítica: por un lado, el barco donde Srebnik se desplaza por el río Ner puede ser visto como la barca de Caronte, simbolizando así el viaje por excelencia, aquel que efectúa el tránsito entre el mundo de los vivos y de los muertos. En consecuencia, Srebnik, quien en tanto niño cantante confinado en el campo aplacaba y serenaba los ánimos de las fieras con su voz, puede ser comprendido en su recorrido filmico como Orfeo, aquel otro personaje mítico. De este modo, en el capítulo se dedicará a pensar la figura de los testigos en *Shoah* desde el mito, desde la imposibilidad para los vivos de penetrar en el reino de la muerte, en la «necrópolis de los campos». Como Orfeo, el film de Lanzmann efectúa también un viaje entre el mundo mundano-cotidiano y el «no-mundo del exterminio», y, en el extenso recorrido por los sitios de muerte, el testigo actuará como un guía único, como aquel que permitirá, a partir de su palabra, metamorfosear el *aquí-ahora* en un *aquí-entonces*.

En el segundo capítulo, «Dialécticas de la imagen», Sucasas interroga la condición del cine en

tanto arte de la imagen y del tiempo para poder analizar las condiciones de posibilidad —y los límites— para la creación de *Shoah*. Para ello, y yendo más allá de la obra de Lanzmann, despliega en forma exhaustiva el estatuto de la imagen, permitiéndole ello delimitar las características de la puesta en escena y el montaje. En su recorrido, presentará la ancestral contienda entre iconoclasia e iconofilia, pasando por las posiciones platónicas, las del judaísmo, del islamismo y del cristianismo, como también de diversas perspectivas filosóficas. Verdadera batalla que perdura hasta nuestros días, la cuestión de la imagen, la tensión entre presencia/ausencia es, sin duda, una de las identidades de *Shoah*.

El siguiente capítulo se concentra en la «poética del exterminio» de la obra de Lanzmann. Uno de sus nudos gira en torno a la afirmación del director de que *Shoah* es una «ficción de lo real»; para ello, Sucasas desarrolla algunos elementos de la teoría y la historia del documental conciliando este con el relato ficcional. Deudor en cierto sentido del *cinéma vérité* —su obra anterior, *Pourquoi Israël* (1973), puede ser colocada dentro de esa corriente, siendo semilla de *Shoah*—, el francés se embeberá de dicha corriente para establecer lo que Sucasas denomina la «poética del resto»; es decir, dado que parte de «la nada» dejada por los perpetradores —se exterminaron cuerpos, pero también documentos e imágenes—, el cineasta deberá poner en escena lo que la Cosa nos dejó: testigos y lugares. Comprenderla será una tarea imposible, tanto estética como ética —las cámaras de gas las entenderá como irrepresentables—, quedando así la aproximación a la Cosa como la única opción posible. Será a partir de allí, en consecuencia, donde emergerá el verdadero secreto de *Shoah*: el montaje. El proceso, analizado en forma minuciosa por Sucasas, no se trata de una mera unión de trozos para lograr un sentido, sino de un verdadero trabajo de relojería que permitirá hacer convivir pasado y presente —resignificando a este último— y hacer visible lo no visible de nuestra época.

El capítulo «Rostros parlantes, rostros silentes» se concentra en uno de los pilares de *Shoah*, el testigo. Figura capital en la actualidad, Sucasas traza una genealogía en torno al testimonio audiovisual y la transformación del testigo a partir del juicio a Adolf Eichmann en 1961. La riqueza del testimonio en *Shoah* no reside únicamente en *lo dicho*, sino también en la lengua en la que se expresa cada uno de ellos, en los silencios, en el *tempo* que Lanzmann les da, en los gestos y, sobre todo, en los rostros.

Sucasas también hará una exploración similar sobre los lugares en el capítulo «Topografía del exterminio». A través de la palabra, los espacios ahora vacíos se resignifican, exigiendo el montaje un trabajo de imaginación por parte del espectador y permitiendo así la emergencia de lo espectral que recorre la película. En consecuencia, Lanzmann desentierra el pasado de los espacios como si fuera un arqueólogo empleando la palabra del testigo y el montaje.

En el capítulo «La síntesis audiovisual», el autor realiza un *racconto* de la estética lanzmanniana que permitió superar la imposibilidad de representar la Shoá que se le había presentado en el

origen del proyecto. Finalmente, en la «Estética de la recepción», Sucasas analiza cómo fue recibida la película luego de su estreno y también algunas de las polémicas y debates —desde la interpretación sionista del final hasta la *querella* Didi-Huberman vs. Wajcman y Pagnoux— que suscitó a lo largo de los años. En el contexto de la recepción e interpretación de *Shoah*, el propio Lanzmann ha tenido un lugar fundamental; verdadero guardián de su obra —incluso guardián de la Shoá—, el director orientó sus ejes interpretativos desde numerosos escritos e intervenciones públicas. A lo largo del libro, el autor exhibe su profundo conocimiento de la obra tanto fílmica como escrita de Lanzmann, continuando, pero también polemizando, con el paradigma interpretativo erigido por el francés. En conclusión, la obra de Sucasas no resulta ser un mero libro sobre cine, sino uno sobre un *cine pensante*, un libro enciclopédico que se coloca como una referencia ineludible tanto para el estudio de la obra de Lanzmann como también para el de la Shoá.

Lior Zylberman

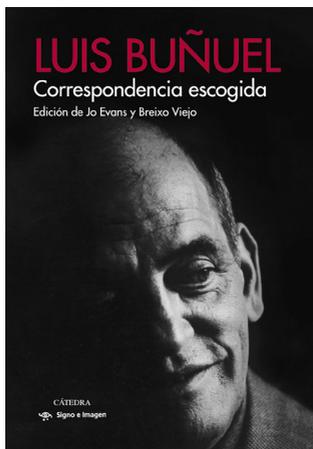
**LUIS BUÑUEL. CORRESPONDENCIA
ESCOGIDA**

Jo Evans y Breixo Viejo (eds.)

Madrid

Cátedra, 2018

789 páginas



En el marco de los estudios buñuelianos cabe distinguir diversas etapas según se atienda a su publicación en vida del cineasta o posterior, o bien se tenga en cuenta el predominio del planteamiento filmográfico, biográfico o crítico/interpretativo, pero, en lo que respecta al uso de fuentes documentales directas o primarias —y a salvo de la primera y fragmentaria sistematización de Aranda (1969-1970) y de *El enigma sin fin* (1988) de Sánchez Vidal—, hay que contemplar de entrada varios hitos fundamentales: en el año final de su vida, la publicación de sus memorias autorizadas, *Mi último suspiro*, y, después de su muerte, las conversaciones con Max Aub (1985) junto a las habidas con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (1986).

A partir de ese momento comienza su promoción a la categoría de «santo laico» por parte de la intelectualidad progresista española y erigido en símbolo cultural de la España peregrina «recuperada», proceso que culminaría con la gran

exposición *¿Buñuel! La mirada del siglo*, en Bonn (1994), Madrid (1996) y México (1997), que contribuyó definitivamente a consagrar el mito a un nivel multitudinario y universal. Una consagración que, dada la cercanía del centenario, no hizo sino acentuarse aún más, pues la pluralidad de acercamientos y de interpretaciones en torno a los años 1999-2001 en los múltiples congresos que se organizaron, expandieron los perfiles de su figura y de su obra, pero no añadieron nada nuevo a su conocimiento y sí mucho a la propia delectación en el método del crítico, estudioso o profesor de turno.

Habrà que esperar al año 2009, con los libros de Román Gubern y Paul Hammond —*Los años rojos de Buñuel*— y de Fernando Gabriel Martín —*El ermitaño errante*— para que se inicie una nueva etapa de regreso a las fuentes, con la recuperación del documento y de la investigación archivística, a fin de llenar los dos huecos más importantes de su trayectoria, los años treinta y cuarenta. Dentro de esa línea de reivindicación de la historia bien «documentada» hay que situar la biografía de Ian Gibson —*La forja de un cineasta universal* (2013)—, a partir de la cual se dio carpetazo biográfico a los treinta y ocho primeros años de su vida. En esa estela cabe situar nuestro *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana* (2015), donde hay abundantes páginas dedicadas a reseñar y resumir el contenido de muchas cartas, y el volumen que ahora nos ocupa, dedicado a la documentación epistolar.

Tienen razón los autores cuando hablan de la escasez de documentación epistolar existente en directores de cine —circunscritos por ahora a directores clásicos como Pasolini, Truffaut, Renoir, Rocha o Kazan— y del supuesto carácter ágrafo de Buñuel, una pose, a nuestro entender, muy característica suya para disfrazar cierto desdén o desgana hacia el acto de escribir, que, según se demuestra en este volumen, distaba mucho de ser una realidad. Por encima de todo, Buñuel era un preclaro representante de una cultura lectora, libresca y literaria y, por lo tanto, imposible de

agrafismo, una actitud aún más difícil de creer si se tienen en cuenta su afición por los listados sobre cualquier temática, su admirable caligrafía jesuítica y su perfecta expresión ortográfico-gramatical a la hora de escribir.

La utilidad del presente volumen es incuestionable porque ofrece la posibilidad de ver reunido un acervo epistolar muy disperso —se contabilizan unos noventa archivos de procedencia y unas setenta publicaciones previas del material escogido—, pero dista mucho de ser exhaustivo. En mi opinión, en este tipo de cuestiones habría que intentar lograr el máximo de información posible, aspecto este en el que el trabajo encomiable de Evans y Viejo queda a mitad de camino. Entre el *todo* publicable y la *nada* publicada, los editores se han situado en un «justo medio» cuantitativo que en lo cualitativo se ciñe a un muestrario multiforme que en ocasiones no aporta nada sustancioso al contenido informativo-demostrativo que todo documento —derivado del término *docere*— requiere y que más bien dispersa la relación ineludible entre emisor y receptor. Me refiero a ese otro material escrito, tal como dedicatorias autógrafas en libros y fotografías, notas, invitaciones, tarjetas postales, *neumáticas* o telegramas, que hubiera quedado mejor en capítulos aparte o bien simplemente silenciado. De igual manera, hubiera sido más congruente no incorporar cartas de amigos, colaboradores, colegas, familiares, etc., si no era posible obtener un ciclo completo de la *correspondencia* —un concepto que implica *sensu strictu* el proceso continuado de emisión-recepción— y dejar el corpus documental circunscrito exclusivamente a las cartas *escritas por* Buñuel. Igualmente, partiendo de la base de que la publicación responde a una ayuda a la investigación proporcionada por The Leverhulme Trust de Londres con un límite de tres años —lo que explicaría, a mi entender, ese resultado final «selecto» y de «tipología plural»—, conviene realizar algunas precisiones respecto al carácter de «inéditas» que atribuyen a algunas de ellas y que nos hablan de un cierto apresuramiento a la hora de su selección,

estudio y cotejo. Así, por ejemplo, la famosa carta del 6 de mayo de 1932 dirigida a André Breton por la que Buñuel se separaba del grupo surrealista fue publicada y comentada por nosotros por primera vez en español en el año 2000, en el número especial que *El Cultural* (13-19 de febrero, pp. 6-7) dedicó al cineasta con motivo de su centenario y no en el libro *Los años rojos de Buñuel*, de 2009 (p. 171); igual sucede con otra carta de André Breton del 27 de diciembre de 1934 (p. 195, donde no aparece publicación previa) y que fue publicada en el artículo «Breton, *La edad de oro* y Tenerife», en el número 5-6 de la revista *El Maquinista de la Generación*; otro tanto cabría decir de las cartas cruzadas con Ricardo Urgoiti publicadas en diversos textos como *Buñuel. New Readings* (Isabel Santaolalla, Peter William Evans, eds., 2004, BFI), «Luis Buñuel en Estados Unidos» (Javier Herrera, *Nuevo Texto Crítico*, 2004, vol. 17, n.º 1) o «Buñuel rumbo a México. Iluminaciones de una correspondencia inédita con Ricardo Urgoiti» (*Antropología. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2005, n.º 79).

También podríamos citar la carta a José Francisco Aranda del 6 de julio de 1959 (pp. 406-407), publicada en la mítica revista malagueña *Litoral*, y así podríamos seguir con las de Octavio Paz a propósito de *Los olvidados* (pp. 328-330, 332-333), publicadas en el número 37 de *Archivos de la Filmoteca* (2001), seis años antes que la consignada monografía del Instituto de Estudios Turolenses; la también conocida de Cortázar (pp. 460-461), publicada también en *Litoral* en el número 236 (2003); igualmente, con las de Carlos Fuentes publicadas en *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa* (Fundación Banco de Santander, 2017, pp. 141-174), y de Jean-Claude Carrière, dadas a conocer en 2018 en el número 125-126 de la revista *Turia* (pp. 333-346) con el título «Una contribución al epistolario de Luis Buñuel. Algunas cartas a Jean Claude Carrière sobre *Belle de jour* y el proyecto sobre *Las bombas de Palomares*».

