

práctica filmica), es muy reseñable la inclusión del cine en la reflexión sobre la influencia de la cultura masiva en los discursos de la modernidad (en este caso, los que atañen a los procesos de construcción identitaria). En este sentido, por poner un ejemplo, algunos de los fragmentos reproducidos por la autora dan cuenta del intento, por parte de muchos de los ponentes del CHC, de consensuar las representaciones negativas de los países suscritos al congreso (p. 245). Dichos intentos revelan, ya por entonces, una conciencia clara de la capacidad del cine para vehicular mensajes ideológicos y culturales sobre los pueblos.

Por otra parte, y más allá de la importancia del periodo estudiado para la comprensión de la evolución histórica de la cultura cinematográfica en España, uno de los valores principales de este libro es su aproximación a la crítica cinematográfica entendida como espacio discursivo. El afán por trascender el estudio de la crítica en su vertiente analítica y valorativa para destacar su función prescriptiva e integrarla, junto a las películas, en el campo de la cultura cinematográfica, permite conectar el pasado del que se ocupa la autora con nuestro presente, invitando a reflexionar sobre cómo se piensa el cine en la actualidad. Desde este punto de vista, la comprensión del cine como resultado de un cruce de discursos de distinta naturaleza (oficiales, institucionales, culturales, industriales, tecnológicos, etc.) contribuye a desautomatizar la reflexión sobre qué es un cine nacional, un sano ejercicio en tiempos en que los discursos públicos se esfuerzan por aplicar a las industrias culturales nociones, como la de *branded content*, que se toman prestadas del discurso publicitario. Una maniobra cuyo efecto más inmediato en nuestro país apunta a la *marca España* y a la instrumentalización (y, por consiguiente, la devaluación) de la producción cultural y, en concreto, del cine, al servicio de la publicidad institucional y el turismo.

Sonia García López

***THE RISE OF SPANISH-LANGUAGE
FILMMAKING. OUT FROM
HOLLYWOOD'S SHADOW, 1929-1939.***

Lisa Jarvinen

New Brunswick, New Jersey y London

Rutgers University Press, 2012

211 páginas

26,95 \$



En la década de los 90, dentro de la historiografía sobre cine español, se tuvo conocimiento de las llamadas «versiones lingüísticas» rodadas por Hollywood a la llegada del sonoro. El excelente trabajo de investigación *The Rise of Spanish-Language Filmmaking* viene ahora a dar su auténtica dimensión a un fenómeno que, para ser juzgado de manera adecuada, debe comprenderse desde su naturaleza transnacional, vinculado a considerables dimensiones de producción, una extensión en el tiempo que ronda la década, y consecuencias a medio y largo plazo tanto para Hollywood como para la constitución de diversas cinematografías nacionales.

En la actualidad, en un contexto mundial dominado desde hace un tiempo que parece inmemorial por estrategias como el doblaje y la versión original subtitulada, todavía suele causar extrañeza al público interesado la existencia de este episodio en el que, durante los años 30, los estudios de Hollywood rodaban simultáneamente distintas versiones de un mismo film en diferentes idiomas. Tanto la lógica de esta política de

producción como el aspecto de sus resultados han sido tradicionalmente ignorados por el discurso histórico. Y hasta ahora uno solo podía acercarse a estos temas consultando unas pocas obras que, de manera pionera, dieron cuenta del fenómeno desde el ámbito español. Destaca el libro fundamental *Cita en Hollywood: las películas norteamericanas habladas en español* de Heinink y Dickson (Mensajero, 1990), con el que comenzó la serie de trabajos que fueron reconstruyendo el paso de los españoles por los centros de producción hollywoodienses instalados en California y Joinville –a las afueras de París–, donde se desarrollaron las versiones lingüísticas. Le siguieron *¡Nos vamos a Hollywood!* de García de Dueñas (Nickel Odeon Dos, 1993) y *Los que pasaron por Hollywood*, la antología que los propios Heinink y Dickson realizaron en 1992 para la editorial Verdoux –ampliada por ellos mismos en su versión digital– de las entrevistas que el crítico Florentino Hernández Girbal realizó en los años 30 a numerosos profesionales de vuelta a territorio español que venían de participar en estas películas. A más distancia en su valor como investigación se encuentra *Una aventura americana: españoles en Hollywood* de Armero (Compañía Literaria, 1995).

