

Banda Aparte

revista de cine • formas de ver

octubre 2001

22

REENCUADRES

PELÍCULAS

GUÉDIGUIAN

GUERRA

VIOLENCIA/

EUSKADI

ESTRATEGIAS/

HOLLYWOOD

NUESTRO CINEMA

EL FENÓMENO

TORRENTE

TOPONIMIAS

IMAGINANDO

IDENTIDADES III

REENCUADRES

CLASE POLÍTICA

Y CINE NORTEA-

MERICANO

UNIVERSO TRÁPALA

EL GIRO

CULTURAL EN

LA EDAD DE

PLATA I



Clara Bow



Lilian Gish



Banda Aparte - Revista de cine / Formas de ver - Nº 22 - Octubre 2001 • Edita: Ediciones de la Mirada - Avda. Puerto, 288 - 6ª - 46024 Valencia - Tel. 96 331 14 05 - email: mirabanda@wanadoo.es • **Coordinación:** Patricia Goldberg / Jesús Rodrigo / Pablo Salavert / Rosa Solà • **Consejo de redacción:** Luis Alonso / Txomin Ansola / Nacho Cagiga / Yolanda Carrascosa / Patricia Goldberg / Marcelo Expósito / María José Ferris / Miguel A. Lomillos / Jesús Rodrigo / Hilario J. Rodríguez / Pau Rovira / Pablo Salavert / Rosa Solà / Javier M. Tarín / Virginia Villaplana • **Colaboradores:** Pere Alberó / Asier Aranzubia / Ángel García del Val / Daniel Gascó / Francisco López Martín / Carlos Losilla / Juan Monsell • **Colaboran también en este número:** Ramón Lluís Bades / Francisca Bermejo / Juan Crego / Víctor Cremades / Josep Gavaldà / Juan Gutiérrez / Enrique Herrando / Colectivo Luxemburgo / Marcos Rubio / Carlota Valdés • **Coordinación Reencuadres películas:** Patricia Goldberg / Pablo Salavert • **Coordinación Reencuadres Clase política y cine norteamericano:** Javier M. Tarín • **Coordinación Toponimias:** Marcelo Expósito / Virginia Villaplana • **Coordinación Nuestro Cinema:** Txomin Ansola / Jesús Rodrigo • **Coordinación Universo Trápala:** Luis Alonso • **Coordinación ilustraciones:** Yolanda Carrascosa • **Diseño Gráfico:** La Mirada • **Foto portada:** *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1950) • **Impresión:** DKtegoria Impressors S.L. - Olivereta, 5 bajo - 46018 Valencia - Tel. (96) 384 01 03 / Gráficas Papallona S.C.V. - Pío XI, 40 bajo, 46014 Valencia - Tel. 96 357 57 00 • **Depósito Legal:** V-3034-1994 • **ISSN:** 1138-1981. • **Banda Aparte** no comparte, necesariamente, las opiniones que sostienen en sus textos los/as colaboradores/as; no retribuye las colaboraciones, no devuelve los originales no solicitados, ni mantiene correspondencia sobre los mismos.



BANDA APARTE 22 - OCTUBRE 2001

SUMARIO

LABORATORIO FRANKENSTEIN

4. Editorial

REENCUADRES PELÍCULAS

GUÉDIGUIAN

07. El compromiso de Robert Guédiguian, *JAVIER M. TARÍN.*

13. Declaraciones de Robert Guédiguian, *CARLOTA VALDÉS.*

GUERRA

17. El cine belicoso, *MIGUEL A. LOMILLOS*

23. "Tristes guerras si no es amor la empresa, *MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO.*

VIOLENCIA/EUSKADI

29. Cine y violencia vasca, *MIGUEL A. LOMILLOS*

ESTRATEGIAS/HOLLYWOOD

33. *Trafic.* Un cine en la encrucijada, *PERE ALBERÓ*

NUESTRO CINEMA

EL FENÓMENO TORRENTE EN EL CINE ESPAÑOL

41. *Torrente 2: Misión imposible,* *TXOMIN ANSOLA.*

45. Década mariana, *ASIER ARANZUBIA.*

TOPONIMIAS

IMAGINANDO IDENTIDADES III

53. La política silenciosa, *CARMEN NOGUEIRA.*

REENCUADRES TEMÁTICO

CLASE POLÍTICA Y CINE NORTEAMERICANO

67. Introducción, *JAVIER M. TARÍN.*

69. El cine del poder, *JAVIER M. TARÍN.*

79. Lecciones de periodismo. De *Todos los hombres del presidente* a *La cortina de humo,* *MARCOS RUBIO.*

85. *Primary Colors:* la televisión en campaña, *JOSEP GALVALDÀ ROCA*

91. Poder y política en el cine: cuando el bien busca el mal, *VÍCTOR CREMADES*

UNIVERSO TRÁPALA

EL GIRO CULTURAL EN LA EDAD DE PLATA I: ARTES, MEDIOS Y ESPECTÁCULOS

- 99.** Media vuelta de manivela para un giro, *LUIS ALONSO.*
101. Públicos de gustos averiados, *FRANCISCA BERMEJO.*
105. Fines del sujeto y principios de la máquina, *JUAN GUTIÉRREZ*

TICKETS

- 112.** *Amores perros*, Alejandro González Iñárritu, *MIGUEL A. LOMILLOS.*
113. *El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro, *TXOMIN ANSOLA.*
114. *Trece días*, Roger Donaldson, *JAVIER M. TARÍN.*
115. *Silencio roto*, Montxo Armendáriz, *MIGUEL A. LOMILLOS.*
117. *El doctor T y las mujeres*, Robert Altman, *PAU ROVIRA*
118. *Time's up!*, Cecilia Barriga, *VIRGINIA VILLAPLANA.*
119. *Código desconocido*, Michael Haneke, *MARÍA JOSÉ FERRIS.*
121. Festival internacional de cine de Troia, *PERE ALBERÓ*
122. Lugares de la memoria, *NACHO CAGIGA*
124. Los mundos de Nam June Paik, *JUAN CREGO*
125. Desde la otra parte, *CARLOTA VALDÉS*
127. *L'aire les castaños*, Ramón Lluís Bande, *HILARIO J. RODRÍGUEZ*