Todo lo cual —podrían aducirse otros ejemplos, pero me he limitado a los más cercanos— no em-

pañá en modo alguno el logro alcanzado, antes, al contrario, debe estimular a sus autores a ampliar el abanico de publicaciones hacia otros campos culturales, artísticos y literarios y no tanto específicamente cinematográficos, pues la obra de Buñuel ha trascendido ya lo disciplinar para convertirse en interdisciplinar, intermedial e intertextual y, por lo tanto, universalmente abarcable. Aunque, por desgracia, una cosa es también cierta y resumo a modo de pregunta: a medida que los medios tecnológicos avancen en el terreno de la documentación digital ¿serán necesarios estos hermosos volúmenes que responden a una cultura editorial analógica y a una consulta restringida a la tradicional sala de consulta de una biblioteca especializada? ¿a qué obedece tamaña inversión? ¿no va siendo hora ya de que los proyectos de investigación en este terreno vayan de acuerdo con propuestas abiertas, participativas, menos autorales, en aras de un objetivo integral acorde con los tiempos actuales?

Buñuel ya no es patrimonio de nadie, es de todos, con todo lo bueno y lo malo que ello comporta. Si

mi querido Walter Benjamin viviera no dudo que abrazaría esa inmersión de Buñuel en un proyecto más amplio dentro del campo, por ejemplo, de las Humanidades Digitales contemporáneas que abarcara su producción epistolar como un elemento más de su pertenencia a la cultura universal en tiempo y lugar inabarcables, y a buen seguro que habría un momento en que de esa manera nos aproximaríamos a la casi totalidad de su producción epistolar cotejada y certificada por especialistas de todo el mundo en cualquier esfera del saber. Y no dudo que hasta el propio Buñuel aceptaría dicha inmersión en el magma digital, tan dado como era al disfraz de su propio yo y a sumergirse en un cierto postureo auto-desmitificador; lo contrario, me temo, se trata de «cantos de cisne» nostálgicos por un mundo académico ya obsoleto y pertenecientes a la época de una cultura analógica igualmente obsoleta y por supuesto desfasada respecto al devenir del propio tiempo histórico.

Javier Herrera

TIERRAS DE NINGÚN LUGAR: UTOPIA Y CINE

Antonio Santos

Madrid

Cátedra, 2017

444 páginas



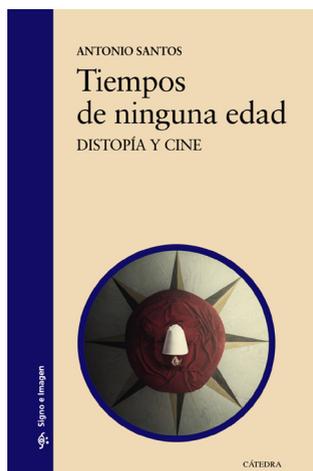
TIEMPOS DE NINGUNA EDAD: DISTOPÍA Y CINE

Antonio Santos

Madrid

Cátedra, 2019

511 páginas



Antonio Santos, profesor de la Universidad de Cantabria, es especialista en cine clásico japonés y ha estudiado en profundidad la figura del estereotipo quijotesco tanto en la literatura como en el cine; de obligada lectura son sus monografías *Kenji Mizoguchi* (1993) y *Yasujiro Ozu* (2005) y, también, *El sueño imposible: aventuras cinematográficas de don Quijote y Sancho* (2006) y *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho* (2008). En las siguientes líneas se diseccionarán sus dos últimos trabajos, *Tierras de ningún lugar: utopía y cine* (2017) y *Tiempos de ninguna edad: distopía y cine* (2019), que, dada su común naturaleza temática y su orden secuencial, se tratarán aquí como un todo. En ambos se intenta glosar la relación del cine con el concepto de no lugar, tanto en su vertiente positiva (eutopía) como en la negativa (distopía); todo ello en términos generales y básicos dado que Santos semeja comprender el concepto de «cine» como todo aquello que resguarda cualquier tipo de producción audiovisual —«el estudio que aquí se abre comprende prácticamente toda la historia del cine, desde el período mudo hasta películas realizadas en fechas muy recientes»— (*Tierras*, p. 11).

Aunque la motivación del trabajo es sin duda bienintencionada, hemos de afirmar que la disposición final que exhiben *Tierras* y *Tiempos* resulta severamente desigual tanto en su estructura interna como en la interacción de ambos volúmenes. Sobre todo, con respecto a las formalizaciones del objeto: porque, a pesar de la complejidad inherente al diseño de trazados exploratorios que se internan en regiones de estudio poco o nada transitadas, no es este el caso específico, puesto que la literatura especializada sobre los elementos —cine y utopía— es sencillamente inabarcable. Por ello, Santos podría haber tomado la senda abierta por otros antecedentes procedentes de los marcos referenciales francés —la edición a cargo de Yona Dureau, *Utopie et cinéma*, 2005, una obra que Santos cita, aunque semeja no considerar en demasía—, inglés —Mi-

chael Griffin y Tom Moylan como editores de *Exploring the Utopian Impulse. Essays on Utopian Thought and Practice*, 2007, que no aparece— y, sobre todo, español —el más que solvente estudio de Gonzalo Navajas, *La utopía en las narrativas contemporáneas: novela, cine, arquitectura*, 2008, inexistente también—; todos ellos trabajos previos de sondeo que habrían permitido a Santos aprovechar las experiencias interpretativas y reforzar el utillaje analítico con el fin de delimitar con precisión las muestras que habrían de componer el corpus de estudio.

Emprender la tarea de organizar un conjunto temático tan vasto no se basa solo en la mera voluntad de saber y en su volcado en un formato legible, sino en desarrollar una cartografía que identifique a escala una finalidad —es decir, no confundir el mapa con el territorio— y, sobre todo, en poseer un instrumental preciso con el que observar la problemática de los fenómenos convergentes elegidos en ese plano de lo visual y lo especulativo. En este sentido, el mayor escollo que se manifiesta aquí es la ausencia de un modelo sistémico de conocimiento. Esencialmente, porque el lector ignora cuáles son las líneas de fuerza instaladas en la elección de determinados objetos o materiales y no otros, o se pregunta cuál debería ser la composición u origen de los utensilios de disección analítica y de interpretación de los datos; tampoco está advertido de cuáles serán los pertrechos teóricos con los que se acometerá la tarea y objetivos a conseguir, con la consiguiente desorientación epistemológica.

Santos yuxtapone y fuerza a aparearse a las dos categorías citadas, y resuelve la dialéctica en una brevísima justificación (pp. 7-13) para, a continuación, desgranar en los trece capítulos de *Tierras* lo que él considera son narraciones de signo utopista, siempre bajo criterios escamoteados al lector y apoyadas sus argumentaciones en bibliografía muy heterogénea, no referida en el texto y, en algunos casos, cuestionable; un procedimiento que se repetirá de modo obstinado en el siguiente volumen de *Tiempos* durante el desarrollo de sus

diez apartados. La debilidad formal se manifiesta en la serie de irregulares nichos metatemáticos que configuran los capítulos: en *Tierras*, «No hay tal lugar» (1), «América, tierra de la utopía» (2), «Utópolis, la urbe hospitalaria» (3), «Las ínsulas extrañas» (4), «Inisfree-Haleakaloha: los paraísos fordianos» (5), «Donde fluyen los cuatro ríos» (6), «Gulliveriana» (7), «Pedir lo imposible» (8), «La forja de Nueva Armonía» (9), «El plectro y la lanzadera» (10), «Comunidades de destino» (11), «Ludotopía: el país más dichoso de la tierra» (12) y «Paideia: la utopía educativa» (13); por su parte, en el segundo volumen *Tiempos*, «De la eutopía a la distopía» (1), «Distopía: un futuro imperfecto» (2), «Hombres y máquinas» (3), «Noticias de la sociedad biónica» (4), «Demodistopías: la bomba demográfica» (5), «Utopías del milenio» (6), «Germania, año cero» (7), «Ucronía: en tiempos de ninguna edad» (8), «Bestiópolis: la utopía animal» (9) y «La humanidad desterrada» (10). En una revisión somera de esta articulación se comprueban numerosas redundancias: la problemática de los capítulos 1, 8 y algunos planteamientos del 5 de *Tierras* podrían estar juntos, así como los capítulos 1 y 2, por un lado, y 3 y 4, por otro, de *Tiempos*, y son solo dos ejemplos de los numerosos presentes; también se detectan cuantiosos conflictos: no se entiende la interacción de capítulos como el dedicado a John Ford (*Tierras*, 5) o al milenarismo (*Tiempos*, 6). Asimismo, el desarrollo a través de las películas se efectúa mediante treinta y cinco ejemplos en *Tierras* y —atención— cincuenta largometrajes junto a cinco series de televisión y, además, un anuncio en *Tiempos*, con lo que la atención a las muestras es descompensada y heterogénea, y la lógica seguida para la elección de los materiales en el primer volumen se rompe de modo obvio en el segundo.

En consecuencia, las secciones más sólidamente armadas se localizan en el primer volumen de *Tierras* donde son destacables los capítulos 2, 4, 5, 10 y 13; por el contrario, en el segundo no se comprenden ni las agrupaciones temáticas de

los filmes ni las inserciones de estos en las mismas ni tampoco las ausencias de determinadas producciones, por lo que solamente merece la pena destacar el capítulo 5 —«Demodistopías: la bomba demográfica»—. En este sentido, es tal la cantidad de ejemplos que acuden en tropel que su evaluación pormenorizada excedería la presente nota, pero cabría citar entre otros, en *Tiempos*: el anuncio de Macintosh de Ridley Scott (1984, pp. 90-94); la total omisión de Michael Haneke en un subapartado —con el título de «*Funny Games*: juegos de representación (Michael Haneke, 1997, 2007)»— dedicado a *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), la incoherencia de integrar en el capítulo sobre temática de relaciones cibernéticas, «Hombres y máquinas», los filmes *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) o *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) donde la casuística de las inteligencias artificiales es inexistente y, por el contrario, no hay rastro del *Dune* de Frank Herbert (1965) ni de la adaptación de David Lynch (1984), donde precisamente la revolución contra las máquinas desencadena el imperativo del uso de los computadores humanos, los *mentats*; el capítulo siguiente, «Noticias sobre la sociedad biónica» donde, por sorpresa (y sin explicación alguna), se incluye *Dark City* (Alex Proyas 1998), *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005) y la serie *Divergente* (*Divergent*, Neil Burger, 2014) *Insurgente* (*Insurgent*, Robert Schwentke, 2015) y *Leal* (*Allegiant*, Robert Schwentke, 2016), películas todas ellas muy diferentes entre sí y con propuestas, a nuestro juicio, muy alejadas del concepto de biónica o, incluso, de biotecnología. De hecho, en la lectura atenta de los dos libros el lector que esté familiarizado con la problematización y las referencias expresadas se preguntará una y otra vez «¿por qué?»: no se entiende que en el volumen *Tierras* todos los capítulos consideren conjuntos de muestras, menos uno, «Gulliveriana» (7), dedicado en exclusiva al largometraje de

animación de Hayao Miyazaki *El castillo en el cielo* (*Tenkû no shiro Rapyuta*, 1986) y evitando —en cierto modo, contradiciéndose a sí misma la dinámica del libro— la conexión con otros filmes enlazados con los viajes de Gulliver, no solo sus adaptaciones como resulta obvio, sino también, por ejemplo, con la estrategia retórica de los cambios de escala, como podría ser el clásico de *El increíble hombre menguante*, (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957); en las interpretaciones de Santos sobre lo pedagógico y lo celestial, ¿por qué no haber admitido respectivamente dentro del (invisible) corpus a la surrealista *Amanece que no es poco* (1989) o *Así en el cielo como en la tierra* (1995), ambas de José Luis Cuerda? También, en un capítulo dedicado al juego (12), no se entiende la interacción de *Tomorrowland* (Brad Bird, 2015), *Pinocho* (*Pinocchio*, Norman Ferguson *et al.*, 1940), *Almas de metal* (*Westworld*, Michael Crichton, 1973) y *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993), cuando todos ellos son productos conceptualmente distintos, y las relaciones con la dinámica de lo lúdico son absolutamente divergentes.

