

# Reseñas

**Networks of Entertainment. Early Film Distribution (1895-1915)**

Kessler y Nanna Verhoeff (eds.)

**Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo**

María Luisa Ortega

**Política y (po)ética de las imágenes de guerra**

Antonio Monegal (comp.)

**Dictionnaire du cinéma asiatique**

Adrien Gombeaud (ed.)

**Mohsen Makhmalbaf: del discurso al diálogo**

Fernando González García (ed.)

**Productores en el cine español. Estado, dependencia y mercado**

Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro

**Música moderna para un nuevo cine: Eisler, Adorno y el Film Music Project**

Breixo Viejo

## NETWORKS OF ENTERTAINMENT. EARLY FILM DISTRIBUTION (1895- 1915)

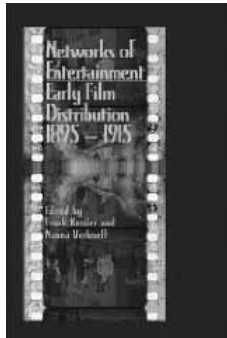
Frank Kessler y Nanna Verhoeff (eds.)

Chesham

John Libbey Publishing, 2007

344 páginas

22,55 €



He aquí un libro consagrado a un cruce inusual. Cualquier acercamiento a la distribución cinematográfica merece ese adjetivo, pero más todavía si la investigación se realiza en el terreno del cine de los primeros tiempos. En realidad, el mérito inicial hay que atribuirlo al VIII Congreso de DOMITOR, la Asociación Internacional para el Estudio del Cine de los Orígenes, celebrado en Utrecht en junio de 2004. El libro surge de las aportaciones al mismo, donde, a la vista de los textos resultantes, quedó claro que, durante el intervalo temporal analizado, la distribución se revela como una etapa con muchas más implicaciones de las esperadas con otros estadios y manifestaciones del proceso cinematográfico, empezando por la forma de la película, como afirma en la introducción Frank Kessler (p. 2).

En expresión de estas múltiples implicaciones, el libro divide su corpus principal en siete partes donde afloran tanto los diversos significados de la distribución cinematográfica como la imposibilidad de separarlos en compartimentos estancos. La primera parte del libro, “Distribution Across Borders”, es un buen ejemplo de esa transversalidad. Así, a través de distintos aspectos transnacionales de la distribución, surge más de un conflicto relativo al sistema de representación de los films en diferentes trabajos, como los relativos al origen del resca-

te final en el cine estadounidense (Levy) o el uso internacional del Pathécolor (O'Brien). Dentro de esta parte inicial encontramos la primera aportación española al volumen, a cargo de Begoña Soto —“Rethinking Boundaries. The First Moving Images Between Spain and Portugal”—, que cuestiona la aplicación de las lógicas nacionales al cine de los orígenes y, en concreto, al caso de la llegada del cine a España y Portugal. Una aportación que presenta numerosos puntos de contacto con las recogidas en la segunda parte del libro, “Regional Distribution and the Problem of the Nacional”, especialmente con los conflictos entre lo local y lo nacional expuestos por los textos relativos al caso de Lyon (Chaplain), Lausanne (Jacques) y la región de Québec (Véronneau). Con estos trabajos toma carta de naturaleza en el libro una estrategia de «cartografía» del terreno de la distribución en términos geográficos, la cual está presente de manera intermitente a lo largo de todo el volumen. Sin ir más lejos, esta forma de trabajar tiene uno de sus ejemplos más ambiciosos en la segunda y última aportación española, a cargo de Luis Alonso García —“Araignées et mouches: la formation du «système cinéma» et le débuts de la distribution cinématographique en Espagne, 1906-1921”—, donde se expone el fracaso del cine en España en su construcción de un sistema de distribución eficaz, frustrado por las malas prácticas y, sobre todo, por la instauración de un sistema donde comercio e industria se subordinan al «Arte» y no a la inversa, como sucede en el panorama internacional. La formación de las estructuras de distribución también está muy presente en las aportaciones de esta segunda parte que se ocupan de Estados Unidos (Abel; Waller) y, en general, en toda la tercera parte del libro, “Local Actors” que se ocupa sobre todo de algunos de los personajes protagonistas de la distribución durante ese periodo. De entre todas las contribuciones de esta parte, merece especial atención la dedicada al holandés Jean Desmet por Ivo Blom, aunque sólo fuera por suponer un breve resumen de un trabajo mayor del autor, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2003), citado en diferentes artículos del volumen como una de las escasas referencias en el terreno de la distribución en general, y en el periodo de los orígenes en particular. Para el Congreso de DOMITOR, Blom rescató algunas ideas clave de su libro,

como la importancia del desarrollo del ferrocarril para la estructura de las redes de distribución, o la instauración de sistemas abiertos o cerrados de comercialización de las películas en los locales de exhibición paulatinamente fijos.

Siguiendo con las transversalidades, la puesta en práctica de diferentes estrategias de distribución es, precisamente, la base de las contribuciones que forman la cuarta parte del volumen, “Distribution Strategies”. También hay que reseñar cómo a partir de este momento y hasta el final, el libro sufre un cambio de eje que lo aleja de los significados y las implicaciones más evidentes de la distribución para llevarlo a terrenos más ignotos. De este modo, frente a contribuciones más tradicionales que describen las prácticas de una compañía (Spehr, sobre Biograph) o en torno a un formato (Cajels, sobre el serial en Alemania entre 1914 a 1920), encontramos otras como “Distribution sérielle et synchronisation du spectateur aux premiers temps du cinéma” de Nicolas Dulac, que plantea cómo, en los inicios del cine, el progresivo establecimiento de una distribución y una producción en serie colaboran en la creación de un público que, dentro de una estructura fija de programa, espera la llegada repetida —e igualmente serial— de novedades. La mejor expresión de esta estimulante búsqueda de nuevos puntos de vista se materializa en la quinta parte, “Distribution Paratexts”, a partir de la evidencia de que los catálogos son una pieza insustituible de información sobre la naturaleza de épocas tan difíciles de conocer como el cine de los orígenes y su transición. Así lo expone Ian Christie en su texto “Comparing Catalogues” y su razonamiento está en la filosofía de trabajos más específicos como, por ejemplo, el que replantea el papel de figuras como el «editor» («éditeur») para verlo no sólo como un filmador de películas sino también como un montador y programador a través de cómo confecciona los catálogos (Chemartin y Gaudreault). Si los catálogos se revelan como un «paratexto» clave para entender cómo era la distribución, lo mismo cabe decir de otra manifestación fuera del foco comercial, la distribución a locales no habituales de exhibición, “Non-theatrical Distribution”, asunto de la sexta parte del libro. Aparece así ante los ojos del lector un contexto formado por prácticas donde se mezclan la distribución *amateur* con la especializada, en combinación con la puesta en circulación

de formatos destinados directamente al consumo igualmente *amateur* (Mebold, sobre el film de 28 mm.), al doméstico (Roepke, sobre el film de 17.5 mm.), o a sectores específicos de la sociedad (entre otros, Garncarz, en su estudio sobre ciertas formas de distribución en Alemania entre 1896 y 1905).