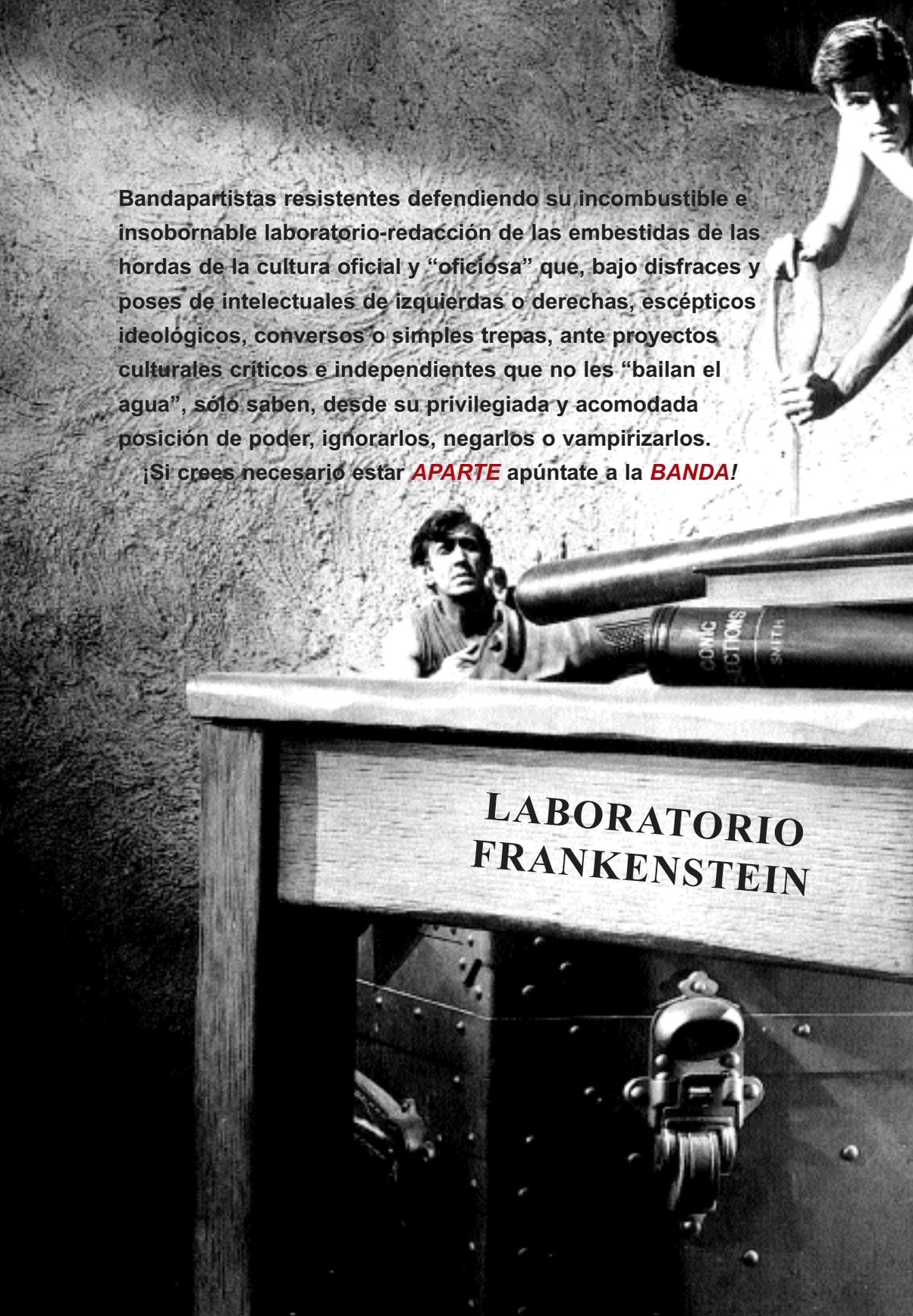
TRANSTEXTOS

- 130.** *Madrid y el cine*, P. Cebollada/M.G. Santa Eulalia, *TXOMIN ANSOLA.*
130. *Los teatros y cines de Vitoria*, Juan Carlos Centeno Alba, *TXOMIN ANSOLA.*
131. *Los mejores westerns*, Hilario J. Rodríguez, *NACHO CAGIGA*
132. *Los géneros cinematográficos*, Rick Altman, *ENRIQUE HERRANDO.*
134. *El arte de la modernidad*, Sandro Bocola, *LUIS ALONSO.*

FANTASMAS DE CINE

- 139.** John Wayne. El arma del vaquero, *ÁNGEL GARCÍA DEL VAL.*





Bandapartistas resistentes defendiendo su incombustible e insobornable laboratorio-redacción de las embestidas de las hordas de la cultura oficial y “oficiosa” que, bajo disfraces y poses de intelectuales de izquierdas o derechas, escépticos ideológicos, conversos o simples trepas, ante proyectos culturales críticos e independientes que no les “bailan el agua”, sólo saben, desde su privilegiada y acomodada posición de poder, ignorarlos, negarlos o vampirizarlos.

¡Si crees necesario estar **APARTE** apúntate a la **BANDA!**

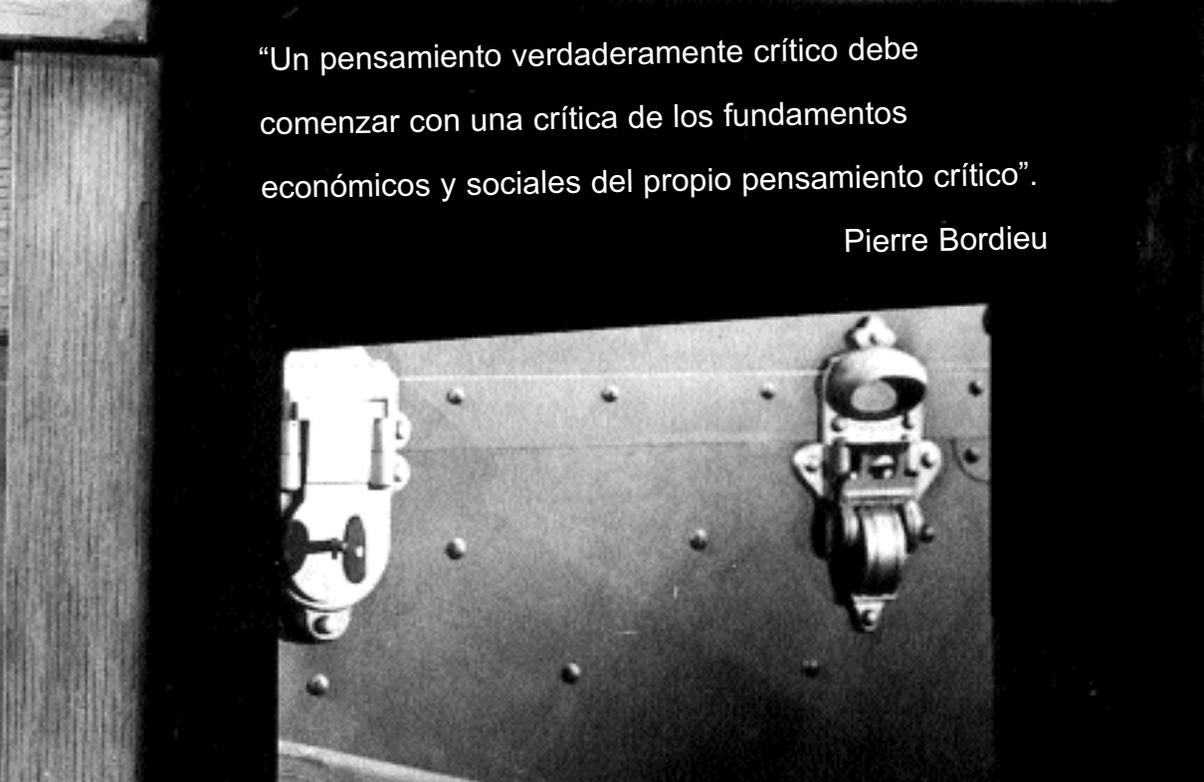
**LABORATORIO
FRANKENSTEIN**



Banda Aparte 22

“Un pensamiento verdaderamente crítico debe comenzar con una crítica de los fundamentos económicos y sociales del propio pensamiento crítico”.

Pierre Bordieu



REENCUADRES PELÍCULAS

A partir de este número, REENCUADRES PELÍCULAS crece en número de páginas, con el ánimo de ofrecer en cada revista una panorámica más amplia de la actualidad cinematográfica, contemplada desde nuestro particular punto de vista. En esta ocasión hemos dividido la sección en cuatro bloques:

GUÉDIGUIAN. Contiene un texto sobre dos filmes estrenados casi al unísono: *¡Al ataque!* (À l'attaque!, Robert Guédiguian, Francia, 2000). *La ciudad está tranquila* (La ville est tranquille, Robert Guédiguian, Francia, 2000) y otro texto que recoge diversas declaraciones del realizador. De esta forma, seguimos prestando atención, como ya lo hemos hecho anteriormente, a la obra de este cineasta francés, que consideramos imprescindible en el cine actual por su posicionamiento ético y compromiso social.

GUERRA. Últimamente han proliferado los estrenos que tienen como “escenario” algún conflicto bélico. Hemos recogido dos filmes: *Enemigo a las puertas* (Enemy at the Gates, Jean-Jacques Annaud, Alemania-Gran Bretaña-Irlanda-USA, 2000) y *Las flores de Harrison* (Harrison's flowers, Elie Chouraqui, Francia, 2000). Creemos que son dos muestras “ejemplares” para comprobar los derroteros por los que el actual cine contempla las guerras, bien sean pasadas (II Guerra Mundial) o actuales (Guerra de los Balcanes).