Las muestras de ese insistente comportamiento de elecciones aleatorias se repiten al revisar con detenimiento el anexo del aparato teórico y bibliográfico. No es solo que en el listado se localicen títulos cuyo alcance dentro del marco es limitado, sino que, además, es el uso que se hace de ellos: como muestra, cuesta detectar en Santos las trazas de los textos de Fredric Jameson —solamente cita *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopía and Other Fictions* (2005), en español, y no *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1995)—, pero es que igualmente omite una enorme influencia para Jameson como Darko Suvin, uno de los más activos impulsores de los denominados como *Science Fiction Studies*. Casos en la misma línea se manifiestan continuamente, ¿por qué listar un artículo de Fukuyama de diez páginas en lugar de un libro donde está su pensamiento más extendido como es *The End of His-*

tory and the Last Man (1992)? Dado que parece atender a todas y cada una de las casuísticas de los no lugares, ¿por qué no haber incluido, por ejemplo, *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*, de Paul B. Preciado (2010), al hilo de las arquitecturas y lugares del deseo sexual, o *Filosofía zombi*, de Jorge Fernández Gonzalo (2011), al respecto de la distopía apocalíptica de los no muertos? Eso, ya sin tener en cuenta las numerosas erratas y ausencia de datos tanto en la bibliografía como la filmografía. Y, para finalizar con este apartado, una reflexión: la nómina de textos entre los dos volúmenes contabiliza más de setecientos títulos, que si se distribuyeran de modo regular en las 878 páginas de contenido real de sendos libros deberían promediar para una nota aproximadamente cada página y media y, sin embargo, tanto *Tierras* como *Tiempos* están plagados de secciones enteras en las que no se hace mención ni a una sola referencia, encomendándose a la absoluta sabiduría del autor, por lo que los lectores —y otros investigadores, qué duda cabe— difícilmente pueden obtener el origen de las ideas instaladas en los libros y, asimismo, reproducir y replicar los argumentos de Santos.

A pesar de que tanto *Tierras* como *Tiempos* se leen con sumo agrado —Santos se expresa con una prosa cuidada y vibrante por la excitación descriptiva—, las aportaciones que presenta son escasas y quizá, si se hubiera efectuado una escrupulosa labor de revisión con el fin de asegurar la calidad de la publicación, muy probablemente se habría ofrecido la síntesis de ambos libros en un producto editorial formidable. En su lugar, el compendio ofrece un dispositivo paraliterario donde se prescinde de un método específico

que facilite el entendimiento de configuraciones alternativas o aloformas de la conceptualidad utópica inscrita en los decursos de la disposición cinematográfica —en este sentido, el análisis formal es inexistente—, y en numerosas ocasiones lo que se lee al respecto de los filmes son sinopsis glosadas o exégesis que aportan muy poco a la interpretación de la problemática de lo utópico.

Una última anotación: esta reseña se ha terminado de revisar en un momento que constituye una singularidad histórica, el período de confinamiento prácticamente global debido a la pandemia ocasionada por el virus COVID 19, lo que confiere un aire cotidiano a la lectura del concepto de distopía. En la actualidad el reflexionar sobre —y a través de— el pensamiento utópico deviene atropello en según en qué contextos y es algo que se ha convertido en un lugar común, dado que ni tan siquiera el consumidor de narrativas puede pensar en «finales felices» sin acudir a la parodia o a la sátira; que los múltiples retratos del devenir cotidiano de productos como *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-2019), *Westworld* (HBO, 2016-2020), *Philip K. Dick's Electric Dreams* (Channel 4, 2017), *El círculo* (*The Circle*, James Ponsoldt, 2017) o *Years and Years* (BBC/HBO, 2019), por citar algunos, proponen sobre la sociedad de (pasado) mañana es tópico habitual también. En este sentido, Santos deja pasar una oportunidad excelente para descifrar los códigos que incitan a los consumidores de objetos culturales a sentir fascinación por esos imaginarios asociados a los mundos ilocalizables, más allá del sufrimiento (distopía) y la plenitud (utopía).

David Moriente

**DIÁLOGOS CINEMATOGRAFICOS
ENTRE ESPAÑA Y ARGENTINA VOL. 1.
MÚSICA, ESTRELLAS Y ESCENARIOS
COMPARTIDOS (1930-1960)**

**Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva
(eds.)**

Madrid

Shangrila, 2019

257 páginas



**CONOZCO LA CANCIÓN. MELODÍAS
POPULARES EN LOS CINES
POSLÁSICOS DE AMÉRICA LATINA**

Pablo Piedras y Sophie Dufays (eds.)

Buenos Aires

Librería, 2018

352 páginas



No es casualidad que en unos meses hayan coincidido en los anaqueles de las librerías sendas colecciones de artículos que proponen aproximaciones convergentes a un mismo tema: la canción popular como elemento cardinal en la concepción y recepción de un buen número de películas europeas y latinoamericanas. Porque el primer volumen de *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina* y *Conozco la canción* también comparten, siquiera parcialmente, el ámbito geográfico al que se circunscriben. Difiere, en cambio, el marco temporal: el periodo de consolidación del cine sonoro en el primero y la producción coetánea o posterior a la irrupción de los Nuevos Cines en el segundo. De este modo, Luis César Amadori —un cineasta que realizó el viaje de ida y vuelta y fue cultor del cine al servicio de estrellas canoras en ambos continentes durante una etapa que abarca uno y otro periodo— se convierte en privilegiado eslabón entre las publicaciones que son objeto de esta reseña. En *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina*, Julio Arce se ocupa del bagaje teatral y musical del argentino antes de embarcarse en *La violetera* (1958), su primera cinta española, en la que se pone al servicio de Sara Montiel —que también aporta su patrimonio estelar transnacional—, y Teresa Fraile estudia su labor en la hibridación musical a partir de un par de títulos protagonizados por la española Rocío Dúrcal y el argentino Palito Ortega. Marina Díaz López y Dana Zylberman retoman el asunto en *Conozco la canción*, destacando las distintas hibridaciones que se dan en cuatro cintas del ciclo Amadori/Dúrcal y que muestran las tensiones generadas por el desarrollismo desde la perspectiva del repertorio cancioneril que conforman su núcleo y la transmedialidad entre la industria discográfica, la pujante televisión —con el programa musical *El Club del Clan* como emblema— y la estelaridad cinematográfica. El *teleídolo* Palito Ortega se vio así no solo emparejado con la cantante madrileña, sino también con otro icono —minifalda, pelo corto, flequillo— de la modernidad hispana: Sonia Bruno.

No es casualidad, decíamos, porque ambos volúmenes se reconocen deudores de los coloquios organizados en 2016 en Bélgica por la Université Libre de Bruxelles, la Université Catholique de Louvain, la Cinemathèque Royale y la Universidad de Buenos Aires en torno a la canción popular en los cines de Europa y América Latina. Venían a paliar estos encuentros, según relatan Pablo Piedras y Sophie Dufays, las carencias en francés y español en este campo que, a juzgar por la extensísima bibliografía que aportan, había aportado buenos resultados en el campo académico anglosajón. *Conozco la canción* reconoce esta advocación colocando en el pórtico un artículo en el que el británico Phil Powrie reelabora el concepto de leuziano de la «imagen cristal» para proponer el de «canción cristal» sobre el que algunos otros colaboradores construyen sus hipótesis. El francés Michel Chion y el estadounidense Rick Altman son también referencias recurrentes.

Diálogos cinematográficos entre España y Argentina se anuncia como primer volumen, así que hemos de entender que habrá un segundo al menos. De todos modos, no es el bautismo de Shangrila en este campo de estudio. Laura Miranda, una de las coordinadoras del libro, ya publicó en 2018 en esta misma editorial *Canciones en el cine español. Periodo de autarquía (1939-1950)*, un ensayo sobre el papel de la música para subrayar o poner en entredicho los contenidos ideológicos del cine en la primera década del franquismo. La obra que nos ocupa ahora se articula en torno a nueve colaboraciones que recorren cronológicamente los tres decenios de referencia. Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva, la otra editora, se encargan de poner algo de luz en la producción que la Paramount estadounidense realizó en español en el suburbio parisino de Joinville-le-Pont durante un par de años, antes de adoptar el doblaje como forma idónea de penetración en los mercados foráneos. *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1932) resulta ejemplar como caso de estudio, ya que es uno de los pocos títulos conservados de aquella cosecha y,

además, en la cabecera del reparto se dan cita Imperio Argentina y Carlos Gardel, aunque entre ellos no hubiera la más mínima química, cosa que traspasa la pantalla. También recalca en la Paramount parisina el artículo dedicado a Gloria Guzmán y Celia Gámez, puesto que la primera de ellas protagonizó junto a Gardel también en Joinville *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931). Es curioso el caso de estas dos estrellas de la revista —el cine ocupó un lugar secundario en sus carreras— nacidas cada una a un lado del Atlántico y triunfadoras indiscutibles en sus países de acogida. La colaboración de Dana Zylberman bosqueja estas vidas paralelas consoledadas en dos escenas musicales con idiosincrasia propia y que alcanzan el éxito en el momento en el que el cine rompe a hablar.

Especial relevancia adquiere, en un año dedicado a conmemorar el exilio republicano, el texto dedicado a *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945). Si *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1945) constituye el polo de atracción de los transterrados españoles en México, la comedia de Calderón de la Barca lo es de los intelectuales y técnicos que han buscado asilo en Argentina. Además de la hibridación musical, el ensayo se centra en la mudanza realizada por María Teresa León y Rafael Alberti del texto del Siglo de Oro al Madrid goyesco y las diferentes apropiaciones que del inagotable imaginario del de Fuendetodos se hicieron tras la Guerra Civil.

Los artículos dedicados a *La guitarra de Gardel* (León Klimovsky, 1949) —en la que por supuesto Gardel no comparece por ninguna parte, aunque sí lo hagan Agustín Irusta, Carmen Sevilla y Antonio Casal— y *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951) —protagonizada por el comediante Luis Sandrini y la veterana reina de la copla Concha Piquer, en gira por Sudamérica— muestran una vez más las estrategias de consolidación de mercados comunes propiciados desde España por el productor Cesáreo González y con la celebración en Madrid del primer Certamen de Cine Hispano-Americano en 1948 como espoleta.

Como veíamos al principio de estas líneas, Amadori abisagra la lectura de ambas publicaciones. Las aproximaciones de *Conozco la canción* son más heterogéneas desde los puntos de vista geográfico y metodológico, por lo que los editores los dividen en tres grandes apartados que van de lo general a lo particular. Las de Dominique Nasta y María Luisa Ortega sirven para cartografiar las canciones como elementos esenciales de la cultura popular contemporánea, el lugar que ocupan en determinadas películas y los distintos modos en las que son interpretadas consciente o inconscientemente por el espectador cinematográfico. El segundo bloque concentra estudios sobre cómo las cintas argentinas de los sesenta y los setenta, ya fueran musicales o de animación, contribuyeron a perpetuar la ideología más tradicionalista entre la juventud y la infancia, en tanto que las del siglo XXI, como la uruguaya *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010) o la dominicana *Sanky Panky* (José Enrique Pintor, 2007) establecen con el espectador un pacto de ironía distanciadora a partir del repertorio de canciones que incorporan a su banda sonora.

El último apartado concentra algunas lecturas que se han formulado de modo genérico en la primera parte, como el papel decisivo que juegan las canciones en las filmografías de Carlos Saura y Pedro Almodóvar. Igualmente interesante resulta la aproximación de los editores a dos cintas alejadas en intenciones y marco geográfico, pero con un entorno melódico y ambiental compartido: la venezolana *El pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977) y la mexicana *Bellas de noche* (Guillermo Calderón Stell, 1975). En ambos casos, los viejos boleros y tangos sirven al tiempo como evocación del melodrama cabaretero y como comentario irónico sobre un sentimentalismo de otra época. *Conozco la canción* tiene también edición en francés —*Connaît-on la chanson?* (Bruselas, PIF Peter Lang, 2019)— en la que se repiten algunos de los artículos recopilados en la versión española, pero cuyos análisis se centran en películas de Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer, François Ozon o Aki Kaurismäki.

Santiago Aguilar

**PARA UNHA HISTORIA DO CINEMA
EN LINGUA GALEGA: A FORESTA E AS
ÁRBORES**

Margarita Ledo Andión (coord.)

Vigo

Galaxia, 2019

307 páginas



La eclosión del denominado Novo Cinema Gallego ha suscitado gran interés dentro y fuera de nuestras fronteras. Su surgimiento en un territorio tan periférico como carente del empuje económico presumiblemente necesario ha propiciado la publicación de abundante literatura académica que plantea la necesidad de identificar y contextualizar estas manifestaciones y de volver a reformular de nuevo la historia del cine gallego/en Galicia y el propio concepto de «cine gallego» desde una nueva perspectiva.

Este es el objetivo de la serie *Para unha historia do cinema en lingua galega*, coordinada por la catedrática de la Universidade de Santiago de Compostela Margarita Ledo Andión y cuyo primer volumen se tituló *Marcas na Paisaxe*, inaugurando la Colección Pantallas de la editorial Galaxia.

Para unha historia do cinema en lingua galega no pretende seguir un modelo de historia del cine al uso, sino que busca articular un relato que gire en torno a las principales características formales y conceptuales que distinguen al cine gallego. Si, en el primer volumen, esas marcas en el paisaje cinematográfico gallego del pasado siglo se identificaban principalmente con la lengua, la tierra y la emigración, en gran parte impresionadas por el cine *amateur*, en esta segunda entrega, constatamos que en esos surcos ha crecido una frondosa arboleda conformada por trazos desiguales, expresiones distintas, pero que, sin duda, conforman relatos que convergen en los iniciales puntos de fuga: el uso de la lengua gallega, la querencia por el paisaje, la importancia del pasado y la memoria y el amateurismo en cuanto presencia explícita del autor.