Sin duda, es la séptima y última parte del libro, “Distribution Into the Future”, la que recoge los trabajos que se alejan más de la perspectiva esperable en el estudio de la distribución. Sendas aportaciones sobre la circulación de films de los orígenes en la época de las vanguardias históricas europeas (Van Beusekom) y en las obras de artistas contemporáneos que practican la estética de la ruina (Habib) abren y cierran respectivamente la parte más desigual en interés y solidez, aunque se ocupe de una de las vertientes del tema más conectadas con la actualidad audiovisual: el itinerario de las películas hacia contextos y épocas muy distintos de los que las vieron surgir. A pesar de que el libro flaquea a la hora de tender estos hilos más allá de 1915, lo cierto es que, en conclusión, sí logra dotar de relieve al panorama que va desde 1896 hasta el año ya citado. Queda como uno de sus mejores logros analizar debidamente momentos clave del camino hacia la institucionalización del cine como el paso de la venta de películas al alquiler, y el de la itinerancia a la estabilidad en la exhibición. Estas y otras circunstancias tienen una lectura compleja que se extrae de los numerosos textos que las tratan. Así como también son objeto de ese tipo de lectura las numerosas implicaciones que la distribución tiene más allá de sí misma y que ya citábamos al inicio de esta reseña. En esas implicaciones, tienen mucho que decir no sólo el film como mercancía, sino también la naturaleza misma del film.

DANIEL SÁNCHEZ SALAS

## ESPEJOS ROTOS. APROXIMACIONES AL DOCUMENTAL NORTEAMERICANO CONTEMPORÁNEO

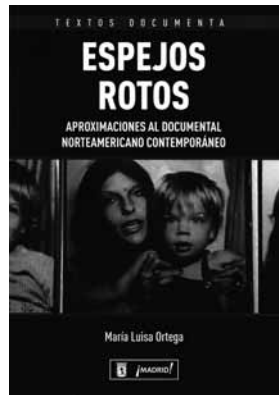
María Luisa Ortega

Madrid

Documenta Madrid / Ocho y Medio, Libros de Cine / Ayuntamiento de Madrid, 2007

406 páginas

22 €



La colección de Textos Documenta (publicada, bajo el auspicio del festival de cine documental del mismo nombre, por la editorial Ocho y Medio, Libros de Cine con la colaboración del Ayuntamiento de Madrid) alcanza ya su tercer volumen con la aparición de esta monografía, firmada por la experta María Luisa Ortega, centrada en el documental norteamericano contemporáneo. Se trata, pues, de un libro con un objetivo delimitado por una triple acotación: un tipo de práctica cinematográfica (el documental), un ámbito cultural y geográfico (el de la sociedad estadounidense) y una limitación temporal (la contemporaneidad). Mucho podría discutirse sobre estos conceptos, pero, no siendo éste el momento ni el lugar adecuado de entrar en tales disquisiciones, me centraré en la última demarcación, quizá la que mayor ambigüedad permite de las tres. ¿Dónde fijar los límites de la contemporaneidad del cine documental estadounidense? La anécdota que la autora relata en la introducción del volumen responde a la pregunta anterior de forma más contundente que cualquier justificación teórica. Nos cuenta María Luisa Ortega la sorprendente evolución temporal de las respuestas cosechadas por una misma pregunta planteada ante los alumnos de su curso de doctorado año tras año: ¿cuántos de los mismos podían

decir que habían visto un documental proyectado en alguna sala cinematográfica de explotación comercial? De la escasez de brazos alzados propia de las primeras ediciones del curso a mediados de los noventa, se pasó, tan sólo unos años más tarde, a una contestación afirmativa mucho más amplia. ¿Qué había sucedido entre ambas situaciones? La respuesta tiene un nombre propio: Michael Moore. Y un título de documental: *Bowling for Columbine* (2002). La entrada en el nuevo milenio, por tanto, marca un punto de inflexión en la historia del cine documental estadounidense (al menos en lo que se refiere a su recepción por parte del público general no especializado). Y precisamente el texto de *Espejos rotos* va a situar el centro de gravedad de su discurso en el punto de transición entre el viejo y el nuevo siglo, prolongando su mirada analítica, de forma retrospectiva, hasta la década anterior. Una mirada retrospectiva penetrante que evita tanto la miopía restrictiva que implica el establecimiento de límites cronológicos estrictos e inquebrantables (no vacilando en remontarse hasta precedentes documentales más remotos cuando la exposición lo requiere) como el error de dejarse deslumbrar por el brillo mediático de Moore, cuya estridente luminosidad lleva aparejado el riesgo de eclipsar todo un universo de innovaciones, prácticas, realizadores y ejes temáticos que configuran el entramado del documental actual estadounidense.

Un buen ejemplo de este acertado enfoque podemos encontrarlo en la primera sección del volumen, que lleva por significativo título «Nuevas (y viejas) luchas, nuevos (y viejos) lenguajes: el documental político». El análisis crítico de la filmografía del realizador nacido en Flint, Michigan, constituye una obligación ineludible dado el planteamiento temático del volumen (recordemos en este punto, la coincidencia/complementariedad de la edición del libro con la proyección del ciclo «Michael Moore y coetáneos» dentro de la programación de la edición 2007 de Documenta Madrid). Análisis cuya lectura, por cierto, puede llegar a despertar en el lector la inquietante duda de hasta qué punto las prácticas documentales performativas *moorianas* y sus peculiares formas de persecución de personajes y manipulación de material filmado han influido no sólo en la posterior evolución del cine documental, sino incluso en determinadas formas de concebir el periodismo audiovisual que se habrían implantado

en nuestro país en los últimos años, y que tendrían su paradigma más conspicuo en los llamados programas del corazón y en determinados espacios supuestamente humorísticos de actualidad política. Sin embargo, la figura de Moore, a pesar de ocupar buena parte de la exposición del capítulo, en ningún modo llega a monopolizar el mismo, de tal manera que quizá el protagonismo más destacado dentro de esas páginas recaiga sobre una serie de documentales políticos (clasificados temáticamente en tres subsecciones, en función del objetivo al que apunte la crítica planteada por sus imágenes: las grandes corporaciones empresariales, los personajes con responsabilidad política pasada o presente, el conflicto de Irak), cuyos realizadores pueden resultar más desconocidos para el gran público que Moore, pero que resultan más que familiares para una audiencia especializada (nombres como Barbara Kopple, Judith Helfand, Jehane Noujaim, Eugene Jarecki...). A lo largo del capítulo, tampoco se escatiman menciones a hitos clásicos dentro de la historia del documental político norteamericano (por ejemplo, la trascendental influencia de la corriente del *direct cinema*, desde *Primary* [Robert Drew, Richard Leacock, Don Pennebaker y Albert Maysles, 1960] hasta *The War Room* [Don A. Pennebaker y Chris Hegedus, 1993]). Entre ellas, destaquemos la breve reivindicación de la figura de Emile de Antonio, a quien quizá habría que atribuir, hablando en pureza, la paternidad de buena parte de las innovaciones que han cimentado la fama documental de Michael Moore. La panoplia de documentales políticos exhibida en las páginas que componen el capítulo resulta completa en tanto muestrario de tendencias formales y contenidos temáticos más frecuentes. Dado el tema abordado, quizá quedaría pendiente por realizar un último análisis crítico en función de las distintas y a veces contrapuestas posiciones ideológicas asumidas por los documentales. Un análisis que, sin duda, resultaría de notable interés para trazar una radiografía de la división política de la sociedad norteamericana durante los últimos años y que alguien tal vez debería llevar a cabo en algún futuro trabajo... y al que parece invitarnos el propio texto al mencionar, de pasada debido a las inevitables limitaciones de extensión, la proliferación de documentales-respuesta a las obras de Moore concebidos desde una óptica en sintonía con las posiciones políticas defendidas por el gobierno de George Walker Bush.