VIOLENCIA/EUSKADI. En un sólo texto hemos incluido tres filmes de nuestro cine que recogen la problemática de la violencia en Euskadi, y que en muy poco tiempo se han estrenado: *El viaje de Arian* (Eduard Bosch, España, 2000); *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, España, 2001) y *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, España, 2001).

ESTRATEGIAS/HOLLYWOOD. Centrado en *Traffic* (Traffic, Steven Soderbergh, USA, 2000), este texto indaga sobre las nuevas estrategias narrativas que el Hollywood de hoy en día parece asumir.



La ciudad está tranquila



Enemigo a las puertas



La voz de su amo



Traffic

Coordinación: Patricia Goldberg/Pablo Salavert

EL COMPROMISO DE ROBERT GUÉDIGUIAN

Javier M. Tarín

GUÉDIGUIAN

Durante este año se han estrenado dos filmes de Robert Guédiguian y su equipo habitual que responden de nuevo al proceso imparable de la globalización del poscapitalismo, definido en su vertiente negativa por la consolidación y/o creación de bolsas de marginalidad en el mundo y en el interior de las sociedades occidentales. El proceso de generalización de un modelo económico sustentado en las nuevas tecnologías y en la conversión de los bienes en servicios está teniendo consecuencias directas en las relaciones sociales y agudizando las desigualdades. Es algo que cierto discurso cinematográfico ha intentado retratar en sus diferentes aspectos, pero que el discurso cinematográfico dominante suele transitar por las sendas de la complacencia y la postura acrítica.

Guédiguian ofrece con *¡Al ataque!* (*À l'attaque!*, Robert Guédiguian, 2000) y *La ciudad está tranquila* (*La ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000) dos registros complementarios e indisolubles entre los que se mueve su cine para retratar la problemática social que se esconde tras la construcción europea, entendida por la elite como un proyecto económico exclusivamente.

¡Al ataque! navega por las aguas de la comedia con el objetivo de poner en duda la bondad de un sistema económico que se sustenta en el proceso de mundialización. Además, en un pequeño ejercicio de estilo, la estructura del filme, en la que se incrusta a los dos guionistas del relato, intenta ser una reflexión sobre la creación cinematográfica. Con esos dos elementos en combinación se construye un relato en la línea de filmes anteriores que apostaban por el cuento y en los que la risa y la ayuda mutua eran las únicas vías de escape a las fuertes injusticias sociales. Esta estructura narrativa permite, asimismo, que, aunque sea en la ficción, los perdedores tradicionales triunfen en una sociedad hostil por sus planteamientos económicos. El cuento es entendido, en definitiva, como realización de lo imposible, idea puesta en práctica en *El dinero da la felicidad* (*L'argent fait le bonheur*, Robert

Guédiguian, 1992) y *Marius y Jeanette* (Marius et Jeanette, Robert Guédiguian 1996).

El cine de Guédiguian y compañía es una representación lúcida de algunas tendencias de la nueva economía y su repercusión en la vida diaria de los trabajadores. Una de carácter imparable es el cierre de empresas en países occidentales, decididas a trasladarse a países en desarrollo en los que la mano de obra es más barata y dócil, y cuyos gobiernos dan facilidades de todo tipo para atraer inversiones extranjeras. En el filme esta idea se concreta en la empresa Eurocontenedor, integrada en un conglomerado empresarial que ha decidido trasladar esta sección a Marruecos para obtener una mayor rentabilidad, a pesar de que otras de sus inversiones están teniendo grandes beneficios. De esta forma se vuelve a presentar la desigualdad de un sistema económico que prima la obtención de beneficios por encima de cualquier consideración de bienestar social. Eurocontenedor, legalmente, por supuesto, se declara en quiebra y deja en el paro a los trabajadores y no paga a las empresas subcontratadas. El Garaje Moliterno & Cie, pequeña empresa familiar, al no ingresar el dinero que Eurocontenedor le debe, no puede hacer frente a los pagos del banco que, en consecuencia, le amenaza con el embargo. ¿Simplificación? ¿Maniqueísmo? Más bien cruda realidad de cómo funciona nuestra posmoderna sociedad.

El segundo elemento que se pone en juego y sirve para tejer el relato es la reflexión sobre la creación cinematográfica a través de la presentación de la escritura del guión. Un telón teatral enmarca el filme e indica su carácter de representación paródica. De hecho, los dos guionistas – Yvan y Xavier que se insertan en el relato como demiurgos y deciden la suerte de los personajes, no son más que una exageración de dos propuestas cinematográficas. Yvan representa una tendencia hacia el espectáculo, cree que el sexo y la sangre son dos ingredientes indispensables para que un relato cinematográfico funcione. Adaptado a los tiempos que corren escribe en un ordenador portátil. Por el contrario, Xavier es un romántico y escribe con pluma estilográfica. Cree en el cuento social como derecho a soñar, por eso es maniqueo –quiere hacer una película política, de ricos y pobres– y sus planteamientos ideológicos se imponen sobre las cuestiones de carácter espectacular y formal. Dos concepciones encontradas y simplificadas al máximo con un afán claramente paródico, pero que sirven también para plantear la cuestión de la función del discurso cinematográfico.

La ciudad está tranquila abandona la comedia y el cuento para adentrarse en las profundidades de un drama descarnado y sin concesiones sobre la bondad del ser humano. Los estereotipos de *¡Al ataque!* devienen personas de carne y hueso en un filme aterrador que se acerca a una realidad en la que todo va mal. El título y el arranque son expresivos respecto a la pretensión del filme, por contraste con lo que viene a continuación. La ciudad aparentemente está tranquila al atardecer. Por eso la panorámica del puerto que abre el filme tiene cierta belleza formal, remarcada por la música clásica de piano que se justifica al final del movimiento de cámara: un niño, emigrante de Georgia que estudia en el conservatorio, toca con un órgano en un parque para poder comprarse un piano de verdad. Una escena bucólica que da comienzo a la historia de unos personajes marcados por la soledad. Como afirma Abderramane todo es cuestión de perspectiva. Desde las terrazas al mar de los privilegiados sociales todo parece estar bien cuando el sol se pone. Pero en su barrio la miseria, la droga o el racismo se encuentran en cualquier esquina, en cualquier momento.

Michèle es el eje estructurador de este filme coral en el que el protagonismo recae otra vez en una mujer trabajadora que lucha con su entorno para vivir con dignidad. Su historia ilustra el problema de la droga en las sociedades occidentales. El estado ha renunciado con un discurso moral a buscar verdaderas soluciones y sólo ofrece parches farmacológicos a la adicción a la heroína. La situación llega ser tan desesperada que, en un primer momento, Michèle le compra las papelinas a su hija a través de Gérard. Ante el empeoramiento de la chica, que cada vez necesita más caballo, Michèle se da cuenta de que no puede mantener más esa situación. Por eso le inyecta una sobredosis a su hija para que muera. Y no se trata de una exageración al servicio del relato, sino que la escena contiene tanta verdad que desborda al espectador porque evidencia el drama de las drogas en nuestra sociedad.

La dureza de la trama no acaba aquí, sino que a lo largo de la cinta se van desgranando las diferentes historias que se entrecruzan y conforman la aparente apacibilidad de la ciudad pero que en realidad tejen una cruda desesperación. Uno de los lugares en que los personajes se cruzan es precisamente uno de los templos de la sociedad contemporánea: el centro comercial, forma emblemática del progreso económico que ha servido para transformar el ocio en consumo.

Un tema reiterado en distintos filmes de Guédiguian es la desconfianza en la clase política y en las formas tradicionales de participación. Por ello suele retratar dos procesos que se dan en su ciudad pero que sirven de modelo para muchos lugares. En primer lugar, con la transformación económica y el paso de la industria pesada a la nueva economía muchos obreros han perdido su trabajo. De su precaria situación —el marido de Michèle en paro y abandonado a la bebida— se aprovecha la extrema derecha que les ha hecho creer, con palabras símbolo como “identidad” o “preferencia nacional”, que su desgracia se debe a la presencia de los inmigrantes.

