

incorpora aportaciones clave de fans, profesionales del medio, directores corporativos y creadores de primerísima línea (memorable el ataque «anti-transmedia» de Mathew Weiner al desahogarse contra una aplicación que permite chatear durante la emisión de *Mad Men*: «te estás perdiendo la posibilidad de sentarte en un lugar oscuro y tener una experiencia»).

Ese tapiz múltiple, que contrasta puntos de vista en una verdadera escala de grises, convierte el libro en una extraordinaria herramienta para acercar el mundo de la universidad al de las empresas y viceversa, objetivo pregonado en tantos informes ministeriales y que, ahora más que nunca, atenaza a la comunidad universitaria en España. Pero no nos equivoquemos, no se trata de modelos universidad/empresa basados en la explotación, el clientelismo y la endogamia (como sucede tantas veces aquí), sino sustentados en la larga tradición de innovación investigadora que vincula proyectos empresariales y universitarios en algunas –tampoco mitifiquemos– universidades norteamericanas. Los perfiles profesionales de Sam Ford y Joshua Green, co-autores del libro, dan fe de ese vínculo académico-empresarial, pues ambos compaginan su trabajo para empresas de comunicación digital y transmedia con diversos proyectos de investigación en el MIT y otras universidades. En ese sentido *Spreadable Media* ofrece un ejemplo del que nutrirse, por mucho que critiquemos a veces desde España el «modelo gringo».

En suma, estamos ante un libro imprescindible para –al menos– cuatro tipos de lector: cualquier persona interesada en comprender las claves del panorama mediático actual, sea un profesional o un usuario; aquellos docentes que, dentro o fuera de la universidad, estén involucrados en la búsqueda y captura de ejemplos significativos sobre ese mismo panorama (siendo el libro un manual de casos fascinante); los *jenkinistas*, es decir, los seguidores incondicionales de esa moda académica a la que nos referíamos al comienzo, que quieren estar «a la última» por encima de

todo; y los *haters*, resentidos o espíritus de la pesadez que arden en deseos de hojear *Spreadable Media* para criticarlo a toda costa y polemizar airadamente con los *jenkinistas* (a fin de comprender mejor a este último grupo hay que leer el excelente ensayo de Whitney Phillips sobre *los trolls* en la web del libro). De modo que si es usted un lector a quien molesta que una idea que pueda recordar a Agamben –«una importante advertencia sobre cómo los medios pueden convertirse en fines» (p. 43)– conviva en un mismo libro con una vindicación del modo en que las marujas de Iowa intercambian información sobre sus telenovelas, aléjese de *Spreadable Media*. Si por el contrario cree que, más allá de integraciones y apocalipsis, lo único que puede reconciliarnos con el trans-hipergloba-[añada su prefijo]-mediático mundo en el que vivimos es conocerlo mejor, empaparse de ejemplos diferenciales y desprenderse de prejuicios, este libro no le defraudará.

Manuel Garín

#### USEFUL CINEMA

Charles R. Acland y Haidee Wasson (eds.)

Durham y Londres

Duke University Press, 2011

386 páginas

14,55 € (Kindle) / 22,25 € (tapa blanda) / 89,54

€ (tapa dura)



En su introducción a *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Blackwell, 2011), Richard Maltby mencionaba el creciente interés que demuestran los historiadores del cine ante los procesos de circulación y consumo cinematográficos. A través de un enfoque microhistórico, basado en el manejo de datos empíricos, la teoría sociocultural y una mayor atención a las instituciones y espacios cinematográficos, Maltby y sus colaboradores apostaban por despegarse del análisis ideológico y la evaluación crítica de los contenidos de las películas, para centrarse en el estudio de los procesos de circulación y consumo. Esas «New Cinema Histories» que, como el mismo Maltby destacaba, ni eran tan nuevas —los estudios televisivos, por ejemplo, hace décadas que atienden a las dinámicas de consumo—, ni pretendían borrar la herencia del análisis fílmico, ponían encima de la mesa uno de los debates más candentes de la última década. A saber, cómo revisar la historia del cine en un momento de cambio, en el que existe una conciencia sobre la complejidad del objeto de estudio que ha desembocado en una ampliación de las perspectivas historiográficas.