Empero, la temática política constituye tan sólo el primero de los itinerarios que se nos ofrecen en esta completa taxonomía de los documentales estadounidenses contemporáneos. Dentro de la sección «Mitologías: los extraños rostros de América» tienen cabida aquellos documentales que, adoptando una mirada microscópica, rescatan de la marea indiferenciada del anonimato a individuos más o menos característicos de la sociedad norteamericana. La juventud constituye el eje temático que orienta la primera parte del capítulo. Juventud que revela su faz más positiva en su condición de depositaria de esperanzas de futuro, de potencialidad positiva capaz de superación —tomemos, por caso, *Hoop Dreams* (Steve James, Frederick Marx y Peter Gilbert, 1994)—, pero también la juventud como un Otro incomprendido, con unos valores y costumbres extraños para el resto de la sociedad, que la tornan sospechosa a ojos de sus mayores —he ahí, por ejemplo, las inquietantes *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 1996) y su secuela *Paradise Lost 2: Revelations* (Joe Berlinger y Bruce Sinofsky, 2001)—. Un apartado destacado del capítulo queda reservado a un realizador, Errol Morris, que ha sabido hacer del retrato individual una firma distintiva de sus documentales (hasta el punto de llegar a diseñar un dispositivo específico de grabación de entrevistas, el *Interrotron*, que ha posibilitado algunos de los momentos más intensos de su obra). Otro realizador, Frederick Wiseman, es el elegido para cerrar el capítulo, cuya adhesión a los cánones del *direct cinema* no impide que sea reconocido como influencia fundamental por parte de Morris.

El tercer itinerario que nos propone la autora, bajo el título de «Entre lo público y lo privado: identidad, familia y memoria» se estructura a través de tres estaciones fundamentales: el documental autobiográfico y auto-reflexivo, que alcanza cumbres paroxísticas en la figura obsesiva, neurótica y apasionante de Ross McElwee; el documental familiar, centrado en eso que Michael Renov ha denominado «etnografía doméstica» (es decir, la exploración cinematográfica de una comunidad de sujetos que comparten intimidad: fundamentalmente, la familia) y, finalmente, la exploración de identidades ligadas a colectivos raciales y sexuales de la sociedad norteamericana.

*Espijos rotos* cumple así una doble función: nos proporciona un completo bosquejo de las tendencias actuales que laten dentro de la práctica documental norteamericana y, a la vez, abre un campo infinito de posibilidades como obra seminal, como invitación para futuros trabajos y futuros investigadores, pues cada uno de los temas esbozados en el libro podría dar lugar a un futuro desarrollo en forma de monografía. En este doble sentido, merece la pena destacar la utilidad de dos interesantes complementos al texto de María Luisa Ortega, que aparecen como sendos apéndices al final de la obra: un completo diccionario de realizadores, en el que cada entrada, además de incluir una breve reseña biográfico-crítica, se acompaña de la correspondiente filmografía, y una interesante colección de textos, que, bajo el título de «Documentos», nos proporciona ese placer siempre necesario que es el encuentro con las propias palabras de los realizadores y que guarda algunas sorpresas tan perversamente divertidas como la lectura de las elusivas respuestas de un Michael Moore progresivamente acorralado por las preguntas de un entrevistador de la revista *Film Comment*.

PEDRO GUTIÉRREZ RECACHA

## POLÍTICA Y (PO)ÉTICA DE LAS IMÁGENES DE GUERRA

Antonio Monegal (compilador)

Barcelona  
Paidós, 2007  
220 páginas  
20 €



Omnipresentes a través de la prensa y las artes visuales, las imágenes de guerra son un tipo de representación que, quizá por su naturaleza conflic-

tiva, apenas ha sido objeto de un estudio específico. El seminario «Imágenes de guerra: Ética y política de la representación visual» celebrado en agosto de 2005 en la Universidad Menéndez Pelayo, quiso poner remedio a esta laguna y, fruto de esas reflexiones, nace esta obra colectiva que nos adentra en una fascinante indagación sobre su producción y uso. Artistas, reporteros gráficos y académicos de diversas disciplinas estudian, como artífices u observadores de estas manifestaciones, su alcance y dimensión en campos tan diversos como la fotografía, el arte, el cine, la prensa escrita, la televisión o internet.

En el primero de los diez textos que componen este volumen, «Iconos polémicos», Antonio Monegal introduce el tema que vertebra el problema de las imágenes de guerra: su inevitable instrumentalización como arma propagandística pues, como el propio autor señala: «al incorporarse al patrimonio de la memoria, la imagen contribuye a la construcción del discurso historiográfico y sirve, a la vez, para apuntalar ideologías» (p. 11). De ahí el apremio en recuperar una ética de la manera en la que se producen y se consumen las imágenes de guerra. Porque, en efecto, ¿qué protocolo debe seguirse en la toma de estas imágenes? ¿De qué manera deben contextualizarse? Y quizá el asunto más complejo, ¿cómo controlar su utilización sensiblera, el peligroso efecto de la estetización de las representaciones más violentas o incluso la insensibilización de una audiencia acostumbrada a un continuo impacto visual?

Las cuestiones aquí planteadas difícilmente pueden hallar una respuesta universal porque, entre otros obstáculos, cada época ilustra sus conflictos en función de los valores en los que se sustenta (glorificación nacional, denuncia, o la actual visión de la guerra que, a juicio de Monegal, rehuye toda épica). En la conclusión el autor nos recuerda que el espectador es responsable de desentrañar la clave política de las representaciones y que el arte aún sirve de refugio ante el acoso de efectos anestésicos de las imágenes bélicas.

Vicente J. Benet propone un recorrido por las artes visuales a través del cual expone la evolución sufrida por este tipo de imágenes. Su análisis parte del cuadro *La batalla de Alejandro en Issos* (1529), epítome de la representación «clásica» de la guerra, y con cuya interpretación desgrana los recursos del

maestro Albrecht Altdorfer a la hora de plasmar la hazaña del joven conquistador de la Antigüedad. Benet busca con este ejemplo mostrar que el artista ha elaborado un espacio escenográfico (el «teatro de operaciones» al que alude el título) que permite al espectador contemplar desde una posición privilegiada lo que es esencial, a pesar del aparentemente confuso despliegue de masas en combate. El lienzo dirige la mirada del espectador, codifica la violencia inherente en la escena y, respetando las máximas de orden y armonía, consigue dotar al cuadro de un sentido más elevado gracias al control del *pathos* del protagonista, así como a los recursos anteriormente mencionados.

La superación del modelo clásico en la representación de la guerra se producirá de la mano de Goya. Su visión moderna de la violencia excede el marco escenográfico antes descrito y, mediante la interpección al espectador, se anticipa a los modos de la fotografía. En el último estadio de la evolución hallaríamos la visión mecánica de la batalla propiciada por el cine y la fotografía. A raíz de la multiplicación de las imágenes tras la Primera y Segunda Guerra Mundial, aparecen unas formas de representación caracterizadas por una visión fragmentada y más heterogénea. Benet coincide con Monegal en la presente visión anti-épica de la guerra y sostiene que el cine clásico de Hollywood retoma en cierto modo el modelo escenográfico de la pintura, al que suma un patrón narrativo melodramático (del cual deriva, por ejemplo, el motivo del soldado mostrado como víctima). La aparición del sufrimiento nace pareja a la necesidad de una reflexión ética sobre su representación y el autor aboga por la selección y el buen juicio en el consumo de imágenes.

Ángel G. Loureiro demuestra en su artículo que la emotividad es un componente indispensable del cine por mucho que a los historiadores —por lo general nada familiarizados con las técnicas audiovisuales— les repugne. Con la confrontación de dos películas ubicadas en la guerra civil española, una bien recibida por el público y la crítica, *Land and Freedom* (Tierra y libertad, Ken Loach, 1995) y otra, a su parecer, fallida, *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), sostiene que, aunque ambas describan el «triumfo afectivo de una derrota política» (p. 136), la trama que imbrica ideología con una creíble historia de amor y lo hace de un modo sutil sale mejor parada que la que no consigue este complejo maridaje.

El texto finaliza con un planteamiento inquietante sobre si el afecto oculta el pasado o si incluso es más peligroso porque evita que el espectador se preocupe de saber la verdad del acontecimiento histórico representado.