En paralelo con ese proceso de nacionalismo excluyente y fascista, la política tradicional ha perdido el rumbo y no da cuenta de la nueva problemática social. El marido de Vivianne, la profesora de música, es un claro representante de la burguesía supuestamente progresista que sólo busca justificar su posición privilegiada dentro de la sociedad. Da igual que el pueblo sea revolucionario o reaccionario, para él siempre es un rebaño al que las clases dirigentes deben indicar el camino. Su discurso comprometido, de hecho, es una simple fachada que le sirve para mantener sus privilegios de clase. O el padre de Paul, que combatió en la Resistencia y enseñó a su hijo la Internacional, pero que ha perdido toda esperanza en los partidos políticos como vía de transformación social. Está totalmente desengañado por el apoyo de la clase obrera a la extrema derecha y por el entendimiento de la izquierda con la derecha, con la que comparte su política económica.

La relación entre Vivianne y Abderramane, que parece ser la única concesión a la esperanza, se desvanece con el asesinato de aquél bajo los disparos de obreros de extrema derecha. La posibilidad de acercamiento entre dos esferas sociales tan separadas queda así cercenada por los sectores más reaccionarios de la sociedad. Al final del filme, el sorpresivo suicidio de Gérard es un elemento más que se suma a esa desesperanza que se ha ido tejiendo en torno a los personajes. Este final desgarrador enlaza con el transporte del piano a Sarkis, el niño que aparecía en el arranque, tocando en el parque. En torno a la música se vuelve a construir la aparente tranquilidad de la ciudad que daba comienzo a un filme encargado de hacerla desaparecer de la conciencia de los espectadores. De hecho, el contraste de la muerte de Gérard con esta secuencia final, hace que la supuesta esperanza en torno a la música parezca hueca y falsa, una construcción edificada en un punto de vista falseado.

En las salas de exhibición campa a sus anchas un modo de representación huero, aparente, de mediocridad desmedida y legibilidad absoluta que ha calado tan hondo en el público que parece el único y verdadero modelo narrativo cinematográfico. Y no es sólo una cuestión formal, sino que, por lo general, el contenido se adapta a la superficialidad más infame y los problemas más complejos se reducen al lugar común. Los filmes de Guédiguian, por el contrario, con unos planteamientos locales, adquieren textura de metáfora de la situación de Occidente que, ensimismado en los grandes cambios, no acepta la realidad expuesta por el cineasta francés o como mucho la considera como un daño colateral en el tránsito a la sociedad del acceso. Sin duda alguna, un cine imprescindible.



La CIUDAD está TRANQUILA

Una película de ROBERT
GUÉDIGUIAN

DESPUÉS DE "MARIUS Y JEANNETTE"
LA NUEVA COMEDIA
DE ROBERT GUÉDIGUIAN

¡AL ATAQUE!

(à l'attaque!)



DECLARACIONES DE ROBERT GUÉDIGUIAN

“NO SOY UN CINEASTA MILITANTE
SINO UN MILITANTE QUE HACE CINE”

Selección¹: Carlota Valdés

GUÉDIGUIAN

LA CIUDAD ESTÁ TRANQUILA (2000)

A medida que observas Marsella desde la basílica de Notre Dame de la Garde, tienes la impresión de que es una ciudad que se recuesta como para descansar de sus fatigas de cada día... Es la tarde... El sol se reencuentra con el mar y puedes imaginar gran cantidad de cosas bonitas... Los sonidos se han apagado... Las gentes han vuelto a sus casas, cenan, se cuentan historias, celebran sus cumpleaños...

Siempre he pensado que esta serenidad no era más que apariencia, que había cosas malas que bullían en su interior, cosas peligrosas, sorprendentes, que podían en un solo instante prender fuego a la ciudad. Podría decir que la idea de la película viene de aquí.

La película trabaja sobre ideas y comportamientos que me sorprenden. Estoy para constatarlo. No tengo nada que proponer, no tengo evidentemente ninguna solución. Sólo puedo analizar estas cosas con mi biografía, esperando que esto devuelva a las personas a su propia biografía, para que hablen, para que se hablen, para que hablen de ello. Quería hablar de todo aquello que me da miedo.

Es una película sobre personajes opacos que se hallan sumidos en la confusión. En ella se habla de las contradicciones y las paradojas de nuestra sociedad, y adopto de nuevo una actitud radical, decidido a ser excesivo y a no pintar las cosas con medias tintas.

La militancia es una experiencia personal hasta un punto que lo determina todo en mi relación con los demás y, también, en la estética que preside mis películas. Es algo natural. Mi manera de analizar el mundo es una manera militante.

La integridad como creador me impide hacer concesiones sobre aquello que quiero reflejar en mis películas. Siempre me he esforzado por utilizar lo que yo denomino formas populares, con canciones, la comedia musical. En el caso de *Marius y Jeannette* (1997) creo que esto se consiguió muy bien y fue una de las claves de su éxito. En Francia, ya he superado el espectro de público cinéfilo, aunque tampoco haya conseguido un público muy numeroso. También ayuda que mis actores más habituales sean más conocidos.

Me encanta vivir una experiencia en equipo, las máquinas y el trabajo artesanal que supone.

LA CIUDAD ESTÁ TRANQUILA / ¡AL ATAQUE! (2000)

La ciudad está tranquila es una película indisolublemente ligada a otra, *¡Al ataque!*, que fue concebida, construida y rodada casi paralelamente a ella. Esta última película, *¡Al ataque!*, está hecha de la realidad tal y como podría ser, y aquella, *La ciudad está tranquila*, con la realidad tal y como es. Aquella se hizo con la voluntad y ésta se ha hecho con la inteligencia. *¡Al ataque!* es una comedia, un sueño convertido en ficción; *La ciudad está tranquila*, es, en cambio, lo que yo llamo una constatación, un hecho convertido en ficción.

Decidimos avanzar paralelamente sobre dos filmes, *¡Al ataque!* y *La ciudad está tranquila*. Una vez puesto el hilo en la aguja dedicábamos cuatro días a uno, cinco días al otro, de modo que un par de meses más tarde teníamos dos guiones en la mano. Sólo a partir de ese momento empecé a teorizar sobre ello porque, de hecho, habían nacido sin ninguna estrategia particular. Sin embargo, una vez en marcha, resultaban indivisibles, de modo que así se lo comuniqué a mi equipo, incluidos los responsables de la financiación, que debían negociar el paquete en un solo bloque. Desde entonces, siempre se habló de dos filmes, como si fuese un programa. Ya que el tratamiento estilístico continuado de un cuento y una tragedia de carácter grave había comportado un esfuerzo, también exigí el mismo esfuerzo a mis colaboradores, rodando un filme tras otro con apenas quince días de intervalo. Como si se tratase de una *troupe* de teatro, pasamos de la comedia a la tragedia, de Molière a Racine.

¡AL ATAQUE!

A veces, cuando nos sentimos demasiado bien, jugar a que nos lo creemos es lo mejor que se puede hacer después de “creer en la verdad”. Esta confusión nos puede salvar.

Cuando empezamos a escribir el guión, decidimos que la acción transcurriría en un decorado y que utilizaríamos algunos cuadros de Braque como referencia de las vistas que se contemplan desde las ventanas del garaje. El decorado se construyó de forma que la ventana posterior tuviera una perspectiva sobre el puente del ferrocarril. Una cosa que me gusta de los cuentos es la posibilidad de guiñar el ojo al espectador, como si se tratase de un serial. Si en *Marius y Jeannette* citaba a Cézanne, en *¡Al ataque!* se habla de Braque y de la forma como él pintaba *L'estaque*. Cuando uno de los personajes contempla el cuadro y dice que tiene la impresión de hallarse dentro de una obra maestra, es literalmente cierto. Y, por otra parte, se da la circunstancia de que el lugar donde se construyó el garaje es el mismo que aparece al final de *Dernier été* (1981). Como en cualquier cuento, en éste se regresa al escenario del crimen.

LA LITERATURA

La literatura me gusta casi más que el cine. La literatura es mi materia prima de creación. Lo que ocurre es que hay sucesos en mi biografía que me han impedido escribir y ahora tengo un respeto casi sagrado por los libros. Ojalá mis hijos puedan escribir.