Para unha historia do cinema en lingua galega adopta conscientemente un enfoque parcial ante la posibilidad de enfrentarse al complejo hecho audiovisual en Galicia, optando por un objeto de estudio condicionado por la identidad y la finalidad. Las obras seleccionadas fueron concebidas y producidas en lengua gallega y destinadas en primer término a ser comunicadas públicamente —sabiendo que esta definición inevitablemente está perdiendo su sentido tradicional—, requisitos que excluyen la producción televisiva gallega y los proyectos foráneos rodados en Galicia o coproducidos a nivel estatal. Identidad y finalidad son las únicas premisas, no realizándose distinción entre ficción o no ficción o metraje de los filmes analizados.

A foresta e as árbores es una obra colectiva que se estructura en ocho secciones firmadas por diferentes autores, todos ellos vinculados a la Universidade de Santiago de Compostela. Cada capítulo comienza con una presentación del marco teórico bajo el que se hace el estudio que se centra en alguno de esos trazos que caracterizan al cine gallego de las últimas décadas, buscando su huella en una selección de filmes. Se constata, sin embargo, que todos ellos presentan varios de los

rasgos analizados y que perfectamente podrían haber sido estudiados en más de un capítulo.

El libro comienza con un prefacio en el que Margarita Ledo Andión expone los objetivos de la publicación y presenta la obra, realizando una mención final al presente y futuro del cine en versión original gallega o subtítulo en gallego. Dieciséis hojas con fotogramas a color de las películas analizadas y un anexo con el currículum y la fotografía de cada uno de los cineastas mencionados completan el volumen.

En el primer capítulo, escrito por María Soliña Barreiro, «*Filmar a dó*» —filmar el duelo, filmar la pérdida— la autora analiza *Trinta lumes* (Diana Toucedo, 2018), *Os días afogados* (César Souto Vilanova y Luís Avilés Baquero, 2015), *Esquece Monelos* (Ángeles Huerta, 2016) y *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), filmes que se caracterizan por presentar un mundo rural gallego que desaparece. El paisaje, como eje principal, sustenta una reflexión sobre el pasado rural confrontado al presente y, por ende, a un futuro incierto.

De esa recuperación de la memoria nos habla Xosé Nogueira en el capítulo dedicado a lo velado, en este caso, identificado con la guerra civil española y sus consecuencias en Galicia, desde un enfoque más histórico. Tras un acercamiento a las primeras revisiones de esta temática, en «*Filmar o velado*», Nogueira destaca el giro de cambio producido en 2006 y estudia una serie de filmes entre los que destacamos *Liste, pronunciado Lister* (Margarita Ledo, 2007), *A viaxe de Leslie* (Marcos Nine, 2014), *A batalla descoñecida* (Paula Cons, 2017) y *Longa Noite* (2019), singular aproximación de Eloy Enciso a la posguerra en Galicia.

«*Filmar o traballo*», escrito por Enrique Castelló Mayo, estudia cuatro filmes dispares que comparten una temática común: impresionar el trabajo, los espacios del trabajo y las consecuencias que el mismo produce en las personas. *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2010), *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011), *Os fillos da vide* (Ana Domínguez, 2017) y

Matria (Álvaro Gago, 2017) son los filmes seleccionados. «*Filmar a ollada*» se centra en tres películas muy diferentes que comparten una llamada de atención sobre el acto de mirar, construir a partir de lo mirado e incluso mostrar el propio acto de mirar. Fernando Redondo Neira, siguiendo estas premisas, analiza *Paisaxes de Capelada* (Alberto Lobelle, 2017), *Adolescentes* (Ángel Santos, 2011) y *Encallados* (2012), propuesta metacinematográfica de Alfonso Zarauza sobre la reproducción de un filme. Ejemplo brillante de meta ficción es *Dhogs* (Andrés Goteira, 2017), uno de los filmes analizados muy detenidamente por José Luis Castro de Paz en «*Filmar as pulsións. Formas e montaxes do desexo*», donde, entre muchas otras reflexiones, pone en relación este filme con las otras dos películas analizadas *O ouro do tempo* (Xavier Bermúdez, 2013) y *Trote* (Xacio Baño, 2018) en cuanto presentan a la mujer como núcleo pulsional.

Según la teoría psicoanalítica, uno de los cuatro posibles destinos de la pulsión es la vuelta hacia la propia persona a través de la elaboración de un fantasma y que en el caso de *Arima* (Jaione Camborda, 2019), estudiada por Antía López Gómez en «*Filmar a pantasma*», se genera por la ausencia de la(s) figura(s) masculina(s) y se manifiesta a través de la fantasía infantil de la protagonista. La autora relaciona este filme con *A nena azul* (Sandra Sánchez, 2018), donde el fantasma es esta vez una imagen especular de la protagonista, encarnada en otra niña, y con *A estación violenta* (Anxos Fazáns, 2017), donde la muerte es el fantasma que soporta la realidad del sujeto e impregna su vida entera, acabando finalmente con ella.

Filmes intimistas, una de las características destacables del Novo Cinema Galego, y, al mismo tiempo, documentalizados que consiguen romper, como afirma Marta Pérez Pereiro, con la distancia canónica entre ficción y realidad conjugando procedimientos experimentales con el recurso al realismo. En «*Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo*», la au-

tora hace una diferenciación entre aquellas películas que parten del cine doméstico propio para crear un relato que trascienda esa intimidad y las piezas documentales que abordan determinados aspectos de la vida en comunidad de los gallegos. En el primer caso, analiza entre otras *Bs. As.* (Alberte Pagán, 2006), *Verengo* (Victor Hugo Seoane, 2015), *Ser e voltar* (Xacio Baño, 2014) o *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018). En el segundo caso, Pérez Pereiro se centra en las obras generadas a partir de un proyecto denominado Fálame de San Sadurniño (Ferrol), que muestran la vida cotidiana y principales inquietudes de los habitantes de este municipio.

Por último, Ivan Villarrea, en «Fóra de campo: traumas históricos e personais no cinema galego», analiza el funcionamiento y significado del fuera de campo en varios filmes gallegos de los últimos años. Entre todos los mencionados, se estudian más detalladamente *Jet Lag* (Eloy Domínguez Serén, 2014), *Fóra* (Pablo Cayuela y Xan Gómez Viñas, 2012) y la ya citada *Encallados*.

El lector paciente que haya llegado a este punto de la reseña habrá reconocido la existencia de una ausencia, un fuera de campo evidente, pero lógico por las fechas, encarnado en *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), seguramente el filme en gallego más visto de la historia y ejemplo de hasta

dónde ha llegado, en el momento de escribir estas líneas, este cine pequeño, local e íntimo rodado en una lengua minoritaria.

Consideramos que *A foresta e as árboles*, escrita por los mejores especialistas en la materia, es ya una publicación fundamental para ahondar en el conocimiento del cine gallego de las últimas décadas, aunque precisa de la lectura atenta del primer volumen de la colección, *Marcas na paisaxe*, para entender el marco histórico y contextual en el que se producen estas obras. Resultan relevantes aspectos como la existencia y evolución de un cine nacional-popular gallego, la importancia de las ayudas públicas y el papel de la TVG como patrocinadora y principal medio de difusión del audiovisual gallego. Las cuestiones que podrían quedar en el aire, desde mi punto de vista, tienen que ver con la recepción. Hasta qué punto el cine gallego es capaz de llegar y de sintonizar con su público y, como afirma Xosé Nogueira (Vol. I, p. 198), si la ficción televisiva gallega da respuestas textuales mucho más constantes a la hora de encontrar en nuestro país su público natural o, al menos, un determinado —y mayoritario, a tenor de los índices de audiencia— tipo de público.

Isabel Sempere

LA CODORNIZ. DE LA REVISTA A LA PANTALLA (Y VICEVERSA)

Santiago Aguilar y Felipe Cabrerizo

Madrid

Cátedra / Fimoteca Española, 2019

619 páginas



Contenidos del DVD incluido:

Una aproximación a *Un bigote para dos* (Tono y Mihura, 1940)

Don Viudo de Rodríguez (Jerónimo Mihura, 1935)

Verbena (Edgar Neville, 1941)

El viejecito (Manuel Summers, 1959)

Tonto-tour (Víctor Vadorrey, 1965)

El corazón de un bandido (Chumy Chúmez, 1970)

La simpatía del semanario humorístico *La Codorniz* (1941-1978) con el mundo del cinema se venía dando por supuesta de una manera ligera, o «a bulto», digamos, habida cuenta de las conocidas incursiones cinematográficas —cuando no destinos— de algunos nombres estelares de su elenco, por el recuerdo de secciones o viñetas concretas sobre el asunto e incluso por la propia vecindad con las salas, actualidad y carteleras mí-

ticas de su legendario palomar del Palacio de la Prensa, ubicado —no en vano— en la bisagra de la Gran Vía cinematográfica de Madrid. Por la atmósfera general, en fin, que compartieron. Y que *La Codorniz* abonó a chorro, desde luego. Pero por encima de la leyenda hacía falta certificar esta relación al detalle, en su nómina, inventario, continuidad, relevos e infiltraciones. Y esto es lo que [Santiago] Aguilar y [Felipe] Cabrerizo han rastreado y desglosado en un volumen tan magno como ameno que describe el viaje de ida y vuelta entre lo que ellos denominan —barajándose en sus páginas varias formas de conjugar *La Codorniz*— el *codornicismo* y el cine; lo que supone decir entre los *codorniscistas aka codornicianos* y los diferentes negociados del cine patrio durante el tiempo que pervivió la revista y aún en su *post*. Entendiéndose por el concepto mayor, *codornicismo*, el espíritu inspirado y realimentado por los contenidos, aire, humor y óptica de la revista, y, por el adjetivo aplicado, *codornicista* o *codorniciano*, los que por allí pasaron haciendo, dentro y fuera de sus páginas, profesión del concepto. En el cine, sobre todo; un cine transplantado del ejercicio humorístico crítico-poético estampado en la revista, reconocible en sus estilemas y figuras amplificadas o hiperbolizadas en algunos casos para su versión cinegráfica. Pero también, claro, cómo el cine en sí mismo fue un tema intermitentemente constante, podría decirse, de la revista; desde el inserto publicitario al tratamiento irónico que —en diversas secciones críticas o directamente paródicas, desde el «¡No! Crítica de la vida» hasta «La cárcel de papel» pasando por el premio «Pepe de barro»— se le aplicó a todos sus aspectos: las carencias o tópicos de la cinematografía nacional —a partir del supuesto de que «Chamartín no es Hollywood»—, las ínfulas y mistificación del cine norteamericano o el neorealismo, que prácticamente gozó de apartado propio. Una «peculiar cinelandia de *La Codorniz*», en definitiva, como —en referencia a la de Ramón, claro, ascendente clave de esta empresa— se le denominará en el libro en un momento

dado; «Cinelandia» que arrancaría desde su segundo número, de junio de 1941, con el artículo «Dediquemos una página al cine», toda una declaración de intenciones, continuadora de lo que los autores marcan como «hilo directo de este hilo precodornicesco con el celuloide» (p. 26): las «Falsas charlas con esos del cine» del Gutiérrez de noviembre de 1929.

Y Aguilar y Cabrerizo (y viceversa) han abordado este compendio en caliente, viniendo como vienen de firmar en comandita para Bandaàparte los ensayos consecutivos *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española* (2015) y *Mauricio o una víctima del vicio y otros celuloideos rancios de Jardiel Poncela* (2016). Y para Bala Perdida, aún más reciente, *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo* (2019). Los tres sin desperdicio. Y, por su parte, Aguilar —miembro de La Cuadrilla que intentara tener a Gila en el papel protagonista de *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), como aquí se revela— varios «Azconas»: sus prólogos a *Repelencias* (2017), el volumen dedicado a su obra gráfica en *La Codorniz, y a Viaje a una sala de fiestas y otros escritos dispersos (1952-1959)* (2018) —ambos editados por la logroñesa Pepitas de Calabaza— y la monografía *Rafael Azcona en el diario Pueblo* (2014) —a cargo del Instituto de Estudios Riojanos—. Todo lo cual interesaba ya a algunas piezas y algunas personalidades claves en esta historia. Una historia que Aguilar y Cabrerizo van desglosando a la vez en varias direcciones, como una especie de «damero maldito»; es decir: siguiendo el histórico de sus figuras definitorias, de las que se dará una exhaustiva información, por vaciada y cruzada; pero sin olvidar lo útil de trazar a la par un arco de sus etapas, en cuanto a las formas estético-humorísticas del cine emanado de las diversas «Codornices» que fueron sucediéndose, al compás de las transformaciones sociales, culturales y políticas que —extramuros del palomar— se irán produciendo en la calle, y con las que el decano de la prensa satírica habrá de ir careándose periódicamente, sin dejar de

suministrar unas dosis cambiantes o adaptadas pero inequívocas —y este término es aportación mía— de *codornicina*.

