

uno de los puntos débiles del trabajo: es fundamentalmente derivativo. Es decir, utiliza con precisión y elegancia una gran diversidad de perspectivas críticas pero no produce su propio armazón, constituyéndose, por tanto, en una obra útil no por lo que dice en sí misma, sino por la manera en que consigue aunar una importante variedad de perspectivas analíticas e ideológicas capitales en la historia de los estudios fílmicos y culturales. Incluso cuando se esgrimen conceptos más que interesantes, nos quedamos con la miel en los labios, como en la relación entre intelecto y físico: «el trabajo activo de la cinefilia al inscribir el cine en la tradición de la alta cultura ha conseguido aislar los conceptos de placer y deseo, intelectualizarlos, y eliminar así todo lo relacionado con el cuerpo y sus reacciones físicas de los discursos cinematográficos» (p. 94). *Queremos más. Necesitamos más.*

De igual modo, la discusión sobre «subcultura y género», aunque fundamental, y uno se atreve a decir, casi única en los estudios cinematográficos y culturales españoles, no pasa de rozar la punta de un inmenso iceberg que se debe explorar de una manera más detallada. A veces uno percibe que el libro de Pujol es un resumen de un trabajo más amplio, más específico y más complejo que, quizá por temas editoriales, ha debido acortarse. La autora habría conseguido un mejor resultado concentrándose en «cinéfilos y cinéfilos» y dejando a los «fans» de un lado, ya que estos últimos apenas se adivinan como una presencia espectral y periférica en el manuscrito final. Tal vez por esto, el capítulo «Culturas cinéfilas en España» es en el que Pujol se siente más cómoda y donde hace una contribución más relevante. Sin prisa pero sin pausa, la autora explica los aspectos constitutivos de la cinefilia partiendo del mundo de filmotecas y tertulias cafeteras en la Francia de la posguerra. Posteriormente, tomando como ancla el trabajo de Jesús Palacios y su idea de «cinefagia», el texto acomete la distinción entre esta última y la cinefilia para, finalmente, trazar un

viaje histórico por la cinefilia en España que resulta convincente, ilustrado y esclarecedor.

El volumen concluye con una breve discusión sobre el papel de las nuevas tecnologías en el campo cultural. Como dice la autora, es el tiempo de la cinefagia, cómoda e hiperactiva en el terreno de la cultura participativa y el *DIY*. ¿Cómo sucede esto? Pujol apunta pero no acaba de disparar. Aunque uno cree que su punto de mira está muy cerca del blanco, carece de suficiente información para saber si al final terminará acertando. Pese a esto, *Fans, cinéfilos y cinéfilos* es un libro interesante e imprescindible para todos aquellos interesados en los vericuetos, meandros y complejidades de la cinefilia/cinefagia en el ámbito español.

Vicente Rodríguez Ortega

THE RIGHT TO PLAY ONESELF: LOOKING BACK ON DOCUMENTARY FILM

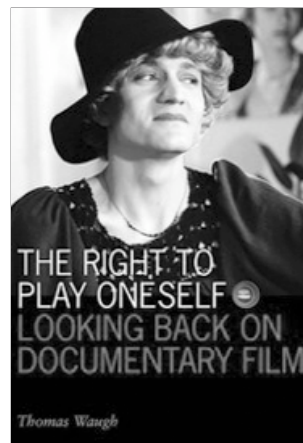
Thomas Waugh

Minneapolis

University of Minnesota Press, 2011

352 páginas

21,50 €



La colección Visible Evidence, referente ineludible en los estudios contemporáneos de la no ficción, se enriqueció de forma inusual en 2011 con

tres nuevos volúmenes: un monográfico dedicado al cineasta húngaro Péter Forgács editado por Bill Nichols y Michael Renov (*Cinema's Alchemist. The Films of Péter Forgács*); una ambiciosa relectura del documental bajo el prisma del psicoanálisis a cargo de Elizabeth Cowie (*Recording Reality, Desiring the Real*); y el volumen que nos ocupa, *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*, una compilación de artículos y conferencias —inéditos o escasamente difundidos en su mayoría— escritos durante los últimos 35 años por Thomas Waugh, profesor de la Universidad de Concordia y teórico comprometido con el documental *engagé* desde la publicación en 1984 de su ya clásico *'Show us Life': Towards a History and Aesthetics of the Committed Documentary*.

The Right to Play Oneself engarza claramente con el citado trabajo —aquí incluso se reproduce su introducción— tanto en su objeto de estudio, el documental comprometido, como en su voluntad de trazar un recorrido histórico partiendo de la centralidad que el documental ha tenido a la hora de vehicular los discursos políticos de la izquierda y como herramienta de cambio social. Otra de sus premisas es el papel que Waugh confiere al estudio del documental político, considerándolo un aspecto consustancial a su práctica. Así, cada uno de sus diez capítulos se contextualiza con un prefacio que da cuenta tanto del momento histórico en que fueron escritos como del bagaje intelectual del autor: su progresivo interés por las cinematografías periféricas y la teoría *queer*, y su militancia dentro de este último movimiento. Una evolución que, de forma no manifiesta, refleja asimismo la fragmentación de las ideologías progresistas a raíz de las políticas identitarias y la teoría poscolonial.