1. Estas declaraciones se han extraído de los *press books* de las películas *La ciudad está tranquila* y *¡Al ataque!*, Golem Distribución S.L., 2001, Pamplona.



Enemigo a las puertas (Jean-Jacques Annaud, 2000)



Enemigo a las puertas (Jean-Jacques Annaud, 2000)

EL CINE BELICOSO:

ENEMIGO A LAS PUERTAS (ENEMY OF GATES, JEAN-JACQUES ANNAUD, 2001)

Miguel A. Lomillos

GUERRA

Nada se ajusta con más precisión al lenguaje cinematográfico –arte del movimiento–, y especialmente al cine clásico o hollywoodiense, que el enfrentamiento de hombres armados con sus máquinas de guerra, la dialéctica entre el movimiento, la posición, el ruido o el silencio, el crepitar estremecedor de disparos y bombas según la estrategia y logística de los enemigos, el ruido sibilino de la metralla que se acerca silbando, en fin, las situaciones-límite que propicia esta dialéctica consustancial a ambos medios, tanto del cine como de la guerra, entre el ver/ser visto y su contrario, el ocultarse/no ser visto. Prácticamente todos los géneros del cine clásico, al menos los más populares, participan en rigor de tal dialéctica generadora de *pathos*, que cobra su verdadera fuerza según la valentía, el coraje, la cobardía, la amistad, la capacidad de redimirse, la dignidad ante el fracaso, el enfrentamiento con la muerte, en definitiva, el sentido humanista de un relato épicamente trágico: el *western*, el cine policiaco, las películas de espías, de aventuras, de terror, la ciencia-ficción y especialmente un género ambiguo e impreciso, de estructura híbrida, laberíntica, sometido a fuertes y viscerales sensaciones y emociones a base de suspense y acción, articulado por héroes más pasivos que activos que parecen estar a merced de una vida siempre llena de peligros; en definitiva, nos estamos refiriendo al género que hoy goza de más amplia proyección: el thriller¹.

Pero el cine que se entretiene en estos artefactos, el cine que se queda en la mera pirotecnia sonora y visual del espectáculo se convierte en cine belicoso o beligerante –lo acabamos de presenciar en la reciente *Pearl Harbour* (Pearl Harbour, Michael Bay, 2001) y en el filme en que se centra el análisis de este artículo, *Enemigo a las puertas* (Enemy at the Gates, Jean-Jacques Annaud, 2001). Bela Balázs se mostraba expeditivo a propósito del “filme de

1. Consúltese, a este respecto, *Thrillers*, Martin Rubin, Cambridge Univ. Press, 2000, Madrid.

guerra” (documental): “No nos interesan los miles de cañones, las ciudades en llamas, las escuadrillas volando, las explosiones. No nos interesan las fotografías de este ‘teatro al aire libre’, sino la fisonomía humana a la que sólo la cámara puede acercarse al máximo”². El auténtico cine de guerra pone siempre en cuestión la tragedia de la belicosidad de los humanos, la tragedia de cualquier guerra, la tragedia del derramamiento de sangre. El auténtico “cine de guerra” puede o no retomar los recursos semánticos y estilísticos del género denominado “cine bélico”, pero lo que sí es evidente es que los mejores filmes de guerra, aunque algunos puedan asumir el código hollywoodiense, superan con creces el alcance y la producción media de tal modalidad temática que, la mayoría de las veces con fines propagandísticos, se hicieron a remolque de los conflictos bélicos (las dos guerras mundiales, Vietnam, la guerra del Golfo...). Una vez hecho hincapié, según nuestro modesto entender, en la inoperatividad de tal discriminación³, la mejor manera de convalidar nuestra argumentación es, como siempre, referirnos a ejemplos concretos. Lo que reúne a filmes tan dispares en formas, estilos y épocas como *Objetivo: Birmania* (Objective Burma, Raoul Walsh, 1945), *Paisà* (Paisà, Roberto Rossellini, 1946), *No eran imprescindibles* (They Were Expendable, John Ford, 1945), *Masacre. Ven y mira* (Idi i smotri, Elem Klimov, 1985), *La gran ilusión* (La grande illusion, Jean Renoir, 1937), *Invasión en Birmania* (Merrill’s Marauders, Samuel Fuller, 1961), *Senderos de gloria* (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957), *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979), *La colina de los diablos de acero* (Men in War, Anthony Mann, 1957) etc., es la profundidad humana con que se trata un acontecimiento al mismo tiempo espectacular (emocionante para el espectador) y trágico (dirigido a la conciencia de ese mismo espectador) como es la guerra, el patetismo y la barbarie de un conflicto bélico.

El cine ha sido y es un instrumento privilegiado de guerra (política, ideológica, cultural) y de uso para la guerra (en el campo de batalla). No nos referimos únicamente a su empleo como aparato de propaganda, (in)formación y control de las masas, largamente empleado a lo largo del siglo XX por

1. BALÁZS, Bela, *El cine. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, 1978, Barcelona, p. 140.

2. Véase al respecto la inconsistente dicotomía entre “cine de guerra” y “cine bélico” que se hace en la introducción de Quim Casas al “Especial Cine Bélico”, *Dirigido*, nº 302, Junio 2001, pp. 36-39.

todos los Estados (papel que hoy cumplen con más propiedad los media y la moderna tecnología de la comunicación). El cine es además el antecedente tecnológico de las modernas imágenes digitales emitidas por satélites que hoy día se usan con fines bélicos y en las cuales el hombre “desaparece” del campo de batalla, un espacio ya plenamente virtual para los más poderosos (la guerra del Golfo, la de Yugoslavia). La cámara/visor es un arma de guerra, como fehaciente y elocuentemente mostraba el desenlace de *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, *The State of Things*, Wim Wenders, 1982).

Enemigo a las puertas es un ejemplo más de cine posmoderno en que el exceso de síntesis y la falta de rigor en la temporalidad narrativa y en las alusiones cinematográficas convierten los planteamientos o posiciones en meras reducciones maniqueas. Toda la dialéctica anteriormente descrita de la metáfora/metonimia entre el cine y la guerra (el ver/ocultarse para no delatar la posición; la cámara como prolongación del arma de guerra), Annaud la convierte en un espurio y pretencioso espectáculo. La terrible batalla de Stalingrado (1942) entre nazis y rusos queda, pues, convertida lastimosamente en un duelo entre dos francotiradores de cada bando situados al acecho por la ruinas de la ciudad. Es decir, se aplica el esquema básico del western, pero totalmente desprovisto del honor y de la gallardía de aquellos hombres legendarios que se enfrentaban a pecho descubierto en espacios ritualizados. Así pues, el duelo, ajeno a toda épica, se encaja en los mecanismos del absorbente y omnipotente thriller: espacios sombríos y nocturnos, personajes sin matices, temporalidad artificiosa y, especialmente, el manoseado suspense que se recicla constantemente a sí mismo, demorando falsamente su resolución al objeto de que pueda retomarse una y otra vez el duelo entre el frío y calculador nazi (Ed Harris) y el campechano ex cazador ruso (Jude Law) para regodeo del espectador común que se atraganta de palomitas con renovado ímpetu a cada nueva acometida de los duelistas –aplaudida a su vez por el cargante *ta-ta-tchan* de la banda sonora.

Annaud –no tan incauto a la hora de copiar los modelos hollywoodienses– pretende dar cobertura histórica a este relato, híbrido de *western* y *thriller* con temática bélica (la ambientación de la batalla de Stalingrado es lo más logrado de la película) mediante tres recursos retóricos: -1, la demarcación temporal que puntúa el relato con sucesivos letreros (desde “otoño de 1942” hasta “marzo de 1943”); -2, la serie de impactantes imágenes de carácter “objetivo”, especialmente al inicio del filme, del campo de batalla (al estilo de *Salvar al soldado Ryan* [*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998]);

-3, la serie de secuencias que giran en torno al ajetreo y movimiento de los altos mandos de ambos contendientes, sobre todo en lo que se refiere al mando soviético (Kruschev, interpretado por Bob Hoskins).