De nuevo con la guerra civil como telón de fondo, Miquel Berga analiza, a través de cinco fotografías, la trayectoria del fotógrafo Agustí Centelles, reportero del bando republicano, cuya obra pudo contemplarse en la exposición antológica *Centelles: las vidas de un fotógrafo (1909-1985)*, comisariada por el propio Berga en el Centro Conde Duque de Madrid. Además de ser uno de los más insignes fotoperiodistas de su época y de haber fijado en la memoria colectiva de los españoles alguno de los iconos de la contienda (como, por ejemplo, *Guardias de asalto en la calle Diputación* [1936] o la desgarradora *Cementerio de Lérida* [1937]), la obra de Centelles se diferencia de la de otros corresponsales por convertirse el propio reportero gráfico en un afectado más del conflicto, primero como refugiado y, posteriormente, como interno de un campo de concentración francés. Es decir, que Centelles no es un mero observador, al correr la misma suerte que sus representados.

«Fotografiar la guerra con compasión» es el revelador título del texto de Gervasio Sánchez, fotógrafo especializado en retratar los horrores de las guerras y autor de *Vidas minadas* (el célebre trabajo en el que retrata, a lo largo de una década, a niños mutilados por las minas anti-persona). El artículo de Sánchez se centra en el componente ético que exige su trabajo y que pocas veces los periodistas —a los que tilda de «turistas sin escrúpulos»— acatan. Pese a la consabida crítica a la cuestionable actuación de los medios, el artículo tiene el interés de aportar opciones que respetan la dignidad de las víctimas de las contiendas y que son fundamentales a la hora de desempeñar este trabajo. Con ello demuestra que la profesionalidad no está reñida con la consideración hacia los que sufren las consecuencias de las guerras que, como no se cansa de repetir, deben ser los verdaderos protagonistas de las representaciones.

En líneas generales, esta obra colectiva logra su propósito de hacernos reflexionar sobre las representaciones de la guerra. Como cualquier libro en el que intervienen varias voces, el grado de interés que ofrece cada artículo depende en gran medida de las expectativas del lector, pero justo sería ad-

mitir que en su mayoría se trata de aportaciones meritorias —aunque aquí nos hayamos ocupado de unas pocas—. Por otro lado, el difícil equilibrio entre disciplinas es bastante satisfactorio. Con una salvedad. Sorprende que, a pesar de la mención en más de un artículo a cómo la baja resolución de las imágenes, fundamentalmente internet (aunque también las cámaras de los móviles) ha repercutido en la representación gráfica de la guerra en los medios audiovisuales, ninguno de los autores se haya decidido a extenderse sobre el tema. El punto de partida es tremendamente sugestivo y, sin embargo, se ha desaprovechado, pues hubiera sido deseable que se diera una mayor cobertura al fenómeno en sus diferentes variantes. Por ejemplo, el efecto de los *blogs*, esos diarios «alternativos» en los que, desde un punto de vista personal, ciudadanos anónimos —o bien agencias de inteligencia de oscuras intenciones— difunden su versión de cómo es la vida bajo la guerra y qué es lo que se oculta a la opinión pública. Muy frecuentemente se acompañan de imágenes o vídeos de baja calidad que contrarrestan los discursos oficiales de las grandes televisiones formadoras de opinión como CNN o Al Yazira (*Aljazeera*, en su versión en inglés) y que, dadas las dificultades impuestas a los periodistas para informar *in situ* sobre las matanzas, son utilizados con fines propagandísticos por uno u otro bando. Lo mismo cabría decir de la retransmisión de las amenazas a Occidente en vídeos colgados en la red por parte de grupos islamistas. Dichas escenas exponen la manera en la que el terrorismo, con un exhibicionista sentido del espectáculo, se dirige a la población mundial. Sin duda estas puestas en escena —algunas muy cuidadas— debieran haber recibido algún comentario.

Por último, una reflexión final a tenor del reciente estreno de *Vals im Bashir* (Vals con Bashir, Ari Folman, 2008), publicitado como el primer «documental de animación», apelativo antitético donde los haya, pero que describe bien un film cuya plástica —al inicio esquemática y cada vez más realista— y cuya estructura en forma de serie de entrevistas, prepara al público para digerir las imágenes reales que siguieron a la masacre de los campos de refugiados de Sabra y Chatila de septiembre de 1982. A pesar de que la película remite al cliché del cine hollywoodiense del soldado como víctima y a la vez verdugo de las películas de Vietnam (de hecho, la

película es un ejercicio del director y ex combatiente israelí para recuperarse de su amnesia post-traumática), el film soslaya los peligros mencionados al comienzo de esta reseña y es un excelente ejemplo de que aún es posible plasmar el horror de la guerra. Sin haber leído a Monegal o a sus colaboradores, Ari Folman parece haber seguido sus consejos.

LIDIA MERÁS

## DICTIONNAIRE DU CINÉMA ASIATIQUE

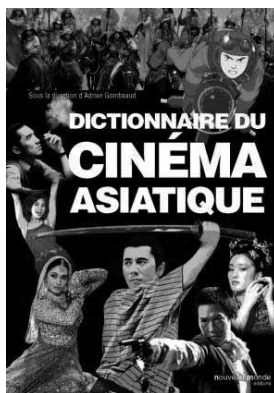
Adrien Gombeaud (ed.)

París

Nouveau Monde Éditions, 2008

640 páginas

49 €



Aparentemente condenadas a verse desplazadas por las facilidades del acceso *online* a toda suerte de bases de datos, las obras de referencia sobre cine continúan, no obstante, publicándose con un tesón digno de encomio. El *Dictionnaire du cinéma asiatique* editado bajo la dirección de Adrien Gombeaud, viene a sumarse ahora a esta línea de resistencia editorial y lo hace en un terreno —los cines asiáticos— donde todavía escasean las contribuciones rigurosas. Gombeaud, gran especialista en cine coreano, crítico de la revista *Positif* (entre otras numerosas publicaciones) y profesor en el INALCO, se ha planteado así la colosal tarea de cartografiar en un solo, aunque abultado, volumen el panorama histórico y contemporáneo de un conjunto de cinematografías desigualmente desarrolladas y también desigualmente conocidas. Cierto es, como explica él mismo en su introducción, que aquí el marco de referencia se ha restringido a los dos «grandes po-

los culturales» tradicionales, la India y China, dejando fuera algunas otras cinematografías (iraní, turca, israelí...) que también habrían podido justamente englobarse bajo la misma denominación de «asiáticas». Una evidente razón de formato da cuenta, en primera instancia, de esta decisión, pero también otra más profunda que tiene que ver con el imaginario del «cine oriental» en Occidente.

No en vano Gombeaud encabeza su breve, pero muy precisa introducción, con una cita de Edward Said en la que se relativizan, por interdependientes, los conceptos mismos de «Oriente» y «Occidente». Ni Ozu ni Ray, recuerda, se autocalificaron jamás de «cineastas asiáticos», y no podrían haberlo hecho toda vez que este concepto es de acuñación relativamente reciente. Si la llegada de Bruce Lee y las películas de artes marciales a Europa a partir de los años setenta marca o no la verdadera emergencia del cine «oriental» ante nuestra mirada «occidental» es algo que puede debatirse con provecho, pero sin duda Gombeaud acierta al fijar un término *ante quem* la noción de «cine asiático» carecería de verdadera entidad. Ello explica, además, el carácter de perpetuo descubridor que se arroga el especialista en cine asiático, todavía hoy aparentemente condenado a servir de puente intercultural, reivindicando una suerte de extraña especificidad para su objeto de estudio, tan artificial como cualquier otro, pero sin duda mucho más susceptible de funcionar como un verdadero espejo en el que nos miramos los especialistas occidentales. No es necesario evocar el famoso «desvío oriental de la teoría cinematográfica» desencadenado por la publicación, a finales de los setenta, del brillante y controvertido volumen de Noël Burch sobre el cine japonés: Gombeaud se contenta con subrayar el carácter patrimonial que este dominio parece tener todavía para muchos, acostumbrados a definir y redefinir a su antojo un elusivo objeto de estudio. Su *Dictionnaire du cinéma asiatique* nace justamente de la voluntad de romper esa concepción de objeto externo y predominantemente exótico, que sólo unos pocos elegidos sabrían descifrar.