Pese a que el volumen recorre siete décadas de producción documental, ocupan en él un lugar destacado autores ya clásicos como Joris Ivens —convocado por su participación en el Popular Front y reivindicado como legado—, Dziga Vertov y Emile de Antonio. No obstante, *The Right to*

Play Oneself destaca por abrirse a otras corrientes como el cine y vídeo comunitario, el documental LGTB o el documental independiente hindú, configurando un corpus tan sugerente como ecléctico. Capítulos en los que nos detendremos al considerarlos de mayor interés para los lectores y lectoras ya iniciados en la historia y teoría del documental.

«Sufficient Virtue, Necessary Artistry» (2008) explora la iniciativa *Challenge for Change/Société Nouvelle*, auspiciada por el National Film Board de Canadá entre 1967 y 1980, gracias a la cual se produjeron más de 200 películas y vídeos comunitarios. A partir de cinco trabajos, algunos hoy accesibles en la página *web* de la institución, Waugh analiza las tensiones presentes en términos de autoría, colaboración y calidad estética, así como sus principales líneas narrativas (ocupación, recuperación y transformación política del espacio público), al tiempo que cuestiona aproximaciones académicas previas que deslegitimaron el proyecto por su carácter institucional. Es aquí donde recupera su definición de documental comprometido como aquel en el que convergen el principio ideológico progresista, la postura activista y la centralidad otorgada a los actores sociales, puesto que el documental comprometido «no sólo debe versar *sobre* las personas directamente implicadas en el cambio, sino que también debe realizarse *con* ellos y *para* ellos» (p. 159).

La cooperación entre director y sujetos representados, y su dimensión formal, política y ética, constituirá el argumento principal de otros ensayos. «Acting to Play Oneself» (1990) destaca por su carácter pionero a la hora de abordar la performatividad. Considerándola un elemento clave del documental desde sus inicios, Waugh cartografía sus diferentes manifestaciones —las actuaciones naturalistas o «representacionales», las que reconocen la presencia de la cámara o «presentacionales», y una serie de híbridos surgidos a partir de los 60—, para acabar leyéndola en términos colaborativos como un indicador de la

responsabilidad política y ética del cineasta frente a sus sujetos. En definitiva, el derecho a controlar la propia representación fílmica que se reclama desde el título.

Dos artículos dedicados al documental gay y lésbico, que sobresalen además por agrupar un corpus todavía desconocido, profundizan en la auto-representación. En un texto de 1997, Waugh examina cómo diferentes estrategias performativas —y especialmente la entrevista— ha sido una opción privilegiada en estas producciones frente a las limitaciones de los códigos realistas; mientras que en un escrito anterior (1984), claramente subjetivo y prescriptivo, propone una ética alternativa a los códigos heterocentristas, sacando a la luz interesantes debates sobre la autocensura o la idoneidad de proyectar imágenes positivas del colectivo LGTB, al tiempo que aboga por una ruptura con los medios de difusión convencionales.

Por último, «Words of Command» se centra en documentales hindúes independientes surgidos fuera del paraguas de la Film Division. Waugh examina las inflexiones de un «lenguaje internacional» como el cine directo a partir de las peculiaridades culturales de la India que cristalizan, en su opinión, en el tropo de la entrevista colectiva. Una estrategia de representación que el autor vincula a una sociedad en la que la oralidad ocupa un lugar privilegiado y en la que el grupo, antes que el individuo, emerge como el lugar del discurso político y expresión cultural. Pese a que su introducción se haga eco de la crítica que en su día realizó Chon Noriega previniendo sobre «el peligro de equiparar una estrategia de representación como el testimonio con formaciones geopolíticas, culturales y raciales, produciendo por tanto una rígida taxonomía en la que la forma determina la ideología» (p. 240), el texto se presenta prácticamente intacto y sus debilidades, por tanto, siguen vigentes. Además, cabe señalar que, si bien el autor se detiene a analizar cómo las interacciones entre el director y el colectivo quedan inscritas en las cintas, poco más sabemos sobre los procesos de producción y de recepción

tan determinantes en una modalidad que desde su propia definición aboga por el cambio social.