Todas las configuraciones simbólicas articuladas por el filme se orientan a la fácil y plana dicotomía: el pulso entre el nazi König y el ruso Vassili es el enfrentamiento entre dos clases sociales y dos prototipos (las maneras aristocráticas del hombre imperturbable que se cree superior y el orgullo popular del campesino ruso); el comisario político/intelectual creador de falsos mitos para levantar la moral de la tropa/pueblo; la simplona crítica al igualitarismo marxista por el camino de la sentimentalidad (“así como hay ricos y pobres, hay ricos en amor y pobres en amor”); la metáfora entre burros y lobos para remarcar el hecho de que los primeros son más “útiles” porque viven más años que los otros (¡?); el papel asignado a la Cultura (la rusa Tania que ama la literatura alemana) por encima de cualquier refriega ideológica. Cuando entra un tercer elemento, su función radica en la posibilidad de crear una tensión en el aparente equilibrio del duelo siempre demorado: una experiencia traumática en la infancia de Vassili que retorna como miedo que paraliza al “fabricado” héroe ruso (constituye literalmente la “primera escena” de la película y su psicológico *leit-motiv*); los celos del comisario Danilov ante el amor de Tania y Vassili (al final se ofrecerá como carne de cañón para que por fin se resuelva el inacabable duelo); finalmente, el niño ruso Sacha, figura intermediadora entre los dos duelistas que pretende recubrirse de cierta ambigüedad (la casa de este niño “limpiabotas” puede ser visitada tranquilamente por los dos francotiradores, pero éstos sólo se ven/se ocultan en el “escenario” montado para los acechos de su particular batallita, escenario que viene posibilitado por el artificio de la composición de espacios y tiempos).

El francés J.J. Annaud puede ser considerado como el prototipo de cineasta europeo que aspira a reproducir –y lograr con éxito– el canon de Hollywood (inglés, estrellas, esquematismo comercial), aderezado con ciertas dosis de *qualité* que se le supondrían inherentes en virtud de su origen y educación europeas. Sin embargo, su estrategia de ganar la guerra al gigante norteamericano con sus mismas armas se salda con un fracaso rotundo en lo comercial y en lo “artístico”. Es como si David hubiese intentado un combate cuerpo a cuerpo con el gigante Goliat. Estamos colonizados culturalmente por el imperio audiovisual yanqui y parece ser que la única solución pasa por mimetizar la trivialidad que nos circunda. Ya que no competimos en igualdad de condiciones (industria, distribución, etc.), hay que seguir bajándose los

pantalones. La más cara superproducción del cine europeo –utilizada para convertir la batalla de Stalingrado en una especie de videojuego de consola de dos francotiradores– nos confirma, por si aún hiciera falta tal ensayo a nivel europeo para demostrarlo, algo que ya se vislumbró en el cine posmoderno francés de los años 80 (Carax, Beineux, Besson): cada vez más, en un proceso irreversible, “industria cinematográfica” y “producto comercial de calidad” están completamente reñidos. Ante el enemigo globalizador que se arroga el prestigio (etimológicamente: embaucamiento) de poseer la llave que abre todas las puertas, no cabe otra opción que armarse de la sabiduría mítico-ritual del que resiste humilde y pacientemente, como nos enseña este proverbio árabe: *Me sentaré a las puertas de mi tienda para ver pasar el cadáver de mi enemigo*.





Las flores de Harrison (Elie Chouraqui, 2000)



La guerra de Secesión (Timothy O'Sullivan, Gettysburg, 1863)

“TRISTES GUERRAS SI NO ES AMOR LA EMPRESA”

*LAS FLORES DE HARRISON (HARRISON'S FLOWERS,
ELIE CHOURAQUI, FRANCIA, 2000)*

María José Ferris Carrillo

GUERRA

“Todo lo que hace el hombre es risible y humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo”

Augusto Monterroso

“Si tu fotografía no es buena, es que no estás lo bastante cerca.”

Robert Capa

I. EL FOTOPERIODISMO BÉLICO

Con la aparición de la fotografía, la civilización occidental pasó a tener un conocimiento más amplio y, presumiblemente, objetivo del mundo que le rodeaba. Hasta entonces, los relatos escritos de los viajeros que se aventuraban por el globo terráqueo, acompañados por dibujos, eran la única vía de conocimiento para la mayoría de los individuos. La fotografía, pues, supuso un paso adelante y la verosimilitud que se le otorgaba era garantía de imparcialidad y de veracidad.

A partir de 1850, la profesión de reportero gráfico se extendió rápidamente: se cubrían expediciones científicas, se hacían reportajes sobre los patrimonios monumentales de los países para darlos a conocer... En el apartado bélico, el primer reportaje fue el realizado por el inglés Roger Fenton, que cubrió la guerra de Crimea (1855). Su visión sobre la guerra era festiva y mostraba la camaradería entre la tropa. Durante la Guerra de Secesión americana (1863), fotógrafos como Timothy O'Sullivan, Alexander Garder o Matthew Brady dieron un giro a su interpretación del conflicto. La sociedad de la época quedó espeluznada con las imágenes de los campos sembrados de cadáveres. Fue la primera vez que el fotorreportaje servía para acometer una denuncia y abogar por el antibelicismo.

Gisèle Freud¹ realiza una reflexión sobre la manipulación fotográfica y señala que se practicó, de forma generalizada, durante las dos guerras mundiales. Se camuflaba todo lo que pudiera afectar a la defensa (edificios, emplazamientos del

armamento) y aquello que mostraba la destrucción y el sufrimiento causado en los países enemigos. Los heridos y los cadáveres eran, en principio, tabú. Todo ello respondía a una censura que buscaba acallar conciencias y evitar dar un sesgo impopular a la guerra. Los propios fotógrafos estaban tan aleccionados que se autocensuraban y fotografiaban únicamente escenas que no resultaran desfavorables a los países que representaban.

Sin embargo, hay un giro radical en esta concienciación cuando los conflictos bélicos pasan a considerarse nefandos y execrables. Sucede a partir de la guerra de Secesión, como vimos, y en Corea (1950-1953), y alcanza sus máximas cotas, tiempo después, en la guerra de Vietnam (1965-1975). Los primeros fotógrafos no norteamericanos que se encontraban en el lugar de la contienda utilizaron el fruto de su trabajo para denunciar abiertamente a la potencia norteamericana y lograron influir en la conciencia pública y social del mundo en general y, en especial, en la del ciudadano de dicho país.

Vietnam fue, además, la primera vez en que los fotógrafos se pudieron mover con total libertad y, contemporáneamente, se reveló como la última parada del fotoperiodismo, su canto del cisne, porque la presencia, cada vez más avasalladora, de la televisión, acabaría por imponerse, como medio idóneo para retransmitir el material gráfico de estos eventos. En palabras de Margarita Ledo: "... y una nube de fotógrafos fueron para Vietnam. Para unos era su *modus vivendi* y se lo tomaron como una aventura, una aventura que queda reflejada en la frase de Page: no hay nada tan bonito como un tanque ardiendo; para otros significó comprometerse con aquellos horrores. Y además, estaba la televisión. En competencia con la televisión el fotoperiodismo hizo eso de "lo más difícil" mientras los redactores-jefe pedían muertos y más muertos. Por ese camino se renovó la imagen en prensa. También por la discusión entre los fotógrafos, su derecho a ser un hombre sin escrúpulos, a disparar la cámara mientras muere un hombre y no le echas una mano o el sentido con el que se fotografiaba esa guerra..."².

Varios son, pues, los elementos que encontramos al enfrentarnos a ese segmento profesional del periodismo gráfico bélico. La imagen que se nos ha legado de estos reporteros ha venido, a menudo, avalada por la literatura y el cine y, en ocasiones, no responde a la realidad. Respecto a los corresponsales de guerra, el arquetipo

1. FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, 1993, Barcelona, p.148.

2. LEDO, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Cátedra, 1998, Madrid, p. 92.

es el reportero curtido, que ha perdido la inocencia, que denigra las guerras pero a quien, en cuanto regresa a casa, se le impone la ansiedad del retorno al campo de batalla, porque son seres desarraigados, que no pertenecen a ningún sitio y no procesan otra religión que la captura de la imagen que resuma el horror de la contienda. Su dedicación es tal que, a menudo, mueren en el frente en busca de esa fotografía que es el epicentro de su obsesión, imagen que será el compendio que transmitirá al mundo entero el infierno que se vive en otros lugares del planeta para provocar su toma de conciencia³.