Si a primera vista el *Dictionnaire du cinéma asiatique* semeja antes que nada un *coffee table book*, con su gran formato, la tapa dura y sus numerosas y coloristas ilustraciones, un examen más detallado revela de inmediato las ambiciones de la empresa. Alejado ciertamente de un planteamiento académico, el diccionario —con sus 420 voces—

ofrece una cobertura amplia y rigurosa de esas cinematografías orientales que se inscribirían en un imaginario triángulo Lahore-Tokyo-Yakarta. Algunos de los mayores especialistas en su estudio (Max Tessier, Marie-Claire Kuo-Ququemelle, Hubert Niogret, Darcy Paquet, Luisa Prudentino...) ofrecen ajustadas contribuciones a las diversas entradas que les han sido asignadas, las cuales cubren nombres propios (básicamente realizadores, actores y actrices), títulos de películas, panorámicas nacionales y una categoría miscelánea de conceptos, elementos y tendencias que se configura como uno de los mayores aciertos del libro. Porque si *anime*, *wu xia pian*, *chambara* o *Quinta generación* resultan ya conceptos razonablemente conocidos para el aficionado, quizás no quepa decir lo mismo de los *action directors* honkoneses y sus imprescindibles *cables* y *trampolines*, de la profunda implicación de los *chaebol* en el cine surcoreano o, por no hacer inútilmente larga la enumeración, del lugar del *sari* en la cinematografía india (un estudio análisis del propio Gombeaud).

La introducción del volumen deja ya clara la voluntad de explorar nuevos confines más allá de los impresionantes legados de los cines indio, chino y japonés y, en efecto, todos y cada uno de los países de la región (desde aquéllos hasta Laos o Nepal) tienen cabida en el diccionario, permitiendo así un acercamiento sin prejuicios que no sólo nos permite dibujar las correspondientes semblanzas nacionales, sino descubrir cineastas (y eso incluye a Jiang Qing, Kim Jong-il o al rey Norodom Sihanuk), obras (*Obaltan* [Una bala perdida, Yu Hyun-mok, 1960], película clave en el desarrollo del cine surcoreano de la postguerra) y hasta un *star system* local que dista mucho de resultar bien conocido. Así, por ejemplo, junto a Toshiro Mifune, Chow Yun-fat, Kinuyo Tanaka o Gong Li, encuentran también su hueco figuras como Zhou Xuan, Hilda Koronel o Bae Doona, por no mencionar «jóvenes promesas» como la indonesia Dian Sastrowardoyo o, sorpresa mayor, la norcoreana Pak Mi-hyang. Obviamente, el lector puede siempre discrepar de estas y otras opciones editoriales (y echar en falta, por ejemplo, a las dos grandes estrellas del cine tailandés, Mittr Chaibancha y Petchara Chaowat), pero sin duda el balance de las mismas es francamente positivo.

Aunque lógicamente la brevedad de las entradas no permite ofrecer análisis particularmente prolijos o detallados, algunos de ellos aciertan a ofrecer lectu-

ras de notable interés (por ejemplo, Jean-Christophe Ferrari a propósito de Imamura y su *Nippon senjo shi: madamu omboro no sikatsu* [*Historia de Japón contada por una camarera*, 1970] o las anotaciones de Lorenzo Codelli sobre el carácter crecientemente *panasiático* del cine asiático) y son pocas las que —como sucede en el caso de la semblanza de Grace Chang— se escoran hacia la anécdota insignificante. Se hace patente, por lo demás, un esfuerzo de actualización notable, abarcando las filmografías en algunos casos hasta el mismo año 2008, y un esmerado cuidado en la elaboración de los índices onomástico y de películas. Nada justifica, en cambio, en una obra de estas características la ausencia de una adecuada bibliografía (tan sólo algunas voces aisladas incluyen ocasionalmente alguna referencia): no hay que descartar que el lector, académico o *friqui*, pueda querer ampliar sus conocimientos más allá de lo que le ofrece este diccionario y poco hubiera costado incluir algunas claves en este sentido. Un pequeño defecto que, no obstante, difícilmente empaña los logros de Gombeaud y su equipo.

ALBERTO ELENA

## MOHSEN MAKHMALBAF: DEL DISCURSO AL DIÁLOGO

Fernando González García (ed.)

Granada

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía /  
Filmoteca de Andalucía / Festival de Granada Cines  
del Sur, 2008

333 páginas

25 €



El nacimiento de un evento cultural como el Festival Cines del Sur en Andalucía y en la mismísima ciudad

de Granada quizás tenga la ocasión de un detallado estudio historiográfico aparte, ya que el festival parece un benigno y favorable intento de recuperar la identidad histórica de una ciudad que una vez vivió el encuentro cultural entre diferentes civilizaciones que hoy día se encuentran situadas en los diferentes puntos de un nuevo mapamundi geopolítico. Así pues, no es extraño que una figura como Mohsen Majmalbaf ocupara, entre otros, el espacio del programa retrospectivo del festival, ya que su carrera, tan controvertida y tan cambiante a cada paso, es reductible en una esfera vecina a esta utopía *granaina*, que busca establecer un diálogo entre los mundos separados.

El libro editado por Fernando González García, *Mohsen Makhmalbaf: del discurso al diálogo* es el fruto de este espacio: un rico diálogo entre diferentes puntos de vista de algunos especialistas u observadores del cine iraní y del cine de Mohsen Majmalbaf. El editor, tanto en su breve introducción como en el epílogo, añade una opinión a la de conjunto y focaliza los puntos o nudos de esta red de ideas, en la que se entrecruzan diferentes miradas a la obra del cineasta iraní.

A modo de presentación, el libro se abre con los comentarios del propio director. Majmalbaf, a la hora de escribir, es el mismo que conocemos en sus películas: sencillo, directo y con una radicalidad que oscila entre lo poético y lo político. El texto sitúa al lector en un arco de juegos con el tiempo e intenta explicar todo el contexto que rodea su obra y le vincula de algún modo a la imagen ambulante de su patria. Habla de la condición humana que vivió antes de su auto exilio y describe sus miedos, deseos, esperanzas y todo lo que significa para él un medio de expresión como el cine.

El primer estudio pertenece a Antonio Weinrichter. Escrito desde una particular perspectiva, el artículo no analiza la obra de Majmalbaf, sino la recepción de la misma para un *observador lejano*. De este modo, Weinrichter define un curioso fenómeno: el surgimiento de un universo paralelo donde se conforma la recepción de la obra de los autores del cine periférico en Occidente, distinto y a la vez análogo al impacto de la misma para el espectador local. Weinrichter sitúa su obra en las casillas de un crucigrama del proceso iniciado en los festivales y continúa su artículo analizando desde este mismo ángulo toda la filmografía del autor iraní.

Majmalbaf es la encarnación de los avatares de una ideología que venció en la interminable guerra por la independencia y la libertad en la revolución de 1979. Si este hijo legítimo de la doctrina islámica empieza a criticar la versión oficial, de la que hasta poco antes de la fecha de producción de su brillante *Arusi-ye juban* (El matrimonio de los benditos, 1989) fue uno de los principales portavoces, es porque contempla cómo la «inocencia» que lo describiría años después en *Nun va goldun* (Un momento de inocencia, 1996) se aleja, poco a poco de las realidades de su entorno. Nos referimos a aquella misma inocencia que fue una vez el cemento inquebrantable de una utopía masiva. Majmalbaf, que vivió intensamente esta fractura y su exilio voluntario junto con su familia, metafóricamente de algún modo este doloroso divorcio.