Y así, sumado a los fundamentos y afluencias que originaron la propia revista, y que Aguilar y Cabrerizo inspeccionan cumplidamente, entre el *bertoldismo* de los *humoristi* y —de puertas para adentro— Ramón, Camba y Fernández Flórez, «de la revista a la pantalla (y viceversa)» se comprenderían en su trayecto unas cuatro franjas sucesivas: (1ª) «un cine anclado en las premisas del primer codornicesco», que agotaría sus días a mediados de la década de los cuarenta; (2ª) un cine que, relevando a la época anterior, buscará «refugio en géneros más asentados en el cine español», el pentagrama comediográfico —según catalogación de Aguilar y Cabrerizo— formado por el sainete, el astracán, la comedia sofisticada, la excéntrica y la parodia, seguido en los cincuenta por la afición al policíaco y al melodrama; (3º) en los sesenta «*La Codorniz en el Boom*», Regueiro, el *Summersismo (sic)* o Chummy-Chúmez, y (4º) un «codornicesco *post-mortem*» que abarcaría el «codornicesco contemporáneo», entendiéndose desde *Historias de amor y masacre* (Jordi Amorós, 1975-1979) a los *Torrentes*. Verificándose en los pliegues de todas estas franjas excepciones, híbridos y bizarrías.

Y tratándose de una obra de Aguilar y Cabrerizo (y viceversa) el rigor nunca jamás es *mortis*. Muy al contrario, en este caso la empatía de «tono» —perdón por el chiste fácil— es total. La redacción, a cuatro manos, destila por el objeto de estudio un gusto y una afinidad indisimulables, espontáneas. De tal forma que no se resistirán a practicar en algunos puntos, recodos o coletillas lo que ellos mismo denominan «hablar en *Codorniz*». Podríamos citar numerosos ejemplos: hay un «inciso ideológico» en *Correo de Indias*, de Neville, que hace que «si uno se despista ese minuto y medio tampoco pasa nada» (p. 223); se habla de «la señora Censura» (p. 258); los cuarenta son años de «parvedad de fluido eléctrico» (p. 266); se invita a que «plante usted humor

nuevo y lo mismo le sale un hierbajo que una flor exótica como *Don Viudo Rodríguez*» (p. 275); se advierte que «las autoridades españolas no están para neorealismos ni para gaitas» (p. 316) o se asegura que Mihura «decide morirse con tal de no pronunciar el discurso de ingreso en la Academia» (p. 584). Pero mis preferidos son las caricaturas rápidas con que abocetan a algunos actores. Bordeando la greguería: «Cuando tiene dinero, gasta [Manuel] Alexandre una pajarita que es como una hélice aeronáutica» (p. 371); «[Antonio] Riquelme es el actor extraplano [...]. Cuando un actor se apaga deja hueco a otro bajo los focos. Pero cuando Riquelme muere en 1968 nadie cabe en tan poco sitio» (p. 372); o «A Julia Caba Alba le cuadra la cofia. La lleva como el punto de un signo de exclamación» (p. 373).

Por último, esta biblia *codornicesca*, que a cada página excita en el «sapiéntísimo lector» el ansia

de descubrir o redescubrir las películas reseñadas, se completa con un *bonus track* más que de agradecer, que no solo ayuda a paliar ese ansia, sino que ofrece una suerte de *revista* cinematográfica que contiene en DVD seis muestras representativas de *La Codorniz* «en cinta», desde 1940 hasta 1970. Desde las «premisas» hasta «los nuevos humores» (*sic*). Lo cual abarcará desde la propia reconstrucción filológica —y tronchante— de *Un bigote para dos* llevada a cabo por Aguilar y Cabrerizo —firma, por cierto, su subtítulo 7jorobados— a las aleluyas solanescas para NO-DO de Chumy en *El corazón de un bandido*, pasando por otras cuatro perlas intermedias; una de ellas la citada «flor exótica». Rafael Azcona habría exclamado, alborozado, «¡Albricias y pan de Madagascar!», hablando en *Codorniz*.

Bernardo Sánchez Salas

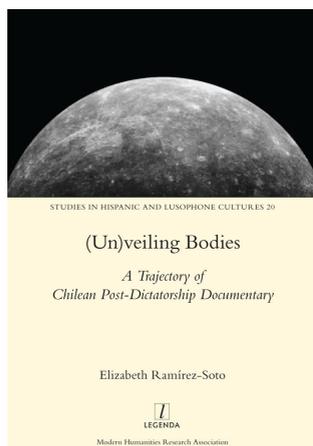
**(UN)VEILING BODIES. A TRAJECTORY
OF CHILEAN POST-DICTATORSHIP
DOCUMENTARY**

Elizabeth Ramírez-Soto

Oxford

Legenda, 2019

219 páginas



Cada línea escrita en este volumen está dotada de densidad significativa, comenzando por su mismo título. El libro pone en manos del lector los resultados de la investigación doctoral realizada por Elizabeth Ramírez-Soto en el Department of Film and Television de la University of Warwick cuyo objeto de estudio se circunscribe, en primera instancia, a los documentales producidos con posterioridad a la restauración en Chile de un gobierno civil en 1990 y que abordan explícitamente el golpe de estado y la represión del régimen militar. Por ello, el término post-dictadura del título proyecta una doble referencia a la temporalidad y las temáticas del corpus de alrededor de cien películas analizadas a lo largo de sus páginas. Se nos ofrece, como también apunta el título, una trayectoria posible a través de dicha filmografía, un itinerario construido desde una línea de fuerza —no teleológica ni estrictamente cronológica— generada por los dos sentidos que

la autora otorga a los cuerpos a ser (des)velados: los cuerpos de las víctimas, cadáveres y supervivientes, cuyo rescate preside el afán de los documentales de un primer periodo (1990-2003) a través de estrategias de representación orientadas a la revelación de lo ocurrido; y el cuerpo del propio film, sentido inspirado por el trabajo de Laura U. Marks en *The Skin of the Film* (2000), que da cuenta de las cualidades materiales de las imágenes y los efectos sensitivos con los que operan diferencialmente los documentales de un segundo periodo (2003-2011), acotado por la investigación entre la fiebre conmemorativa desencadenada por el treinta aniversario del golpe de estado y un punto de inflexión marcado por factores de orden diverso —el fin de los gobiernos de la Concertación, la inauguración del Museo de la Memoria, la celebración del bicentenario de la República o los movimientos estudiantiles de 2011 como epítome de un despertar político de la sociedad chilena.

Pero estos parámetros generales distan de dar justa medida del rigor y la riqueza con la que Elisabeth Ramírez-Soto acomete su estudio, tan minucioso en el abordaje de las transformaciones políticas, sociales y culturales del país como en el análisis de la especificidad estética y discursiva de las obras, que adquieren un papel central en las pugnas por el significado y la memoria del pasado reciente en el escenario de tales mutaciones. La iluminadora imbricación entre ambos niveles nos invita a profundizar en la reflexión sobre algunos films bien conocidos y paradigmáticos del panorama del documental contemporáneo, no solo acotado por el adjetivo chileno, y a descubrir piezas que han disfrutado de menor reconocimiento y circulación en el exterior. Además, la investigación amplía los marcos temporales enunciados para acoger y situar bajo una nueva luz ciertos antecedentes de los años ochenta. Por una parte, la escasamente conocida producción del vídeo activismo, de la que en Madrid pudimos ver alguna muestra en el ciclo *El roce de los cuerpos. Cine y vídeo sobre los 80 latinoamericanos*

que acompañaba la exposición *Perder la forma humana* en Museo Nacional Centro Reina Sofía (2013), cuyos materiales serán rescatados y revisitados en documentales del segundo periodo que el libro analiza en su capítulo 6, «Extending the Circle: Nostalgia for the 1980s and Unsettling Accounts». Por otra, los mejor conocidos precedentes de las contemporáneas formas de enunciación afectiva, performativa y en primera persona que se encuentran en las filmografías de cineastas en el exilio y se abordan en el capítulo 3, «Chilean Documentary Wanderings: Journeys of *Desexilio*», antes de acometer el análisis de *Canto a la vida* (Lucía Salinas, 1990) y *Calle Santafé* (Carmen Castillo, 2006), junto a *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *El edificio de los Chilenos* (Marcarena Aguiló, 2010) y *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010), como ejemplares de los tropos de desplazamiento y dislocación marcados por el exilio en dos generaciones de mujeres cineastas víctimas directas de la dictadura. Mientras, las conclusiones se abren a producciones posteriores a 2011 que prolongan las narrativas en primera persona y la atención a voces disruptivas estudiadas en las páginas anteriores, o que interrogan lo político desde un presente y agitado clima social.

Si en un extraordinariamente sintético y útil primer capítulo la autora reconstruye el devenir de la producción documental chilena de los años cincuenta al presente, contextualizando su hacer en los sobresaltos políticos del país y en las complejas luchas por la memoria, los siguientes capítulos se articulan a partir de artefactos teóricos y analíticos que permiten poner en relación films y dispositivos más allá de los arcos temporales en que la investigación divide su corpus. Así, el capítulo 2, «(Un)veiling Bodies: From Human Remains to Torture Survivors», acomete una revisión de los documentales —producidos desde la década de los noventa a los primeros años del siglo XXI— decididos a exhumar los cuerpos de los desaparecidos a través de los testimonios de familiares previa al análisis comparativo de *Hue-*

llas de sal (Andrés Vargas, Grupo Proceso, 1990) y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010), con el desierto de Atacama como fondo de las dinámicas de (des)velamiento de los restos, para cerrar con una sección focalizada en la re-presentación de la tortura.

El tercero, como anticipábamos, se inspira en el neologismo *desexilio* de Mario Benedetti y los trabajos de Hamid Naficy y Marks para transitar por los diferentes tropos movilizados por la experiencia del exilio y las narrativas del retorno, con una parada intermedia en el peso simbólico que adquieren, en diferentes films y periodos, las imágenes del bombardeo de La Moneda. En el siguiente capítulo, «On Glimpses of Childhood and Other People's Memories», el foco pasa a los documentales enunciados en primera persona y dirigidos por cineastas generacionalmente vinculados al periodo post-dictatorial. Los creadores adoptan el tropo de la historia y la memoria familiar para expresarse, en unos casos, en su condición de descendientes de víctimas de la represión —como en *Chile, los héroes están fatigados* (Marco Enríquez-Omnami, 2002) o *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2010)—; para construir, en otros, ejercicios sobre el pasado que intensifican, con diversos artefactos estéticos, lo afectivo, lo háptico y lo matérico y se abren a relatos y sujetos más allá del círculo de directa afectación por las tropelías del régimen, que tendrían ejemplar manifestación en *Remitente: una carta visual* (Tiziana Panizza, 2008) y *La quemadura* (René Ballesteros, 2009).

Esta apertura y expansión es el objeto del sexto y último capítulo, dedicado a documentales surgidos tras el trigésimo aniversario del golpe. En él, de manera sugerente, Ramírez-Soto aborda dos focos aparentemente diferenciados, pero que su análisis vincula por responder a una noción extensiva de la condición de víctima: por una parte, documentales que recuperan de manera nostálgica los tiempos de la Unidad Popular y de la lucha durante los primeros años de la represión a través, sobre todo, del archivo; por otra, dos films —

El mocito (Marcela Saïd y Jean de Certeau, 2011) y *La muerte de Pinochet* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, P+O, 2011)— que desarrollan disparas estrategias de puesta en escena de los cuerpos y las voces de un colaborador necesario en las torturas y ejecuciones y de fieles pinochetistas respectivamente, y que la autora trabaja desde la categoría teórica de lo abyecto.

Imposible dar cuenta en esta reseña de otros muchos puntos de atención significativos y de los múltiples referentes teórico-metodológicos que articulan cada capítulo. Respecto a este último aspecto, tan pormenorizado basamento denota en ocasiones los orígenes del libro en una investigación doctoral, que exige la justificación de cada paso amparado en voces de autoridad. Como también lo hace la introducción, que se exige situar y/o demarcar el trabajo respecto a las diferentes agendas de investigación potenciales implicadas en el objeto de estudio y a los *topoi* de las humanidades y los estudios cinematográficos contemporáneos (*trauma studies*, *memory studies*, *affective turn*, *mobility turn*, *material turn*, etc.). Pero ello no resta un ápice de interés a la lectura o relevancia de la propuesta, que no pierde nunca de vista su foco y contexto. Quizás un ejercicio de escritura menos constreñida se hubiera permitido plantear cuestiones como las que asaltan puntualmente a esta lectora, tales como la inscripción de las disposiciones estéti-

cas, discursivas o representacionales de los films chilenos analizados en el marco de las transformaciones globales del documental en las últimas dos décadas, con las implicaciones que la atención a este marco tienen para la reflexión sobre su circulación y recepción, tanto cinematográfica como académica, o para el análisis comparativo con otras cinematografías, que la autora solo establece, por razones obvias de coherencia y rigor, con la argentina. Ciertos pasajes de libro, como la mencionada revisión de la escena política y contracultural chilena de los ochenta mediatizada por el vídeo, provocan en su lectura desde España la sensación de un fuerte aire de familia e invitan a la reflexión cruzada sobre el periodo en países inmersos en procesos políticos inversos y sobre ejercicios nostálgicos posteriores; en suma, sobre las sombras proyectadas en ambos territorios por la consigna del «atado y bien atado» que Pinochet tomó prestada de Franco.