Sin embargo, estos intrépidos fotógrafos deben enfrentarse, más que a los peligros de la guerra, a la clara competencia de la televisión y su afán por capturar imágenes en movimiento. Su futuro es incierto porque, en nuestros días, las imágenes de la guerra se transmiten vía satélite, presentan una clara homogeneización e incluso, si atendiéramos a propuestas filmicas como *La cortina de humo* (Wag the Dog, Barry Levinson, 1997), son susceptibles de fabricación y manipulación.

II. REPORTEROS GRÁFICOS DE CELULOIDE

Si seguimos la máxima que asevera que “lo que no se nombra, no existe” y la trasladáramos al ámbito cinematográfico, parafraseándola así: “Lo que no se representa, no existe”, podríamos colegir que hay guerras que, históricamente, han sucedido; pero que no han tenido lugar porque la pantalla las ha obviado. Y todo lo contrario: hay contiendas que han generado multitud de títulos, reproducidos de forma cancerígena desde los bandos en conflicto para solidificar los edificios de su postura en el acontecimiento. El ejemplo máximo de representación por extenso ha sido la guerra de Vietnam, retratada por los EE.UU, y el ejemplo contrario lo encontraríamos en el reciente conflicto de la ex Yugoslavia. El enfrentamiento en los Balcanes ha sido relatado en un ínfimo número de producciones, habitualmente desde la óptica de los propios interesados (*Antes de la lluvia*, [Before the rain, Milcho Manchevski, GB/Francia/Macedonia, 1994]; *Underground*, [Underground, Emir Kusturica, Yugoslavia, 1994]); *El círculo perfecto* [Le cercle parfait, Francia, 1997, Ademir Kenovic]; El polvorín [Bure Baruta –Sur un baril de poudre–, Goran

3. ALTARES, Guillermo, *Esto es un infierno: los personajes del cine bélico*, Alianza, 1999, Madrid, p. 177-195. Recomendamos también la lectura de la autobiografía de Maruja Torres, *Mujer en guerra* y de *Territorio Comanche* de Arturo Pérez Reverte.

Paskaljevic, Francia/Yugoslavia/Grecia/Macedonia/Turquía, 1998]; o bien desde ojos occidentales comprometidos como los de Theo Angelopoulos (*La mirada de Ulises* [To viemna tou Odyssea, 1995]), o Michael Winterbottom con *Welcome to Sarajevo* (Welcome to Sarajevo, Gran Bretaña, 1997).

Las flores de Harrison percute en una serie de temas que hemos ido perfilando en las líneas anteriores. Su protagonista es Lloyd Harrison, un fotógrafo de la revista *Newsweek* que ha llegado a la cima de su carrera y siente que ha perdido aquello que da vida a un reportero gráfico: el deseo de la mirada hacia el exterior. Harrison ha cubierto la mayoría de conflictos bélicos de los últimos tiempos y está cansado de ver tanto horror, sin acabar de comprender y sintiendo la impotencia de no poder intervenir de forma directa y humanitaria. Quiere retirarse, pero su jefe (el director de la revista, que se asemeja, por su sonrisa lasciva y sus cejas siniestras, al ángel de la muerte) lo envía a cubrir otro evento bélico, una guerra que parecía un conflicto menor desde la óptica omnipresente y prepotente de los estadounidenses.

Es presumible colegir que Harrison encuentre la muerte en su última misión (no en vano, es un héroe en su campo, avalado por los más insignes premios del fotoperiodismo). Lloyd, pues, desaparece. Sin embargo, su esposa Sarah tiene el presentimiento de que está vivo y acude rauda a salvarlo, a un lugar en plena eferescencia orgiástica de la muerte. En este momento, el protagonismo pasa a la mujer, que será la que nos lleve de su mano por la contienda balcánica.

La historia podría leerse como el viaje iniciático de una mujer que, desde su vida acomodaticia y familiar en EE.UU, pasa a experimentar en propia piel las consecuencias de ese infierno deshumanizador llamado guerra. Y la de un profesional de la imagen que prefiere retirarse del mundo verdaderamente deshumanizado: el de la competencia editorial (o, por extensión, el de la “guerra” de los medios de comunicación por conseguir audiencias y *primetimes*) y que no puede llevar a cabo su propósito por la presión de dichos medios.

Sin embargo, el filme se convierte en un panfleto que, buscando el progresismo y la denuncia de todas estas realidades, acaba abocado a un tufillo peligrosamente reaccionario. Ver a Andie MacDowell tropezando con los cadáveres y lanzando sollozos de dolor, contemplar el modo espurio en que aferra la cámara (la solícita esposa americana toma el lugar del esposo ausente), mirar su rostro embadurnado de pintura de camuflaje antes de iniciar un recorrido que puede costarle la vida o la relación que establece con sus compañeros de profesión (una serie de fotógrafos curtidors, unos idealistas, otros comprometidos, pero, en el fondo, unos –si se me permite la expresión– “pedazo” de hombre íntegros, valerosos, esforzados y caballerosos)... Ver a la famosa modelo (¿y actriz?) en todos estos menesteres nos resulta completa-

mente inverosímil. Todo el filme nos parece falso, rezuma inautenticidad y parece más un spot publicitario de una casa de cosméticos (en especial, el plano de la protagonista con la pintura de guerra negra en el rostro) que una verdadera y genuina denuncia sobre una guerra histórica real, cuyo saldo en muertos, depuraciones y limpiezas étnicas, refugiados y pérdidas materiales fue inconmensurable.

En principio, podríamos afirmar que es mejor que algo se represente a que sea obviado. Sin embargo, este tipo de producciones que se venden como realistas y comprometidas tal vez estén haciendo que conflictos de tanta relevancia humana e histórica queden frivolizados, porque lo que se prima, de cara a un público acomodaticio y sordo, es una historia de amor conyugal, una historia que genera ideas sobre el papel de la familia como base de la sociedad, la necesidad de la realización individual sobre el conjunto social... Nada nos parece más patético y menos creíble que el momento en que el rescatado (y amnésico) Harrison despierta “a la realidad”, tras dos años de aturdimiento mental, para dirigirse a su invernadero a contemplar sus flores. Flores que, celosamente, había cuidado el hijo mayor, otro pilar básico del núcleo familiar en la ausencia “simbólica” del padre.

En ese invernadero, que intenta, en el mensaje pedestre del filme, ser metáfora de la libertad del individuo, se concentra, paradójicamente, la cerrazón y el hermetismo que la mayoría de seres humanos esgrime frente a conflictos de la talla de una guerra que no les afecta. Como decía Susanita (uno de los entrañables personajes de las lúcidas tiras *Mafalda* de Quino), tras ojear el periódico y repasar todas las desgracias internacionales: “Por suerte, el mundo queda tan lejos”.