El periodo de esa ruptura, antes de que tome una posición radical, es identificado por dos obras de carácter transitorio. La importancia de estas dos obras en la filmografía del autor atrae a Agnès Devictor y Hamid Dabashi y les exhorta a dedicar sus artículos a cada una de ellas, respectivamente: *Dasforush* (El vendedor ambulante, 1987) y *El matrimonio de los benditos*. Aparte de analizar los aspectos epistemológicos de dicha ruptura, Hamid Dabashi busca la raíz de la carrera consolidada de Majmalbaf a partir de la producción de *El vendedor ambulante*. Él prefiere observar estas señas desde un ángulo que hasta ahora se ha pasado por alto: lo que de construido tiene la naturaleza humana y cómo el arte puede ser el emancipador de esta construcción. Por su parte, Agnès Devictor establece un paralelismo minucioso entre *El matrimonio de los benditos* con las realidades sociales que caracterizaban a la sociedad iraní en el momento de producción de la película. La tarea de Devictor encuentra un valor añadido por su intento de sondear las claves locales, que son tan necesarias para encajar la obra dentro de su contexto histórico y dentro de la filmografía de un autor como Mohsen Majmalbaf.

«Reflexionar sobre la naturaleza de la identidad persa» es la propuesta de Lloyd Ridgeon como posible modo de ver *Sokut* (Silencio, 1997). El autor desarrolla su idea dando el ejemplo de una celebre anécdota: Rumi, el poeta sufí del siglo XIII, llega al éxtasis bailando en el interior del pasillo donde se encuentran los artesanos del cobre en el bazar; simplemente oyendo los golpes del martillo sobre

el metal. Una escena parecida en la película provoca esta misma sensación en Ridgeon: el niño protagonista, al oír los golpes al cobre en el bazar, se queda fascinado. Los sonidos se asocian con todos los golpes con los que está marcada su existencia y terminan asemejándose con las notas del comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Lloyd Ridgeon interpreta este hecho como los golpes de una «globalización inevitable» y, al mismo tiempo, estudia en su artículo los símbolos de Majmalbaf a través de las nociones histórico-culturales que subyacen en el fondo de la obra; con la ayuda de la imagen política de hoy intenta descifrar el contenido de la misma y salvar la caída de la cinta en un posible hermetismo para el espectador occidental. De este modo, el texto de Lloyd Ridgeon atraviesa todas las posibles dificultades para esta clase de estudios y constituye una de las más peculiares interpretaciones sobre la obra de este director.

En su filmografía existe una singular obra que marca el inicio de una nueva época de la creación majmalbafiana: la poética pieza llamada *Gabbeh* (1996). El uso del color y el predominio de las escenas exteriores en la naturaleza donde viven los nómadas *gashgai*, condujo a la carrera del director a un espacio que distaba de su tendencia natural, marcado por la excesiva carga conceptual del contenido. El estudio de la forma en *Gabbeh* es quizás la única manera de abrir el camino hacia el contenido y esta tarea está a cargo de Negar Mottahedeh en el libro. Ella inicia su artículo con una introducción al uso del color en el cine y termina describiendo el espíritu étnico que corre en cada nudo de esta alfombra tejida por Majmalbaf. Mottahedeh mantiene la idea del propio director de incorporar a *Gabbeh* dentro de las órbitas de un cine nacional, construido esta vez sobre las estructuras que hunden sus raíces en la cultura milenaria persa: el arte de tejer alfombras. Asimismo, no será casual que el objetivo fuera conseguir un tejido compuesto por el contenido y la forma; y no será extraño el aparente formalismo de la obra cubierta, no obstante, por las ricas alegorías.

El artículo de Casimiro Torreiro acompaña a Majmalbaf desde sus comienzos como un artista religioso hasta la fundación de Makhmalbaf Film House. Ofrecer una visión global quizás haya sido el motivo del texto de Torreiro, lo que consigue con un análisis comparativo del cineasta y su contexto político. Esta misma dinámica es seguida por Ángel Quintana,

pero esta vez el texto gira en torno a la imagen de Majmalbaf dentro de un concepto conocido como el de «cine iraní» para el espectador occidental y, como es habitual en estos casos, yuxtapone la carrera de Majmalbaf con la escuela que fundó Kiarostami para, al final, emanciparla dentro de todo lo que para Ángel Quintana constituye la base de la filmografía del cineasta.

El aspecto que llama más la atención de Quintana con respecto al cine iraní en general y a la obra de Mohsen Majmalbaf en particular es la estructura autorreflexiva. Él basa su opinión en la imagen política de Irán de nuestro tiempo para estudiar la evolución del cine iraní como un ser que se mira en un juego de espejos. De este modo, Ángel Quintana, hace una alusión a buena parte de la filmografía de Majmalbaf que tiene este rasgo y enmarca su artículo en una definición global de la obra del cineasta dentro del espacio que comparte con el cine iraní que se dio a conocer en la década de los noventa.

El libro es un enorme esfuerzo colectivo para presentar y estudiar a uno de los polémicos directores de Irán de hoy. Quizás los típicos problemas, como las barreras lingüísticas o el hermetismo informativo de Irán, hayan dificultado el acceso a la opinión de los expertos que viven en el interior de Irán —y que conocen el entorno de la obra de Majmalbaf mejor que nadie—, o hayan provocado pequeños errores a la hora de la traducción o incluso, de algún modo, hayan obstaculizado el acceso a las imprescindibles referencias locales. No es fácil llegar a los oscuros rincones de una cultura y a los pequeños, pero importantes, detalles de la vida de un pueblo que se ve reflejado en este cine sin conocer el fondo de su historia y sin la capacidad de ir más allá de la versión oficial de las realidades cotidianas, a las que el propio Majmalbaf como artista que representa a su tiempo, siempre ha tenido el deseo de liberar. Aún así, el conjunto, abre un camino a seguir por todas las investigaciones que vendrán en el futuro para arrojar luz sobre esta parte de la historia del cine y juzgar sobre su impacto en un mundo que cada vez esta más necesitado de la paz y del establecimiento de un diálogo mutuo.

FARSHAD ZAHEDI

## PRODUCTORES EN EL CINE ESPAÑOL. ESTADO, DEPENDENCIA Y MERCADO.

Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro

Madrid

Cátedra / Filmoteca Española, 2008

963 páginas

43,50 €



Nuevamente hemos de felicitarnos por la aparición de un libro de referencia coeditado por Filmoteca Española y Cátedra, cuya «Serie mayor» incluye textos de inexcusable consulta para todo historiador o curioso de la historia de nuestro cine, colección que, de los siete volúmenes que hasta ahora comprende, lleva dedicados tres a distintas profesiones o actividades dentro del mundo cinematográfico español: directores artísticos, guionistas, y éste que ahora nos ocupa dedicado a los productores, cuyos autores, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, colaboradores en tantos trabajos, firmaban también el anterior.

El libro, estructurado en tres partes, aparece no sólo como un diccionario de productores y empresas productoras, aunque lógicamente a este apartado se dedica la mayor parte —776 de sus páginas—, sino también como un estudio de la producción cinematográfica en España, desde su nacimiento hasta 2005.

La producción es, sin duda, uno de los aspectos más difíciles de sistematizar en un estudio histórico, al menos en el caso del cine español, que engloba y entremezcla oficio y profesión, oportunismo, empresa, financiación y producción, a veces coincidentes y otras disociados. Por tanto, hay que agradecer el esfuerzo de sus autores por haberse entremetido en tan complejo asunto y haber reseñado en torno al millar de empresas y productores.