En esta línea de una «nueva historia del cine», hemos asistido a la aparición de diversas investigaciones interesadas en la producción y difusión del cine no-comercial, entendido como aquel que circula fuera de las salas de estreno y producido por instituciones y organizaciones que privilegian su capacidad educativa sobre otros valores. Entre los muchos proyectos en marcha sobre estos cines menores, destacan publicaciones como *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam University Press, 2009), coordinada por Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, o *Learning with the Lights Off: A Reader in Educational Film* (Oxford University Press, 2012), editado por Devin Orgeron, Marsha Orgeron y Dan Streible. Paralelamente, eventos como el Home Movie Day (iniciado en 2002) o el Orphan Film Symposium (que arranca en 1999) han otorgado mayor visibilidad

al cine doméstico, educativo e industrial, a la vez que han consolidado programas de preservación y estudio de ese patrimonio fílmico no necesariamente comercial.

En esta línea de indagación historiográfica se sitúa *Useful Cinema*. A partir de la pregunta seminal sobre la utilidad del cine, el volumen se despliega como una serie de intervenciones dispuestas a analizar la funcionalidad educativa del cinematógrafo antes que su despliegue estético. En su introducción, Charles R. Acland y Haidee Wasson, editores del libro, entienden el «cine útil» como «un cuerpo de películas y tecnologías que realizan tareas y sirven como instrumentos en una lucha por el capital estético, social y político» (p. 3). Conscientes de los equívocos que un concepto tan inclusivo puede generar, Acland y Wasson intentan ceñir su uso a «una disposición, una mirada y un acercamiento al medio por parte de las instituciones» (p. 4). Así, *Useful Cinema* plantea la utilidad y funcionalidad del cine en base a una historia institucional, identificando los agentes culturales (bibliotecas, museos, universidades, organizaciones internacionales) que emplean el medio con fines didácticos y pedagógicos.

El libro consta de trece capítulos y se divide en tres partes: «Celluloid Classrooms» («Clases de celuloide»), «Civic Circuits» («Circuitos cívicos») y «Making Useful Films» («Haciendo películas útiles»). Circunscrito a un marco eminentemente estadounidense, las distintas aportaciones realizan estudios de caso sobre la producción y política cinematográfica de organizaciones como la compañía de comunicación Western Union, el Young Men's Christian Association (YMCA), el museo Metropolitan de Nueva York o la UNESCO. De esta manera, el volumen consiste en una serie de microexploraciones sobre los programas educativos de diversas instituciones que entre los años 30 y la postguerra emplearon el cinematógrafo con fines formativos. A su vez, varios capítulos especulan sobre el resbaladizo concepto de la utilidad en el cine, aportando

un grado de teorización medio al conjunto, como en el caso del artículo que cierra el libro con el estimulante título de «Experimental Film as Useless Cinema», firmado por Michael Zryd.

El resultado es un mosaico de investigaciones en su mayoría impecables desde el punto de vista historiográfico, aunque la acumulación de casos de estudio sobre organizaciones muy diferentes entre sí corre el riesgo de abrumar al estudioso más entusiasta. En este extremo, la colección ilustra parcialmente el tejido sociocultural generado alrededor del potencial educativo del cine, que se sucede en contextos temporales y políticos muy diversos. Por ejemplo, el lector que siga el orden propuesto en el bloque titulado «Circuitos cívicos», empezará por un repaso a la importancia del 16 mm. para la producción amateur de 1933 a 1945, pasará a la historia de las bibliotecas públicas y su relación con el cine (que se inicia a finales de los 1910s), continuará por una mirada a la introducción del cine en el Museo Metropolitano de Nueva York, avanzará por las políticas del Motion Picture Bureau del YMCA entre 1928 y 1939 y acabará con un estudio sobre el Planetarium como espacio de imaginación, en el que el cine acaba integrándose como mediador entre la astronomía y la cultura popular. Este repaso condensa las virtudes y defectos de un libro tan apasionante como agotador. La necesidad de construir marcos interpretativos diferentes para cada uno de estos capítulos y la cantidad de fechas, datos y siglas incluidas redundan en esa sensación de enjambre que muchas veces rodea a esos «otros cines», y que ciertamente recorre *Useful Cinema*. Dicho de otro modo, la amplitud y dispersión del cine entendido como proyecto educativo se manifiesta en una serie de instituciones y organizaciones con muy diversas historias y objetivos políticos y culturales, cuyo funcionamiento es de una sofisticación y complejidad enormes. Pese a que estas historias se crucen y tengan elementos en común, en muchas ocasiones sus recorridos son diversos e incluso antagónicos. Agrupar varias de estas historias en un