Estas reflexiones finales apuntan a que nos encontramos ante una obra que no solo está llamada a convertirse en lugar de paso obligado para investigaciones posteriores sobre el documental chileno contemporáneo inserto en el devenir de las políticas del pasado y la memoria, sino que ofrece intersticios para lecturas productivas en otros ámbitos y periodos.

María Luisa Ortega

DVD y Plataformas de Internet

SHOES (BY LOIS WEBER)

Distribuidora: Milestone Films

Zona: 1

Contenido:

DVD / Disco BluRay 1

Shoes (Lois Weber, 1916)

Shoes (Lois Weber, 1916) comentada por Shelley Stamp

Unshod Maiden (Lois Weber, 1932)

The Price (Lois Weber y Phillips Smalley, 1911) (13')

Publicidad de Unshod Maiden (1932, 10')

Entrevista a Richard Koszarski

Entrevista a Mary MacLaren (1971)

Video que muestra el proceso de restauración, producido por el EYE Filmmuseum

Documento en el que vemos fotogramas de *Shoes* antes y después de la restauración

Introducción a Shoes en su estreno en Holanda

Formato: Anamórfico, HiFi Sound, NTSC

Audio: Inglés

Subtítulos: Inglés

Fecha de edición: 2018



Pionera, emprendedora, valiente, arriesgada... Estos son solamente algunos de los adjetivos con los que se califica a Lois Weber, una de las directoras más importantes de la historia del cine. En

la época actual, cuando se reivindica el papel de las mujeres, es importante recordar y difundir la obra de Weber, pionera no solo por ser la directora mejor pagada de Hollywood en 1917 según la revista *Photoplay* (Karen Ward Mahar, *Women Filmmakers in Early Hollywood*, Johns Hopkins University Press, 2008: 140), sino también por su valentía al abordar en sus filmes asuntos como la pena de muerte, el aborto, la prostitución, el alcoholismo o la emancipación de la mujer, temas tabú en su época y que al cabo de pocos años estuvieron totalmente vetados por la censura en Hollywood. Su carrera empezó hacia 1908 y hasta 1934 realizó más de sesenta largometrajes e innumerables cortometrajes. Su producción cinematográfica se centró en temas dramáticos y su fama y la mayor influencia de su trabajo se debe a las películas realizadas entre 1914 y 1921 para la Universal, donde disfrutaba de un enorme respeto y un control creativo sustancial.

Nacida en el seno de una familia profundamente religiosa y veterana de los Trabajadores del Ejército de la Iglesia, la idealista y apasionada Lois vio el cine como un medio para evangelizar sobre temas sociales importantes. Para la directora el cine era un «lenguaje sin voz» que le servía para «llevar a cabo la idea de las imágenes misioneras». Las películas de Weber están en la línea del trabajo de las reformistas feministas Margaret Sanger y Jane Addams. Sanger se convirtió en la líder del movimiento a favor del control de la natalidad hacia 1910 e influyó muchísimo a Weber en películas como *Where are My Children?* (Lois Weber Production, 1916), que trataba el aborto y el control de la natalidad y fue estrenada el mismo verano en que Sanger fue encarcelada por promover la planificación familiar. Un mes después se estrenó *Shoes* (Bluebird Photoplays, 1916), cuyo guion adapta una historia corta homónima de Stella Wynne Herron publicada el 1 de enero de 1916 en la revista *Collier's*. Weber utiliza en algunos momentos frases literales de la novela, adaptándolas a los intertítulos del filme. La inspiración de Herron para su historia vino

del libro sobre prostitución escrito por la reformadora social Jane Addams, *A New Conscience and An Ancient Evil* (1912), en el que se habla de una joven que había «cedido a la tentación» y «se había vendido por un nuevo par de zapatos» (Shelley Stamp, *Lois Weber in Early Hollywood*, University of California Press, 2015: 102). El film de Weber también empieza con una imagen del libro de Adams, en el que se puede leer este fragmento.

Shoes aborda la problemática contemporánea de la incorporación de mujeres jóvenes y solteras al trabajo remunerado, que recibían míseros salarios a cambio de jornadas interminables en las que no se respetaban los descansos laborales. Weber conocía los estudios sociológicos de la época que investigaban las difíciles condiciones de las mujeres jóvenes y planteaban las consecuencias de la naciente sociedad de consumo, particularmente en las ciudades, donde las chicas vivían y trabajaban fuera de la supervisión de sus familias. En su informe de 1911 sobre estas empleadas, Louise De Koven Bowen se lamentaba de la situación en la que se encontraban estas chicas y las tentaciones que las presionaban constantemente, sobre todo cuando estas trabajaban en los grandes almacenes, rodeadas de lujos que anhelaban, por una compensación salarial inadecuada para una vida de decencia y respetabilidad.

En una entrevista a Lois Weber en la revista *Moving Picture World* en el año de estreno de *Shoes*, la directora destacó que su trabajo como misionera en zonas degradadas de Nueva York y de la Isla de Blackwell la llevó a conocer de primera mano la problemática de estas chicas pobres. «Los conozco a ellos y a sus problemas, y no pocas de mis historias han sido basadas en recuerdos de aquellos primeros años. Así sucedió con *Shoes*, una de mis películas más recientes, una historia cuyo personaje central, una chica pobre, está sacado directamente de una vida llena del más agudo tipo de drama y patetismo». En la entrevista, Weber explica

que *Shoes* había sido concebida como una película de dos rollos que posteriormente amplió y destaca a su protagonista Mary MacDonald — que posteriormente cambió su nombre artístico por Mary MacLaren, convirtiéndose en estrella a partir de sus trabajos con Weber—, de la que remarca su sensibilidad, inteligencia y su naturalidad a la hora de interpretar, pues, según la directora, su cara era un verdadero espejo de emociones.

En *Shoes* nos identificamos con la protagonista, Eva Meyer, que debe afrontar la carga de una familia en la que el padre está en el paro y sin muchas ganas de encontrar trabajo, con tres hermanas pequeñas a las que alimentar y una madre que intenta llevar cada día la comida a la mesa. Su mísero salario semanal no alcanza para que pueda permitirse un par de zapatos nuevos. La situación de la protagonista, que ve que sus zapatos se van desgastando y renueva las suelas con recortes de cajas de cartón, traspasa la pantalla hasta llegar al espectador, haciéndonos partícipes de su angustia cuando lucha entre no ceder a las propuestas sexuales de un pretendiente y el deseo de unos zapatos nuevos. A la salida del trabajo, Eva y su amiga Lil (Jessie Arnold) se paran ante un mostrador, símbolo de la naciente sociedad de consumo, cuando justo en ese momento sale de la tienda el joven Charlie (William V. Mong) y, en un primer plano, vemos su mirada de deseo hacia la hermosa Eva, convertida en el objeto que Charlie quiere consumir.

Weber utiliza varios recursos cinematográficos para incidir en los temores de la joven, el par de botines nuevos que *salen* del mostrador o la expresiva imagen de la enorme mano con la palabra «*poverty*/pobreza» escrita en el dorso que quiere atrapar a Eva en su cama, en una pesadilla de la que parece no poder salir. El recurso de la sobreimpresión había sido utilizado por Weber en anteriores ocasiones con la misma intención de enfatizar temores y angustias de uno de los personajes femeninos. En *Where are My Children?* la sobreimpresión de los niños no na-

cidos convertidos en ángeles muestra los remordimientos y miedos de la joven soltera después de haber abortado.

La necesidad de Eva de obtener un par de zapatos nuevos se va acrecentando a lo largo de la trama. La lluvia destroza sus frágiles suelas y sus pies mojados la llevan a enfermar tras la larga jornada de trabajo en la que debe permanecer de pie detrás de un mostrador atendiendo a los deseos de las clientas de la tienda donde trabaja. En una secuencia reveladora, Eva, sentada en el banco de un parque en su hora de almuerzo, ve un grupo de chicas jóvenes con hermosos vestidos y brillantes botines de colores claros. Los zapatos se convierten en el símbolo del bienestar y de la felicidad. La paradoja es que Eva, que no puede permitirse un par de botines nuevos, necesita renovar sus zapatos para poder ejercer su trabajo remunerado fuera del hogar. El espectador conecta con la tragedia de la protagonista que, a pesar de trabajar duro, se ve abocada a unas circunstancias que la avergüenzan y sugiere una crítica hacia la indolencia de los padres, que no protegen a la joven de la prostitución. Hacia el final de la película, Weber ofrece un plano que resume de manera simbólica todo el film con el hermoso y triste rostro de Eva reflejado en el espejo roto cuando se recoge la larga trenza en un moño, símbolo del paso de la adolescencia a la madurez.

La película obtuvo muy buenas críticas por parte de la prensa, muy buena acogida en las salas y hasta la temida Louella Parsons calificó *Shoes* como una de las mejores películas de 1916, destacando en su columna del *Chicago Herald* la necesidad de establecer un salario mínimo para las mujeres, conectando con las propuestas reformadoras de Addams. El año del estreno de *Shoes*, *Motion Picture Stories* declaró a Weber «la mejor directora» y el *Dramatic Mirror* de Nueva York la incluyó como una de las seis principales directoras de cine.

Además de la película de Weber, el DVD de Milestone incluye numerosos extras impres-

cindibles para los amantes del cine. Uno de los más interesantes es, sin duda, la restauración de uno de los primeros trabajos de Weber, un cortometraje realizado en 1911 con su marido Phillips Smalley, *The Price*. En esta historia moral, escrita seguramente por Weber, aparece el lado conservador de la directora, que castiga a la *débil* mujer que se deja llevar por las pasiones. También incluye una versión de *Shoes* comentada por Shelley Stamp, autora de numerosos trabajos sobre Weber. Stamp destaca que la crítica de la época elogió el éxito de un filme en el que se trataban problemáticas sociales que otros directores ni siquiera se habían atrevido a tocar. Como un explicador de cine mudo, Stamp va comentando y analizando las imágenes y aportando información sobre el contexto del filme. Además, podemos escuchar el audio de una entrevista a Mary MacLaren —la protagonista de la película—, en 1971, comentando aspectos de su vida, sus inicios en el cine, anécdotas del rodaje de *Shoes* y de su carrera, con el film de fondo. En otro documento, Richard Kozarski explica la sorprendente transformación de *Shoes* en la época del cine sonoro. Aunque en 1916 había sido un gran éxito, algo más de una década después ya no era solamente una anticuada película silente, sino que había quedado también obsoleta tecnológicamente. En 1932 se reestrenó con el nuevo título de *Unshod Maiden*, incluido en los extras, y se modificó el tono dramático a partir de un audio con el que se pretendía ofrecer una versión cómica de la historia, para una posterior comercialización del filme. Completa este imprescindible DVD el vídeo del EYE Filmmuseum donde la restauradora Annike Kross explica el proceso de restauración de *Shoes*, mostrando algunos fotogramas del antes y el después de su trabajo con el filme. En la restauración de *Shoes*, realizada en 2010, se usaron dos copias de nitrato teñidas de la colección del EYE Film Institute Netherlands Museum, muy deterioradas por bacterias.

Cuando el material no se podía recuperar, se utilizaron fotogramas de la copia de seguridad de la versión sonora de 1932.

La nueva versión digital que incluye este DVD de Milestone sigue el guion original de Weber, descubierto en 2016 por la NBC/Universal. La importancia de la restauración de películas como

Shoes va más allá de la recuperación y puesta en valor del trabajo de Lois Weber, pues su posterior comercialización ayudará, sin duda, a la difusión del trabajo de esta directora más allá de los ámbitos académicos.