El minifundismo empresarial de nuestro cine, además de sus efectos en nuestra industria cine-

matográfica, dificulta extraordinariamente el estudio de la producción, apenas abordado hasta hace unos años, aunque ya cuenta con varias monografías como, entre otras, las dedicadas a CIFESA, Suevia, Ricardo Urgoiti, Gutiérrez Maesso, UNINCI y Samuel Bronston, que han abierto el panorama de nuestros conocimientos hacia un aspecto crucial y tantas veces olvidado de la cinematografía. Teniendo en cuenta ese minifundismo que ha podido llegar incluso al disparatado extremo de crear una productora para hacer una única película con el único objeto de cobrar la correspondiente subvención, parece punto menos que imposible hacer un retrato robot del productor español.

El extraordinario número de empresas —casi todas muy pequeñas— de producción cinematográfica habidas en los 110 años que abarca el libro, los diferentes rasgos empresariales de las mismas, las enormes diferencias en formación, objetivos y planteamientos de las personas a su frente plantean sin duda un difícil reto de partida para abordar una obra como la que comentamos. A ello se une la difícil diferenciación entre producción y financiación, aspectos indisolublemente unidos pero no equivalentes y, por si fuera poco, la dificultad de las fuentes. Las fuentes orales, cuando existen, presentan las dificultades por todos conocidas, y los archivos no lo dicen todo, ni siquiera los Registros Mercantiles. Hay multitud de pactos bajo cuerda que no figuran en ningún registro. La pequeña empresa cinematográfica es un mundo en el que cunde la picaresca y ni siquiera se puede garantizar que el capital suscrito haya sido efectivamente desembolsado.

Un trabajo dedicado a la producción ha de ser, pues, bienvenido, y este diccionario de productores viene a llenar un hueco. Incluso con los pequeños errores que suelen deslizarse en obras de referencia de amplia magnitud, y que dada la particularidad de este tema concreto son desde luego comprensibles. Porque errores hay.

Pero vayamos a la estructura del libro. Hablábamos de tres partes. El grueso de la obra y su parte central es, en realidad, un diccionario de productores/productoras, alternativa que en este caso, obviamente no es de género. No resulta cómoda su consulta, pues ofrece distintos tipos de entradas, dificultad no imputable a los autores sino al maremágnum en el que han tenido que poner orden, y que se aclara perfectamente si previamente se

busca en el índice final que nos remite a la entrada alfabética correspondiente (hubiera sido de desear encontrar también la referencia a sus correspondientes números de página). Las entradas resumen el devenir de las productoras y recogen en orden cronológico su producción filmica y, en su caso, televisiva. En los casos de productores que crearon o participaron en varias productoras se ofrece una introducción biográfica de aquéllos y una reseña de cada una de éstas con su producción correspondiente.

Es ésta sin duda la parte más estimable de la obra, y la que ha de quedar como referencia. Las otras dos partes son una introducción, previa al diccionario, y unas conclusiones posteriores a éste.

La introducción nos presenta la historia del proyecto, sus objetivos, fuentes y dificultades, partiendo de un retrato robot que no es tal, porque tal es imposible. Se parte del término anglosajón *producer*, para establecer cómo el término «productor» es confuso porque traduce diferentes funciones. A partir de ahí traza un somero bosquejo del Studio System norteamericano (una inexactitud sólo reseñable por la forma: «la célebre ley *anti-trust*, conocida como Smith Act» [p. 12]. En realidad, más que una «célebre» ley *anti-trust* hay una continuada legislación en este sentido que arranca de una ley federal de 1890, la Ley Sherman, legislación no aplicada a los estudios cinematográficos de forma efectiva hasta 1948; si existiese una «Smith Act» relacionada con esto no es célebre, porque la *Smith Act* más conocida es de 1940 y nada tiene que ver con leyes antimonopolísticas, sino con el control político-social). Matizaciones al margen, nada habría que objetar a la referencia al modelo norteamericano —quién duda de que es el modelo más conocido y económicamente influyente— salvo porque no se ofrece como *un* modelo, sino como *el* modelo (¿No sería interesante comparar también el caso español con otros más próximos, europeos?). En cualquier caso, se concluye que la fragilidad empresarial impide establecer una tipología del productor español.

El libro finaliza con una tercera parte intitulada «Conclusiones» que no son tales, sino una exposición de la trayectoria histórica de la producción en España, que tal vez hubiera sido más adecuado hacer anteceder a la parte dedicada al diccionario. La discrepancia terminológica es, desde luego, formal, pero sobre todo de fondo.

Pero con independencia de su localización en el conjunto de la obra y e incluso de su denominación, esta parte es imprescindible en un libro de referencia. Las monografías ya existentes dedicadas a productoras o productores españoles sólo contextualizan el marco cronológico en el que se encuadran sus estudios; varias obras generales abordan los aspectos de la producción, pero siempre referidos a etapas concretas. Era hora de tener una visión completa de la producción a lo largo de toda —hasta hoy— la historia de nuestro cine. Lástima que sea de lectura en ocasiones farragosa; el lector se sumerge en una exhaustiva proliferación de datos, cuya erudición empaña a veces la claridad expositiva del texto (tantos árboles dificultan la visión del bosque) y el hilo conductor se esconde (en este caso, el juicio afecta más a la forma, aunque también empañe el fondo).

En cualquier caso, obra de obligada consulta para quien quiera iniciarse o sumergirse en el proceloso mundo de la producción cinematográfica, el libro lleva implícito un enorme trabajo de recopilación que hemos de reconocer y agradecer a sus autores.

ALICIA SALVADOR

## MÚSICA MODERNA PARA UN NUEVO CINE: EISLER, ADORNO Y EL FILM MUSIC PROJECT

Breixo Viejo

Madrid

Ediciones Akal, 2008

236 páginas

25,70 €



Alrededor de millar y medio de músicos, escritores, arquitectos, cineastas y representantes de diferentes ámbitos de la cultura provenientes sobre todo

de Austria y Alemania convergieron en Los Ángeles entre 1933 y 1945 para dar lugar a la mayor diáspora artística del siglo xx. Ya fuera por la necesidad de escapar de los totalitarismos en ascenso, o con la legítima esperanza de ganarse un sustento decente en la fábrica del entretenimiento, aluviones de inmigrantes centroeuropeos buscaron su oportunidad en los grandes estudios de Hollywood. La industria cinematográfica supo nutrirse del talento de algunos de ellos sometiéndolo a un implacable proceso de reciclaje. A través de su bien engrasada maquinaria, convirtió la sofisticación experimental, la estética lúdica, las formulaciones elitistas, el formalismo desconcertante o la querencia por las narraciones dislocadas que configuraban las propuestas artísticas que viajaban en las cansadas maletas de los prófugos, en productos perfectamente consumibles para las masas. De este modo, las disonancias sonoras, las sombras inquietantes y turbadoras, el geometrismo racionalista, las escenografías metafóricas o las historias tortuosas se tuvieron que someter a las convenciones que las simplificaban, las hacían asimilables y, sobre todo, potenciaban su capacidad de despertar las emociones o, mejor todavía, la sentimentalidad más exacerbada de los espectadores.