Estos títulos dieron a conocer lo que, a primera vista, podría haberse tenido la tentación de interpretar como poco más que una anécdota protagonizada por un grupo de aventureros españoles, emigrados a Hollywood tras el colapso de la cinematografía nacional por la llegada del sonoro. Sin embargo, la publicación del libro de Lisa Jarvinen acaba de dotar a la «aventura» de estos profesionales del cine de la densidad adecuada. La autora –que comienza por reconocer que todo empezó para ella el día en que se cruzó en su camino *Cita en Hollywood*– logra establecer en toda su complejidad el apasionante relato de un muy destacado episodio a encajar dentro de esa gran crisis –entendida «a lo Rick Altman»– que fue la llegada del llamado cine sonoro.

A través de siete capítulos que avanzan cronológicamente desde 1929 hasta 1939, Jarvinen muestra cómo, en realidad, todo comenzó con una estrategia de producción que superaba el marco de lo hispano. Y señala oportunamente de qué forma la irrupción del sonoro situó a los estudios californianos ante una nueva necesidad: entender al mercado internacional como un conjunto de diferentes comunidades lingüísticas. De ahí derivó su decisión inicial de rodar versiones de una misma película en distintos idiomas, los cuales, en un intento de abarcar más con menos, fueron inglés, francés, alemán y español. Un planteamiento que acabó pronto reduciéndose por razones económicas a filmar películas en ese último idioma. Para el libro, este punto no es sino el principio de una historia que avanza en sus páginas a través de dos formas de considerar las versiones lingüísticas: como una compleja línea de producción adoptada no solo por los grandes estudios sino también por los independientes en diferentes momentos; y como una experiencia capital para incentivar y marcar el surgimiento de cinematografías habladas en español, por ejemplo, la mexicana, la española o la argentina. Las mutuas implicaciones que establece la autora entre estas dos formas de considerar las versiones supone uno de los aspectos más novedosos y con mayor capacidad de sugerencia de una investigación donde, en general, brilla con luz propia la manera, tan cuidadosa como reveladora, en que se urde el entramado económico, cultural y social al que dieron lugar las películas que estudia. El libro las aborda como piezas de un universo geopolítico nuevo y, en muchas ocasiones, muy difícil de controlar para sus distintos integrantes.

Así, la oleada de versiones realizadas por los grandes estudios entre 1930 y 1931 colocó a Hollywood frente a evidencias tan importantes como que en el cine sonoro la –enorme– comunidad lingüística hispana no era tal, sino, a su vez, una suma de comunidades, cada una con su propia idiosincrasia y, literalmente, con sus pro-

pios acentos. La indigesta recepción para la Universal de casos como el estudiado en el libro de la famosa versión en español de *Drácula* (Tod Browning y George Melford, 1931) –y una de las pocas versiones lingüísticas actualmente en circulación como extra de la edición en DVD de la versión en inglés– lo puso de manifiesto. Las dificultades de construir un *star system* hispano desde Hollywood, la necesidad de invertir más recursos de los pensados o las reticencias de las diferentes audiencias nacionales a aceptar películas rodadas en un español que, en el mejor de los casos, mezclaba acentos distintos o simplemente adoptaba solo el de un país determinado, mostró las dificultades de elaborar contenidos para el fragmentado mosaico hispano.

Las estrategias a seguir ante esas dificultades se siguen en el trabajo de Jarvinen a través de los muy interesantes intercambios epistolares entre los responsables de producción de los estudios, excelentes ejemplos del intenso trabajo de documentación realizado por la autora. En conjunto, estos intercambios revelan las profundas dudas y divergencias dentro de las grandes compañías a la hora de abordar qué películas sonoras ofrecer a los mercados en español y cómo tratar a sus respectivas comunidades. Detrás de esas dudas y divergencias, late el argumento repetido por Jarvinen en más de una ocasión a propósito de cómo los estudios producían para un conjunto de países que, en realidad, desconocían.

Esta es para ella la raíz de buena parte de los obstáculos con los que se fueron topando las compañías y que, según avanzaba el tiempo, generarían dos posturas distintas entre los cambiantes jefes de producción de las mismas: la de dar mayor o menor responsabilidad en la realización de las versiones lingüísticas a sus integrantes hispanos. Este es precisamente el conflicto que protagoniza el acercamiento del libro a la segunda gran oleada de esta línea de producción, correspondiente en exclusiva al estudio Fox entre 1932 y 1935. Aunque hubo presencia de españo-

les desde el principio de las versiones lingüísticas, este fue el momento en que ha pasado a la historia de un modo más destacado. Contó con la participación de conocidas figuras españolas no solo de la interpretación, sino también de la escritura: Gregorio Martínez Sierra, José López Rubio o Enrique Jardiel Poncela, entre otros, y con diferentes grados de responsabilidad dentro de los proyectos donde intervinieron. Jarvinen muestra precisamente cómo la discusión entre los cargos de la Fox respecto a la autonomía que darles a los componentes no ya españoles, sino hispanos en general, no cesa; al mismo tiempo que se están rodando en el estudio un conjunto de versiones que acabarían por ser las más prestigiosas entre las realizadas y, en varios casos, de notable éxito internacional.