Maria Magdalena Brotons Capó

A REVOLUÇÃO DE MAIO

Distribuidora: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Zona: 9

Contenido: *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937, versión estrenada, 138') más un libreto bilingüe (portugués e inglés) de 76 páginas

Contenido extra: *A Revolução de Maio: Versão Condensada* (António Lopes Ribeiro, 1941, versión remontada, 41'); Comentario audio del historiador Fernando Rosas

Formato imagen: 1,37:1

Audio: PCM 2.0 (48Khz, 16-bit)

Subtítulos: portugués e inglés



Escrito por António Lopes Ribeiro y por António Ferro —bajo los seudónimos de dos pintores portugueses del siglo XVI, Baltazar Fernandes y Jorge Afonso—, el proyecto *A Revolução de Maio* (Lopes Ribeiro, 1937) surgió como una celebración del décimo aniversario de la Revolución del 28 de mayo de 1926 —que el régimen dictatorial bautizaría como *Revolução Nacional*—. En diversos aspectos, *A Revolução de Maio* es un raro espécimen del cine de propaganda hecho en Portugal durante las primeras décadas del Estado Novo (1933-1974), en las que se recurría co-

múnmente al registro documental. A pesar de la trama de ficción que estructura narrativamente la película, la cinta cuenta con varias secuencias de origen documental —«sin cualquier artificio o representación», como se garantiza en los créditos de la propia película— que certifican su «verosimilitud ideológica» y que fueron cedidas por organismos públicos (Secretaría de Propaganda Nacional y Ministerio de Agricultura). Concretamente son las secuencias de los entrenamientos militares, de la botadura de un barco de la Armada en los muelles de Santos, del Instituto Nacional de Estadística, de las obras de construcción del puerto de Leixões, de la celebración *minhota* —típica de la región del Miño— durante la Fiesta del Trabajo —la apropiación corporativa del 1 de Mayo— en Barcelos, del célebre discurso de António de Oliveira Salazar en Braga, durante las conmemoraciones del aniversario del régimen o de las manifestaciones de aprecio a Salazar en Terreiro do Paço, en Lisboa.

El enredo ficcional de la cinta, demasiado ingenuo, se basa en la «conversión» de un «revolucionario» que vive también un inusitado triángulo amoroso. En resumen, César Valente, un exilado portugués que participó en la tentativa revolucionaria de febrero de 1927 —que dio inicio a las tentativas insurreccionales de la oposición republicana conocidas como *Revirvalho*—, regresa clandestinamente a Portugal para dar un golpe de Estado. Mientras está recorriendo el país, siempre vigilado por la policía política, se da cuenta del desarrollo económico y social que ha logrado Oliveira Salazar. Su conversión se completa cuando se enamora de María Clara, el arquetipo virtuoso de mujer portuguesa, a la que también pretende Barata, un hombre mezquino y amoral. La implicación directa de António Ferro (1895-1956), por entonces Secretario de Propaganda Nacional, en la escritura del argumento es otra particularidad destacable de esta película. Ligado a una élite intelectual y artística que se afianza en las primeras décadas del siglo XX, concretamente en la literatura, Ferro asumió un papel activo en

la agitación de la vida política y cultural portuguesa, integrando diversas tertulias artísticas e intelectuales. Su formación modernista y la disidencia cultural se intensificaron al convivir con figuras de relevancia como Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), Fernando Pessoa (1888-1935) y José de Almada Negreiros (1893-1970), donde Ferro asumió una clara oposición a la cultura oficial republicana de matriz positivista.

Su fascinación por el cine se reveló pronto. El 1 de junio de 1917 dicta la célebre conferencia *As Grandes Trágicas do Cinema*, con la que se inauguró, en Portugal, el debate público acerca del fenómeno cinematográfico. En 1931, publicaría aun el libro *Hollywood, capital das imagens*, un rescoldo de su viaje a los estudios de cine estadounidenses. En 1922 edita la obra *Gabriele D'Annunzio e Eu*, que reúne una serie de reportajes, entrevistas y conversaciones con el poeta nacionalista de Fiúme. Cinco años más tarde, publica *Viagem à Volta das Ditaduras*, volumen que reúne un conjunto de entrevistas y reportajes realizados por él mismo en Italia —Papa Pio XI, Garibaldi y Mussolini—, España —Primo de Rivera— y Turquía —Mustapha Kemal—.

Después de la revolución del 28 de mayo de 1926, Ferro inicia un proceso de maduración de sus ideas y proyectos culturales para el contexto portugués. De la literatura apologética de D'Annunzio y de Paul Valéry hereda los conceptos de mito y del jefe, mostrando una fascinación obsesiva por el autoritarismo como solución para la crisis política portuguesa. De sus viajes por Europa queda el refuerzo de la fascinación y la idolatría por Mussolini, a quien denominó «el gran maestro de la política moderna». Estos movimientos nacionalistas, que rechazaron los principios de la democracia liberal y del bolchevismo, veían en la aventura autoritaria nacionalista la solución para la resolución de la crisis política y social.

Su trabajo como periodista-entrevistador lo lleva a realizar, a finales de 1932, cinco entrevistas a Oliveira Salazar, publicadas en el *Diário de No-*

tícias y reunidas posteriormente en *Salazar, o Homem e a sua Obra* (1933). Estas entrevistas, en una fase inicial del régimen, fueron utilizadas como el manifiesto salazarista, en las que se hacía apología de las virtudes del estadista y del ciudadano y, sobre todo, de su acción como ministro de las Finanzas —del 27 de abril de 1928 al 11 de abril de 1933, habiendo después prolongado su ministerio hasta el 28 de agosto de 1940—.

En un momento de particular fervor anticomunista vivido en Portugal, la película hace significativas referencias al «peligro bolchevique». El protagonista llega a Portugal a bordo de un barco francés durante el periodo del Frente Popular (1935-1938); las armas para el golpe de estado llegan de España, a través de Galicia, en vísperas de la eclosión de la Guerra Civil española (1936-1939); uno de los peligrosos conspiradores de la *Tipografia Liberdade* es el camarada ruso Dimoff —interpretado por el actor Elieser Kamenesky—.

Del mismo modo, António Lopes Ribeiro (1908-1995) también fue una figura particular en su generación, siendo uno de los pioneros de la crítica de cine en Portugal, destacando su colaboración con el *Diário de Lisboa* (1926-1933), además de haber sido fundador de las revistas *Imagem* (1928, en colaboración con Chianca de García y João Botto de Carvalho), *Kino*, *Semanário Português de Cinematografia* (1930-1931) y las tres series de *Animatógrafo* (1933; 1940-1941; 1941-1942).

En el cambio para la década de 1930, Lopes Ribeiro participó activa y decididamente en el debate acerca de la instauración en Portugal de una estructura industrial de cine que acabaría originando la Tobis Portuguesa. Con el propósito de estudiar los principales estudios europeos, Lopes Ribeiro visitó París, Berlín (UFA), Varsóvia (Dan Karen Studio) y Moscú, donde contactaría con Sergei Eisenstein y Dziga Vertov.

Su carrera como realizador profesional se inició en 1928, con algunos cortometrajes documentales publicitarios; además colaboró con otros cineastas como el portugués José Leitão de Ba-

rros (1896-1967) o el alemán Erich Schönfelder (1885-1933). Su primer largometraje fue *Gado Bravo* (1934), un *western* a la portuguesa realizado con la colaboración de varios exiliados alemanes —el argumentista R. Erich Philippi, el realizador Max Nosseck, la actriz Olly Gebauer, el actor Siegfried Arno, el director de arte Herbert Lippschiltz, el director de fotografía Heinrich Gärtner o el músico Hans May—.

Su fama de *cinesta oficial* del Estado Novo comenzó con *A Revolução de Maio*, pero Lopes Ribeiro realizó, en los años inmediatamente siguientes, otros trabajos que reforzarían ese rótulo. Siendo el realizador de la *Missão Cinegráfica às Colónias de África* (Misión Cinematográfica a las Colonias de África) con la que recorrió los territorios bajo administración colonial portuguesa —Cabo Verde, Guinea, Santo Tomé y Príncipe, Angola y Mozambique— entre febrero y octubre de 1938, gracias al patrocinio del Ministério das Colónias (Ministerio de las Colonias) y al apoyo de la Agência Geral das Colónias (Agencia General de las Colonias), Lopes Ribeiro realizó las películas *Viagem do Chefe de Estado às Colónias de Angola e São Tomé e Príncipe* (1939), *Viagem de Sua Excelência o Presidente da República a Angola* (1939) y *As Festas do Duplo Centenário* (1940). Esta última cinta documenta las conmemoraciones del doble centenario de la fundación y de la restauración de Portugal que tuvieron lugar en varios puntos del país —Lisboa, Guimarães, Oporto, Braga, Ourique, Sagres— y que significaron una fuerte inversión propagandística del Estado Novo en plena Segunda Guerra Mundial.

En 1940, intentando replicar el aparente éxito de *A Revolução de Maio*, Lopes Ribeiro realizaría *O Feitiço do Império*, otra película de propaganda ficcional, en este caso para glorificar la obra colonizadora portuguesa en África, producida en los mismos moldes, con una estructura narrativa e imágenes documentales recogidas por el propio Lopes Ribeiro en la *Missão Cinegráfica às Colónias de África* dos años antes.

Además de este recorrido como realizador, Lopes Ribeiro sería el productor responsable de los dos principales diarios de actualidades (*newsreels*) producidos en Portugal durante la dictadura: *Jornal Português* (1938-1951) e *Imagens de Portugal* (1953-1958). Fue incluso uno de los fundadores y presidente del Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema (1933-1944; 1958-1969) y presidente de la União de Grémios *dos Espectáculos* (1947-1951), los dos principales organismos representativos de la actividad cinematográfica en la estructura corporativa de la dictadura.

La edición en DVD de la película está acompañada por un cuidado libreto ilustrado, en edición bilingüe (portugués e inglés), cuyo responsable es Nuno Rodrigues, y que reúne una selección de imágenes, fotogramas y fotografías provenientes del Centro de Documentación de la Cinemateca Portuguesa, del fondo de la Secretaria Nacional de Informação del Archivo Nacional Torre do Tombo y de una colección particular. Para comenzar se ha recuperado un breve texto de João Bénard da Costa —originalmente publicado en 1995, en el periódico *Independente*— y una breve nota firmada por Manuel Mozos y Margarida Sousa en donde se explica la existencia de dos versiones remontadas de la película, una estrenada en Portugal (1941) y otra en Brasil (*Redenção*, 1947).

El libreto incluye además dos textos escritos por dos historiadores de referencia en Portugal y en Brasil. El portugués Luís Reis Torgal, pionero en el estudio del cine a partir de las metodologías históricas, presenta una versión reducida y revisada de un ensayo seminal originalmente publicado en 2001 —*A Revolução de Maio e o cinema de propaganda do Estado Novo: História de uma 'conversão'*— en el que detalla el contexto de producción de la película y hace un exhaustivo análisis de su argumento. Por su parte, el brasileño Eduardo Morettin, también una referencia en el trabajo historiográfico en torno al fenómeno cinematográfico, realiza un inédito e impresionante trabajo de mapeo de la circulación

de la película en el territorio brasileño y la respectiva recepción crítica, aprovechando incluso para ofrecernos un retrato «ideológico» del Estado Novo de Getúlio Vargas y del aprovechamiento que hizo de la película de propaganda del régimen portugués congénere.

El cine sirvió y se sirvió del Estado Novo, prestándose como la máquina de propaganda de masas a cambio de la protección y de los favores de António Ferro. Durante las cerca de dos décadas en las que dirigió el SPN/SNI, Ferro supo rodearse de un núcleo fuerte de cinéfilos aliados, que le permitieron imponer un modelo de cine nacionalista. De todos, António Lopes Ribeiro fue, sin duda, el mayor colaborador.

Lanzada en 2015, la colección de DVD de la Cinemateca Portuguesa ha resultado ser una de las más significativas de todas las que están disponibles en el mercado portugués: incluye las ediciones del *Jornal Português 1938/51*; de *Margot Dias Filmes etnográficos 1958-1962*; de las películas de Rino Lupo *As Mulheres da Beira* (1922) y *Os Lobos* (1923); de *Lisboa, Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) y de *O Táxi nº 9297* (Reinaldo Ferreira, 1927). Con un elevado criterio editorial, esta colección ofrece objetos cinematográficos muy diversos, representativos del fondo que la institución ha preservado en las últimas décadas. Este DVD de *A Revolução de Maio* fue publicado en diciembre de 2018, a partir de materiales preservados —negativos de imagen y sonido originales, combinados con algunos pla-

nos del interpositivo sonoro de 1937— en 2005 en el laboratorio de restauración fotoquímica de la Cinemateca Portuguesa.

A pesar de todo el sentido propagandístico y doctrinario, *A Revolução de Maio* es un documento histórico único y valiosísimo de la historia del cine en Portugal. La edición de la Cinemateca permite el acceso directo a la película a varios públicos, desde los investigadores de diversas áreas científicas a los más curiosos cinéfilos. El libreto que acompaña la edición es un elemento fundamental de contextualización de este documento histórico, posibilitando al espectador la información necesaria para identificar y desmontar las estrategias propagandísticas usadas en la producción de la película.

En un país que, inmediatamente después de 1974, optó por la comodidad de intentar olvidar el pasado violento y represivo de la dictadura del Estado Novo, rechazando una autocrítica que, por ejemplo, hubiera sido muy necesaria respecto al proceso colonizador y en relación con un paradigma sociocultural predominantemente patriarcal y machista, esta edición de la Cinemateca contribuye, de forma positiva, a una problematización de ese pasado, intentando traer para el debate público, y para dentro de la propia academia, cuestiones fundamentales para comprender mejor la complejidad de la historia portuguesa del siglo XX.