volumen refleja estas tensiones, a la vez que repercute en un conjunto que es mucho menos orgánico de lo que esa etiqueta del «cine útil» quiere comunicar.

Así pues, trazar esas historias es un proyecto ingente, que resulta más inteligible y fructífero cuanto más concreto es el objeto de estudio elegido. Es el caso del capítulo «Health Films, Cold War, and the Production of Patriotic Audiences: *The Body Fights Bacteria* (1948)», de Kirsten Ostherr, en el que la película *The Body Fights Bacteria* ejemplifica las políticas de «lucha» extendidas a la producción educacional estadounidense durante la II Guerra Mundial. Lo mismo sucede con «Big, Fast Museums / Small, Slow Movies: Film, Scale, and the Art Museum», de Haidee Wasson, en el que la profesora de la Universidad de Concordia prosigue con su análisis de la intersección del cine y el museo y el impacto del cinematógrafo en los procesos de presentación visual museísticos. El equilibrio entre la especificidad de los casos estudiados y su ejemplaridad se resuelve de forma brillante en estos capítulos, solucionando uno de los escollos más persistentes del estudio del cine no-comercial y de los espacios de recepción alejados de los grandes circuitos.

En definitiva, la colección queda como un intento de cartografiar esa vertiente educativa del cine en toda su complejidad. En este sentido, *Useful Cinema* funciona antes como un volumen de referencia que como lectura uniforme, al que cabe acudir por intereses concretos respecto a alguno de los ejemplos tratados y no tanto por su capacidad explicativa respecto al conjunto del campo de estudio del cine educacional. Apoyado en meticulosas investigaciones que rebuscan en fuentes primarias y secundarias, el libro es otro ejemplo de ese interés historiográfico que alumbra zonas de la historia del cine muy poco atendidas hasta la fecha. En ese contexto, las monografías de los propios editores sobre la circulación del cine contemporáneo en el caso de Charles R. Acland (*Screen Traffic* [Duke University Press, 2003]) o

sobre la colección y los programas de cine del MoMA en el de Haidee Wasson (*Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* [University of California Press, 2005]) son muestras mucho más fluidas y completas sobre el potencial de estas líneas de investigación. En cualquier caso, *Useful Cinema* es otra aportación a un campo de estudio tan amplio como desconocido, tan apasionante como difícil de analizar. Si bien el valor y la utilidad epistemológica del concepto de cine útil es algo altamente discutible, los escritos aquí contenidos contemplan la variedad de proyectos y relaciones generados alrededor del cine como artefacto educativo, no solo para una cultura cinematográfica

localizada en el tradicional circuito de salas, revistas y festivales, sino extendida a otros espacios profesionales y didácticos. Como nos recuerda el anuncio de los proyectores Ampro de 1940 que utiliza Gregory Waller para hablar del impacto del 16 mm., la variedad de lugares (iglesias, universidades, empresas, parques, colegios) en los que se han proyectado imágenes en movimiento en la historia es amplísima. Atender a los modos de organización, funciones, objetivos, públicos y lógicas de programación es otro peldaño en la construcción de una historia del cine más completa, acorde a la riqueza de un mundo audiovisual.

Miguel Fernández Labayen