La trama del libro alcanza toda su complejidad cuando Jarvinen nos indica que estamos ante un viaje de ida y vuelta. Tanto la llegada de películas de Hollywood habladas en español a los países hispanos como el regreso a los mismos de profesionales que habían participado en dichas películas contribuyeron a tomar conciencia en numerosas cinematografías nacionales de la existencia de un público interesado en un cine hablado en su idioma. Además, la experiencia de «los que fueron a Hollywood» –y a Joinville– supuso a menudo una aportación fundamental para encarar tanto la novedad de la tecnología sonora como los contenidos y las formas a adoptar por las nacientes cinematografías habladas. Ese es el caso, sin ir más lejos, del cine español durante la República, como es bien sabido. Un caso al que podemos añadir, siguiendo la sugerente hipótesis de la autora, la idea de que ese periodo tan destacado y esperanzador se habría beneficiado también del hueco creado para la producción nacional por el lento ritmo de implantación de la producción doblada en España. Los obstáculos y las vacilaciones de Hollywood a la hora de implantar técnicas como el doblaje y la versión original para la exportación de su producción sonora son uno de esos temas

en los que no solemos pararnos a reflexionar y al que Jarvinen dedica un valioso capítulo.

Pero es que, si recapitulamos sobre lo que nos cuenta este libro apasionante, veremos que, en realidad, todo él se ocupa de un tema sobre el que no se suele pensar: cómo empezó Hollywood a aplicar mucha energía y numerosas estrategias a adaptarse al panorama internacional al que deseaba vender sus películas. En este caso, al mundo de habla hispana. Cuando la propia Lisa Jarvinen, señala lo mismo, se pone bajo la advocación de un libro donde esto se dijo primero: *The World According to Hollywood, 1918-1939* de Ruth Vasey (University of Wisconsin Press, 1997). Todo un clásico moderno, un libro fundamental a cuya estela debemos poner ahora, con todo merecimiento, el libro de Jarvinen.

Daniel Sánchez Salas

UN AMOUR D'UIQ. SCÉNARIO POUR UN FILM QUI MANQUE

Félix Guattari, Silvia Maglioni y Graeme Thomson (eds.); Isabelle Mangou (colab.)

París

Éditions Amsterdam, 2012

326 páginas

20 €



El psicoanalista, filósofo y militante de izquierda Félix Guattari (1930-1992) ha pasado a la histo-

ria por sus dos libros escritos en colaboración con Gilles Deleuze: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972) y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1980). Su crítica a la concepción del inconsciente según el psicoanálisis tradicional, volviéndolo coextensivo al campo social, más allá de la visión lacaniana que lo entendía como lenguaje, y la aportación a la filosofía posmoderna de la noción de desterritorialización, lo han convertido en una figura fundamental. Que de un personaje de tal relevancia se revelen manuscritos inéditos es un fenómeno editorial habitual, pero el descubrimiento de que entre 1980 y 1987 Guattari estuviese trabajando en el proyecto de una película, *Un amour d'UIQ*, de la que hubiese sido realizador además de guionista, va más allá de una nota al pie en el estudio de una trayectoria profesional.

Después de terminar *Mil mesetas*, una importante crítica a la concepción clásica de la identidad, Guattari se planteó cual sería el vehículo mayor para hacer llegar su mensaje al conjunto de la sociedad. En un texto que publicó en 1975 en el número 23 de *Communications*, «Le Divan du pauvre», escribía del cine que «es como el tabaco o la cocaína, uno no consigue notar sus efectos –si es que se producen– hasta que uno no está ya completamente enganchado» (p. 36; p. 102 en el original). El cine es un sistema invasivo sobre el espectador, que genera encuentros «sin día siguiente», lo que lo convierte en el instrumento ideal de producción de subjetividad. Generalmente, refuerza posiciones normativas, reterritorializa las visiones potencialmente delirantes sobre las figuras de identificación del sistema capitalista: el individuo, la familia, la pareja, la nación... Y continuaba: «En cada realización, en cada secuencia, en cada plano, se plantea una elección entre una economía del deseo conservadora o una apertura revolucionaria» (p. 38, citado de Félix Guattari: «Le cinéma: un art mineur», en *La Révolution moleculaire*, París, Éditions Recherches, 1977, pp. 225-226). Justo después del éxito fulgurante de