Quizá obnubilados por una fe inmensa en las propias posibilidades artísticas, o imbuidos por ese afán redentorista de los que querían un cambio social basado en las promesas de la revolución, algunos imaginaron que esa enorme maquinaria podía ser puesta al servicio de más altos ideales estéticos e incluso políticos. Hanns Eisler se enfrascó durante una década en ese proyecto, tanto a través de sus tareas docentes en la New School of Social Research como en sus investigaciones teóricas y prácticas financiadas por una beca de la Rockefeller Foundation. En el campo de la teoría, el resultado más significativo de este periodo de su vida fue el célebre libro escrito en colaboración con Theodor Adorno sobre composición para el cine publicado finalmente en 1947, aunque acabado unos tres años antes. En el campo práctico, la composición de algo menos de una hora y media de música experimental en la que se pretendía ilustrar la base conceptual del proyecto. Las partituras incluyeron fragmentos que reelaboraban las bandas sonoras de algunas escenas en filmes como *The Grapes of Wrath* (Las uvas de la ira, John Ford, 1940) o *Mr. Smith Goes to Washington* (Caballero sin espada, Frank Capra, 1939), así

como otras obras alejadas de la industria, como la película de Joseph Losey *A Child Went Forth* (1941), *Regen* (Lluvia, Joris Ivens 1929) y un documental producido para el Departamento de Agricultura del gobierno norteamericano.

De todo ello nos informa con solvencia y precisión el libro de Breixo Viejo. A lo largo de sus páginas asistimos a la llegada de Eisler a Nueva York siguiendo esa ola de la inmigración cultural de mediados de los años treinta y también a su obligado viaje de vuelta a Europa en 1948, en medio de otra tempestad no menos catastrófica: la persecución mcarthysta. La descripción de esta compleja y convulsa atmósfera sociocultural, atravesada por persecuciones, precariedad y experiencias vitales espinosas para el compositor alemán, es presentada desde una perspectiva adecuadamente contextualizada en las páginas de este libro. Para llevar a cabo esta tarea, el autor ha acudido a fuentes primarias de gran interés, incluyendo el trabajo en archivos y documentos como la correspondencia privada entre Eisler y sus amigos y/o benefactores o los programas docentes que enseñó en su periplo norteamericano. Su proyecto artístico no carecía de ambición, tal como queda reflejado en algunos de los documentos citados. Dicho de manera muy breve, se trataba nada menos que la definición de una nueva «gramática musical» capaz de superar las convenciones instauradas en el cine de Hollywood desde la llegada del sonoro. El camino para conseguirlo pasaba por el recurso a las fórmulas musicales modernas labradas desde los estertores del posromanticismo. Se trataba de dar un salto a un territorio que se comenzaba a definir poco a poco tras la exploración de los límites de la tonalidad. Incluso Eisler pergeñaba la posibilidad de acercar la nueva sensibilidad musical moderna a unas masas incapaces de entenderla a través del cine, lo que no deja de ser prodigioso. En un artículo publicado en 1941, el compositor afirmaba sin ambages: «aparentemente, el material musical avanzado, que la mayor parte de los asistentes a los conciertos encuentra indigerible e irrelevante, pierde parte de su cualidad prohibitiva cuando se aplica al cine» (p. 12). Por «material avanzado» debemos comprender, lógicamente, la música moderna surgida de la experimentación, sobre todo vienesa, que fundamentaría en gran parte los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo xx y que está en la base de su proyecto teórico compartido con Adorno.

En cualquier caso, la afirmación que acabo de citar de Eisler condensa varias ideas entrecruzadas que se proyectan sobre las diferentes facetas de su existencia: como compositor, como teórico de la música y como sujeto comprometido con un activismo político. El alejamiento de las estéticas musicales modernas del gusto del público mayoritario y su disfrute exclusivo por parte de una élite creaba dudas sobre el compositor no sólo en el terreno de la estética, sino también en el de la función social de la música que le interesaba desarrollar. Trazar un puente con esa sensibilidad moderna y buscar una alternativa al modelo que se había convertido en dominante en el cine de Hollywood tras la llegada del sonoro parecía un proyecto quizá prematuro a principios de los cuarenta y, de hecho, no acabaría por aparecer en la industria, aun ocasionalmente, hasta la década posterior a su partida. En pleno apogeo del cine clásico y del monopolio de los estudios, la propuesta de Eisler era difícilmente viable ante la eficacia de las fórmulas expresivas posrománticas de compositores como, por ejemplo, Korngold, Steiner o Rozsa que, con el uso del leitmotiv, tan eficaz para la construcción narrativa, la densidad *kitsch* y la virtuosística ornamentación orquestal consiguieron ajustar como un guante sus rotundas y sólidas partituras a historias filmicas que buscaban provocar emociones intensas en el público.

A pesar de todo, el trabajo de Eisler encontró un apreciable eco en Hollywood entre 1943 y 1947, participando en producciones de grandes directores como Fritz Lang (*Hangmen Also Die!* [Los verdugos también mueren, 1943]), Clifford Odets (*None but the Lonely Heart* [Un corazón en peligro, 1944]), Douglas Sirk (*A Scandal in Paris* [Escándalo en París, 1945]) o Jean Renoir (*The Woman on the Beach* [Una mujer en la playa, 1947]). Hasta cierto punto, fue lo suficientemente maleable para ajustar su proyecto estético a las convenciones de la industria, llegando incluso a ser nominado para el Oscar por las dos primeras películas que he mencionado. Aunque el tema del libro de Breixo Viejo se centre exclusivamente en la faceta teórica y experimental de Eisler y el Film Music Project, me da la impresión de que más de un lector se quedará con las ganas, después de su lectura, de un recorrido que se proyecte con más detalle por esos caminos convergentes que conducen desde la experimentación «pura» hasta las convenciones musicales de la industria con



las que el compositor acabaría cumpliendo con profesionalidad y eficacia.

Otro aspecto en el que el lector del libro probablemente no agotará su curiosidad tiene que ver con el activismo político que, entre otras cosas, desembocaría en la expulsión final de Eisler tras su señalamiento por parte del Comité de Actividades Antiamericanas. Es bien sabido que su hermano Gerhart era uno de los más importantes *aparatchiks* del Comintern en Estados Unidos, y la vinculación de Hanns con las actividades de los comunistas instalados en Hollywood plantea cuestiones que, en cualquier caso, van más allá de las fabulaciones conspiratorias. Por ejemplo, puesto que el objetivo esencial del libro trata del modo en que se enfrentó a problemas teóricos y estéticos, se echa de menos un mayor desarrollo de la relación del proyecto musical que iba madurando con los parámetros de la ortodoxia estilística desarrollados por la doctrina artística soviética que tanto acabaría afectando, por citar algunos casos notorios, a compositores «modernos» de la talla de Shostakovich o Prokofiev. La base del experimentalismo de Eisler y el modo en que procesó conceptualmente su posición heterodoxa queda como un interrogante en un compositor que tuvo los redaños de, entre otras cosas, incluir en la banda sonora de un filme educativo financiado por el Departamento de Agricultura de Estados Unidos unos compases del *Kominternlied* (p. 51). Hasta el poco sutil HUAC supo detectar y sacar a colación durante sus investigaciones el atrevido gesto.

Estamos, en conclusión, ante un libro que destaca por su investigación rigurosa sobre fuentes primarias y por el exhaustivo recorrido por la evolución del trabajo teórico y compositivo de Eisler en relación con el Film Music Project. Ofrece al lector una descripción ejemplar del proceso de composición de las partituras experimentales y también de la elaboración del libro escrito con Adorno. La restricción y exhaustividad del enfoque en el objeto de estudio, lógicas en una tesis doctoral como en la que se basa este texto, deja sin embargo al lector del libro con interrogantes que siempre se elevan a un plano más general y quizá menos especializado. Hablamos de un personaje atravesado por las contradicciones de su tiempo, un artista que mantiene un diálogo creativo (y también político) con gente de la talla de Bertolt Brecht o Fritz Lang, creadores que indudablemente debieron modelar su pensamiento

y su práctica musical. Y nos quedamos sin entrar en ese fascinante territorio, aunque, vuelvo a repetirlo, el libro no pretenda tratar de esto. En fin, quizá este pequeño reproche a esta modélica investigación, tan infrecuente en nuestro país, surja precisamente de una innegable virtud en cualquier buen libro: su capacidad de despertar preguntas.

VICENTE J. BENET