Paulo Cunha

MUBI

Compañía: Mubi.com

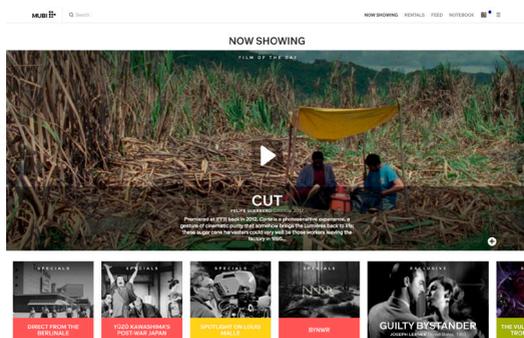
Catálogo: 30 títulos mensuales, 76 en renta.

Suscripción: 5 USD mensuales en Chile (9,99 EUR mensuales en España)

Plataformas: iOS App, Chromecast, Samsung Smart TV, Android TV, Amazon Fire TV, Roku, LG TV (WebOS), Apple TV, PlayStation 3 y 4 (en Europa).

Velocidad de conexión mínima recomendada: 1,25MB/S

Fecha de acceso: 2 de febrero al 23 de marzo de 2020



Casi 120 años después de su invención, Edison tuvo su revancha con su Kinetoscopio. El incansable y competitivo inventor norteamericano jamás imaginó, tras ser derrotado por el *sociable* cinematógrafo, aquel invento francés que proyectaba *vistas* animadas frente a todo un público que compartía la experiencia, y eso lo engrandecía aún más, que su aparato individualista se impondría en medio de una pandemia mundial. El cine, esa experiencia colectiva, sucumbió irremediablemente en este 2020 ante el Coronavirus. No podemos ver cine reunidos en una sala y no nos queda otra que instalarnos frente a una pantalla y bucear por alguna plataforma de cine *streaming* para seguir cinéfilamente activos. Aquella defensa de que «el cine se ve en el cine» no tiene cabida en este mundo, y quién sabe por cuánto tiempo más.

Si bien el Kinetoscopio de Edison era una caja donde a través de unos visores uno podía ver en su interior que un pequeño filme aparecía ante sus ojos, el ver ahora una película en una pequeña pantalla, ya sea de celular o de una computadora portátil, se asemeja bastante. La idea finalmente es la misma: está uno solo frente al aparato y a la ilusión. El goce es individual y, hoy lo es más que nunca, por ende, no queremos ser defraudados y queremos excelencia. Queremos que ese tiempo invertido —tanto experiencial como económicamente— no sea en vano. Y algo como *Mubi* parece estar a la altura de los paladares más refinados.

Mubi es un precursor en este horizonte del cine *streaming*, liderado hoy por Netflix, pero donde también esperan dar lo suyo —si es que sobreviven a esta inmensa crisis— HBO, Disney, Amazon, Apple, por citar a los más ambiciosos. Creado por el pakistaní Efe Çakarel en 2007, la idea surgió cuando vio *Deseando amar* (*In the Mood of Love*, 2000), la obra maestra de Wong Kar-Wai, en línea en un café en Japón. Esto le hizo pensar en una plataforma donde poder acceder al mejor «cine de calidad» fácilmente, con un diseño elegante y de fácil navegación. Todo esto en un contexto donde aún los cinéfilos accedían preferentemente vía DVD a títulos clásicos o a los nuevos formatos digitales que comenzaban a pasarse mano en mano para ver aquello que las carteleras no acogían —cine independiente, cine del mundo—.

Llamado originalmente como *The Auteurs* —mostrando su apego a la idea del *cine de autor*—, para luego adoptar el nombre «más universal» de *Mubi* en el año 2010, el contexto digital no era el mejor por entonces, sobre todo en cuanto a las velocidades que permiten un buen visionado sin interrupciones. Además, otro contra que por entonces tenía la plataforma era que al entrar a ella era un mar de opciones donde costaba distinguir las distintas categorías, criterios o cuáles eran, efectivamente, las películas en línea, ya que el portal también busca ser una especie de enciclopedia —posee ciento cincuenta

mil fichas de películas de todo el mundo—, con el fin de generar una comunidad que comparta sus opiniones en los distintos foros asociados a cada película.

La aparición de Netflix y su éxito abrumador, más que provocar una debacle para el proyecto, se convirtió en una oportunidad. Astutamente, *Mubi* aplica desde hace unos años una curaduría mensual: treinta películas que, como en una ruleta rusa, van entrando y saliendo continuamente durante treinta días. Es decir, una película está treinta días en línea, para luego darle cabida a otra. La selección se estructura en distintos moldes: «La película del día», «Especiales y ciclos» o los que tienen subtítulos, que pueden depender del contexto. Por ejemplo, en el mes de febrero comenzaron a exhibirse películas que habían pasado por el Festival de Berlín de 2019. Hasta marzo, y en esta lógica rotativa, aún continuaban presentándose filmes bajo esta categoría, los que no corresponden a cintas de los grandes cineastas que llenan las portadas dedicadas al certamen, sino títulos de debutantes o de directores emergentes, como el italiano Agostino Ferrente, con la interesante *Selfie* (2019) y el estadounidense Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli, con su alabada *So Pretty* (2019).

Pero lo mejor de estas curadurías tiene que ver con la presentación de especiales, ya sea bajo un autor o una temática en particular, donde se rescatan gemas olvidadas o dignas de ser redescubiertas. En estos meses ha sido impresionante poder ver la obra completa del japonés Yūzō Kawashima, cineasta que surgió en la postguerra y cuyo trabajo convivió en su momento con los grandes filmes de Ozu, Kurosawa, Naruse y Mizoguchi. Pero, a diferencia de ellos, sus películas escasamente rompieron fronteras. Tenemos acá a un director poseedor de una crudeza y realismo devastadores, como en la impactante *Suzaki Paradise: Barrio Rojo* (*Suzaki paradaisu Akashingō*, 1956), sobre una pareja que, ante la pobreza que los ha llevado a la misma calle, se ve obligada a insertarse en un barrio rojo, donde él

no podrá superar ver a la mujer prostituirse. Ese desparpajo tanto visual como en la construcción moral de los personajes se ve también en *Bakumatsu taiyōden* (1957), que, aunque se adentre en la comedia negra y en la época imperial, tiene claras referencias al contexto en que se estrenó. Según la misma reseña presentada en la ficha de la película —otro punto a favor de *Mubi*: los textos de presentación, todos originales y bien traducidos al español—, se la consideró como la cuarta mejor película del cine japonés en una encuesta reciente.

En esta misma línea de descubrimiento y finas recomendaciones, se enmarca la presentación del ciclo «Las primeras obras maestras de John Schlesinger», con sus tres notables largometrajes británicos: *Algo que parezca amor* (*A Kind of Loving*, 1962), *Algo de verdad* (*Billy Liar*, 1963) y *Darling* (1965). También está la novedad de marzo: «Ciclo Louis Malle».

Pero dejando lo más clásico de lado, y escarbando un poco más en profundidades cinéfilas, *Mubi* también saca a la luz rarezas que desafían al más diestro *busquillas* del ciberespacio. En esta línea se enmarcan, por ejemplo, el ciclo BYNWR, curado por el director Nicolas Winding Refn, quien se ha dedicado a escarbar en esas películas americanas malditas donde el error y el intento fallido poseen hoy un encanto inexplicable y que contribuyen a expandir los sentidos y los criterios de los estudiosos. Es un ciclo, por lo demás, exclusivo —solo se dan en *Mubi*—, y todas las películas están restauradas digitalmente.

Esto da pie para hablar de la calidad con que se ven todos los contenidos. En cuanto al servidor, lo mínimo con lo que se pudo probar fue con una conexión 3G en un teléfono móvil, y la transmisión funcionó a la perfección. La estabilidad nunca fue afectada. Pero la complicación, y donde pierde considerables puntos, es en la resolución de los filmes.

En una pantalla pequeña, de *tablet* o móvil, los filmes no parecen necesitar tanta calidad, pero si se proyecta en un televisor la calidad varía se-

gún el filme escogido, ya que no todos están en alta definición (HD). En un mundo ya cada vez más aclimatado a este estándar, ver un filme que se pixela hace ruido en los ojos más exigentes. La otra contra es que las opciones de subtítulos también son variables según la película: todas tienen asegurados el idioma inglés, pero no así el español. De hecho, son las menos las que poseen subtítulos en esta lengua, lo que hará que quienes no manejan muy bien otros de los idiomas disponibles —inglés, francés y alemán son los primordiales—, renuncie a ver muchas películas.

En cuanto a las suscripciones, *Mubi* se esfuerza en ser flexible y hasta caritativo. Ofrece, de entrada, un mes de prueba, pero si se invita a gente, y estos se suscriben, *Mubi* va sumando más meses de gratuidad al que envió la invitación. Esta astuta cadena de favores va en favor de captar fieles, pensando en que todos quienes se van recomendando el sitio andan en búsqueda de alguna alternativa a las grandes cadenas que ofrecen *streaming*. Si se paga, la tarifa ronda los cinco dólares mensuales, menos si se abona de inmediato un año entero. Y existe un programa, «Escuelas de Cine», donde, si se certifica que se es un alumno en ejercicio, la suscripción es totalmente gratuita. Una notable opción.

Y paralelamente, aunque cada vez es menos promocionado dentro del mismo sitio, existe un espacio de alquiler. Se ofrecen, por dos dólares aproximadamente, más de cincuenta filmes de todas las épocas y tipos. Desde *El imperio de los sentidos (Ai no Korída, 1976)*, de Nagisa Ōshima, pasando por filmes de Chris Marker como *El muelle (La Jeteé, 1962)* y *Sans Soleil (1983)*, hasta una selección del Nuevo Cine Argentino —ese nuevo que ya tiene como veinte años— y todos los cortos del sorprendente Bertrand Mandico. Y, solo para Estados Unidos y el Reino Unido, *Mubi* tiene estrenos exclusivos, como *Emá (2019)*, de Pablo Larraín, o *Bacurau (2019)*, de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles.

Finalmente, fuera del cine ofrecido, *Mubi* tiene un valor agregado que engrandece al proyecto: el boletín *Notebook*, donde se reseñan estrenos recientes, se cubren los festivales más importantes, se comentan libros especializados y clásicos recuperados. Todo, obviamente, alineado con lo que la plataforma ofrece para ver. Eso sí, todo está solamente escrito en inglés.

Con todo esto, *Mubi* no busca entrar en estas batallas comerciales por el dominio del *streaming*, sino que va consciente y decididamente por un camino totalmente propio, que es el del «cine de calidad», alternativo y de paladares abiertos tanto a la sorpresa como a un revisionismo más academicista o purista. Es una opción que, según el mismo Efe Çakarel ha señalado en entrevistas que circulan por el ciberespacio, ya tiene al fin sus réditos, asegurando la supervivencia de *Mubi*. Es decir, los cinéfilos más recalitrantes ya han dado descanso a la piratería y están empezando a optar por estas vías. Aunque, poco a poco, se han ido sumando acompañantes en esta ruta, como por ejemplo el canal de *Criterion Collection*, que por ahora solo funciona en Estados Unidos.

Habrà que ver cómo en unos años el florecimiento de más plataformas obligará nuevamente a *Mubi* a cambiar sus cartas. Hasta ahora, ha probado con creces que sabe jugarlas muy bien y, en este momento aciago para ver cine en sociedad, el proyecto solo tiene más campo para seguir creciendo. A favor está su capacidad para mostrar de forma atractiva los contenidos, un dinamismo que provoca fidelidad y, claro, su excelente curaduría. Hay que afrontarlo: el cine se ha vuelto definitivamente individualista y habrá que ser cada vez más selectivo para ver en cuál de todos los nichos nuestros presupuestos y gustos encajan mejor, entregando luego nuestras sensaciones no al acompañante de butaca, sino al foro de la ficha de la película en *Mubi*.

Marcelo Morales

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

ARTÍCULOS

**Las revistas académicas españolas de estudios
filmicos. Una cartografía**

Jorge Nieto Ferrando y Asier Aranzubia

**La obra cinematográfica de Shadi Abdel Salam:
el cine como herramienta de recuperación del
pasado faraónico**

Samuel Montes Ibars

**Representaciones del no-lugar en
Lost in Translation y *Somewhere* de Sofia Coppola**

Stefano Llinás Lamboglia

**Promiscuidad, familia y docencia: las tensiones
entre disidencia y normalización sexual en
Taxi al W.C. de Frank Ripploh**

Atilio Raúl Rubino

***Down Argentine Way*: los remakes de películas
argentinas en Hollywood en los años cuarenta**

Alejandro Kelly Hopfenblatt

**Cine cleptómano: *Shame* (2011)
de Steve McQueen y la intertextualidad**

Manuel Antonio Díaz Gito