Esta ausencia de información contextual es una de las grandes carencias de su análisis puesto que, salvo contadas excepciones como la del CFC/SN o los documentales LGTB, apenas podemos valorar la interrelación entre los diferentes tipos de documental comprometido que examina y las sociedades y el momento histórico en que estos se inscriben. En líneas generales, el análisis textual como herramienta metodológica permite a Waugh cumplir uno de los objetivos marcados: delinear los principios estéticos de un género que se caracteriza principalmente por su valor de uso político. Sin embargo, ese valor de uso permanece generalmente en un punto ciego. Así, la compilación se resiente de la falta de un análisis más riguroso del impacto social y de la efectividad de los mensajes vehiculados —sea dentro de las comunidades donde se producen, sea más allá de las mismas y/o en relación a las autoridades—, hasta el punto de que llegamos a inferir que el propio análisis acaba por proponer un *contexto de recepción* transhistórico y transnacional.

Por otra parte, igualmente problemática resulta, hoy por hoy, la propia definición que Waugh ofrece del documental comprometido alineándolo exclusivamente con los discursos de la izquierda, puesto que a lo largo de la última década hemos asistido, al menos en Estados Unidos —y recientemente en España con *Fraude. Por qué la Gran Recesión* (Amagifilms, 2012)—, a la proliferación de documentales de corte *neocón* concebidos con idéntica vocación proselitista; cintas que, en el nuevo contexto de distribución y difusión generado por Internet, se han servido (igual que las propuestas progresistas y/o socialdemócratas) de las redes sociales para promover el debate político y la implicación de su audiencia como analizaba recientemente Chuck Tyron en el número 53 de la revista *Jump Cut*.

En términos generales, podemos señalar que *The Right To Play Oneself* ofrece notables puntos de partida para la reflexión y discusión en torno

al documental político entre estudiantes y/o académicos, resultando especialmente valioso su esfuerzo a la hora de analizar la estética y su imbricación con los objetivos políticos perseguidos; profundizando en estrategias como la entrevista y sus variantes que, tan menudo y de manera simplista, han sido menospreciadas desde posiciones formalistas. No obstante, pese a lo significativo de su publicación en un momento como el actual en el que la ideología neoliberal goza de una pregnancia sin precedentes constituyéndose como un verdadero modelo hegemónico, resulta más importante que nunca abordar en su complejidad las relaciones entre la política y las manifestaciones culturales. Esto es, atender de forma más clara los contextos socio-políticos en los que emergen las obras y las estrategias (o cortapisas) de difusión, así como incluir perspectivas teóricas y herramientas metodológicas complementarias que permitan evaluar su recepción e impacto.

Elena Oroz

SPANISH WESTERN. EL CINE DEL OESTE COMO SUBGÉNERO ESPAÑOL (1954-1965)

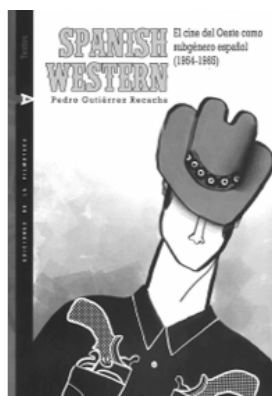
Pedro Gutiérrez Recacha

Valencia

IVAC / Generalitat Valenciana, 2010

437 páginas

21 €



Hace poco Carlos Aguilar recordaba, en una entrevista, la polémica que se suscitó en ciertos ambientes a propósito de la publicación de su libro *Sergio Leone* como número 2 de una colección que entonces se pretendía (y hoy se considera) de prestigio: Cineastas de Cátedra. Los recelos que acogieron esta decisión editorial (corrían los primeros años 90) tuvieron mucho que ver con los prejuicios sin resolver que entonces pesaban (y aún actualmente se manifiestan) sobre ese subgénero que dio en llamarse «spaghetti western» y particularmente sobre su sumo hacedor: Leone. Convengamos pues que la legitimación de este corpus de películas como objeto de estudio académico es cosa bien reciente y que aun siendo abundantes los textos que desde entonces se han venido produciendo en torno a la obra de Leone y a la de sus herederos (o plagarios a decir de algunos), resultan insuficientes para abarcar en toda su complejidad un fenómeno como el del «Euro western», denominación mucho más precisa que en la actualidad ha logrado imponerse, desterrando (¡por fin!) el peyorativo e inexacto término «spaghetti». Calificativo que, más allá de sus implicaciones desdeñosas, arrogaba a Italia la exclusividad (o cuanto menos un rol fundacional e inspirador) sobre todo el cine del Oeste producido en el viejo continente desde finales de los años 50 hasta, digamos, mediados de los 70.

Deshecha la (interesada) confusión, el escenario quedó despejado para abordar nuevas líneas de investigación y nuevos frentes de divulgación. Uno de los más interesantes (donde destaca, una vez más, el carácter pionero de Carlos Aguilar) es aquel que a lo largo de la última década ha pretendido analizar la idiosincrasia del llamado «Spanish western» atendiendo a una doble evidencia que rara vez ha sido asumida por los investigadores foráneos (que son quienes han tomado la delantera a la hora de estudiar el alcance de este subgénero). La primera de esas evidencias es que antes de que Leone lograra imponer su barroquismo visual y su estilizada