Las flores de Harrison (Elie Chouraqui, 2000)



El viaje de Arián, Eduard Bosch, 1999

CINE Y VIOLENCIA VASCA

Miguel A. Lomillos

VIOLENCIA/EUSKADI

Si convenimos en considerar (aún) el cine como un fabuloso instrumento narrativo especialmente dotado para reflejar y recrear el trasfondo humano y cultural de cualquier realidad histórica, que puede trascender tanto los límites que imponen los particularismos políticos e ideológicos como los que impone el enclave industrial y comercial (la simplificación de los géneros, el imperioso afán de lucro o de audiencia, etc.), hemos de reconocer que “la cuestión vasca” es una, como tantas otras, de las asignaturas pendientes o suspendidas del cine español (a estos efectos, bajo esta acepción, incluimos también el denominado cine vasco). Nuestra valoración, necesariamente exigente por cuanto al creador se le exige algo más que al mero analista político o sociológico, puede incluso ampliarse a otros campos artísticos en los que, a priori, el medio industrial no es tan sojuzgador, a saber, la literatura, el teatro, las artes plásticas. En fin, ¿qué relato, cinematográfico o literario, ha sabido captar, recrear y trascender, más allá del ralo e ingenuo realismo que domina la producción media, el espinoso y dramático tema del conflicto vasco? A fuerza de ser sinceros, la lista podría extenderse a otras cuestiones cuyos logros artísticos han sido insuficientes las contadas veces (en algunos casos, de manera hartó lateral) que han sido abordadas: la transición democrática (*Las razones de mis amigos* [Gerardo Herrero, 2000], *Sé quién eres* [Patricia Ferreira, 1999], *Aunque tú no lo sepas* [Juan Vicente Córdoba, 2000]), el terrorismo de estado (*Sombras en una batalla* [Mario Camus, 1993], *Yoyes* [Helena Taberna, 1999]), la monarquía (¿?), la violencia doméstica y el patriarcalismo hispánico (*El bola* [Juan Antonio Mañas, 2000]), el paro, los inmigrantes, etc.

Reseñemos, de cualquier forma, el hecho inusitado de que en el presente año se han estrenado en nuestras pantallas tres películas que tratan, bajo ópticas no tan diversas como quisiéramos, del terrorismo y la violencia en Euskadi. Es evidente que la manera como se produjo la denominada tregua, el brutal recrudecimiento de la *kale borroka* [lucha/violencia callejera] y de los atentados de ETA tras la ruptura de aquella, la crispación de la política vasca y el impresionante despliegue (en gran medida maniqueo y reductor) dado en los medios de comunicación son factores a tener en cuenta en esta inusual preocupación del cine español por el caso vasco. Algo, pues, ha cambiado estos últimos años en la manera de ver y enfrentarse al fenómeno terrorista

(especialmente a partir de los movimientos ciudadanos y sobre todo del asesinato de Miguel Ángel Blanco) y el cine también se ha hecho eco de ello. Hace tan sólo seis años, un cineasta como Imanol Uribe, caracterizado en sus inicios por su independencia y valor a la hora de retratar el mundo nacionalista vasco (*El proceso de Burgos* [Imanol Uribe, 1979], *La fuga de Segovia* [Imanol Uribe, 1981], *La muerte de Mikel* [Imanol Uribe, 1984] y de manera tangencial, vía *thriller*, *Días contados* [Imanol Uribe, 1994]) exigía una cautelosa distancia ante la clamorosa actualidad (como si el cine –español– necesitase de la función reflexiva de las ciencias sociales para existir): “Estamos viviendo una situación muy siniestra y difícil y, como todas las cosas, generará cine. Algún día toda esta historia de los GAL se traducirá en películas, pero ahora no es el momento, porque falta la distancia y perspectiva necesarias para hacerlas. Y cuando me preguntan si me gustaría rodar una cinta sobre ETA, respondo que en su momento probablemente sí; ahora es todo demasiado inmediato” (*El correo*, 29/01/95).

Las tres películas a las que nos referimos y cuyo estudio constituye el meollo de este artículo son las siguientes: *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 1999), *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, 2000) y *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001).

En *La voz de su amo* el mundo de ETA es el paisaje o telón de fondo (un letrero nos informa al comienzo de que estamos en la época, inicio de los 80, “más sangüinaria de las tres ramas de ETA”) para desarrollar una trama convencional entre un mafioso portugués (inevitable eco de *Airbag* [Juanma Bajo Ulloa, 1997]) afincado en Bilbao y su abnegado lugarteniente, trama que se adereza con una imposible historia de amor entre la frívola hija adolescente de aquél y el fiel escudero incapaz de permitirse cualquier desliz, cuestionamiento o desavenencia ante su amo. He aquí un thriller a contrapelo, pues este personaje incauto e inocente, en contraposición a las figuras cínicas e inquiridoras del cine negro, comanda en todo momento el hilo de este confuso y torpe relato policiaco (“Yo prefiero no preguntar. Para mí lo que diga tu padre va a misa”). De todas formas, el mayor saber ante lo narrado del espectador, identificado con el protagonista pero no tan incauto, queda contrarrestado por lo deshilachado y gratuito de la historia, una sarta de ciertos iconos y configuraciones del género (drogas y yonquis, persecuciones y crímenes, extorsiones y negocios sucios, policías corruptos, escenas de cama y especialmente la simulación de un secuestro del mafioso para salvar el dinero y el pellejo). En este conciliábulo de clichés que podría ocurrir en cualquiera de las “pantallas” del globo, el mundo de ETA (atentados, jóvenes radicales, un amigo del protagonista, ciertos militantes) es un actante más en busca del dinero negro guardado en el preciado maletín del hampón y el previsible suspense final hará confluír a todos ellos (dos etarras, la policía, el mafioso, la chica y el protagonista), con intercambio de disparos de variada suerte, en el escenario de una estación de tren.

El viaje de Arián camina también por los límites del género, al menos en sus líneas maestras, pero atendiendo de forma más abierta y convincente los aspectos sociales y políticos de la realidad vasca. En su primer filme, Eduard Bosch ha sabido acercarse –tal vez por su identidad catalana– al caso vasco con mayor amplitud de miras que el cineasta madrileño (mientras éste ha consultado a sus colegas Oristrell y Díaz Yanes, aquél lo ha hecho con Bernardo Atxaga y otras figuras de la cultura vasca). *El viaje de Arián* es el viaje de una joven navarra desde el mundo radical de Jarrai a la entrada de lleno en la organización terrorista, primero como colaboradora y luego como integrante o miembro ilegal, viaje o proceso que se hace de manera rápida y precipitada debido al acecho de la policía y sobre todo por el influjo de su novio (un tipo duro ya curtido en la organización, pero que mantiene por su carácter rebelde e independiente constantes diferencias con el jefe del comando). El precipitado de la historia lo constituye el secuestro de la hija de un industrial y una vez malogrado el objetivo de alcanzar la suma exigida por la banda, se le encomendará a Arián, como bautismo de fuego, la orden de matar a la secuestrada.

Hasta aquí la película ha avanzado por la misma senda realista que las de Uribe, Ana Díez o Helena Taberna (*La muerte de Mikel, Ander y Yul, Yoyes*), filmes que podríamos considerar como los ejemplos más perspicuos de esta temática. Incluso con todas ellas mantiene ciertas concomitancias en la crítica al machismo etarra y del mundo radical. Pero en esta encrucijada que significa dar muerte al otro, Arián no está dispuesta a dar ese paso y a partir de aquí la película se mueve a golpes o impulsos frenéticos de thriller que imposibilitan la implicación moral de tal decisión o actitud (no mata a la chica, pero tampoco hace nada por impedirlo, e inmediatamente después se vengá de sus compañeros mediante un efectista accidente de coche, dejándolo caer por un precipicio). Ciertamente, en esta tesitura, *El viaje de Arián* va un poco más allá de la retorcida *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997) donde la eliminación del otro se planteaba, con el inevitable toque *frisson*, en los únicos términos de mantener la tensa espera de apretar o no el gatillo del revólver. Pero si Calparsoro negaba cualquier atisbo de reflexión, Bosch parece *querer* soslayarla a costa de apuntarse al esquema codificado del género. Montada en la grupa trepidante del thriller, acuciada por sentimientos adversos (la muerte de su novio por la policía, el rechazo instintivo al asesinato, la pujanza aún fortísima de la cerrada y férrea ideología radical), Arián se ve todo el tiempo azotada, empujada por las circunstancias, sin capacidad de reacción, de pausa o de reflexión (¿por qué corre a refugiarse al comando de Barcelona después de haberse vengado de sus compañeros?). Así pues, una vez que el relato rechaza de plano ahondar en el drama interior de la protagonista (un descenso a los infiernos de neta dimensión ética), aquél se cierra con el

círculo fatal de la venganza perpetrada por sus compañeros de banda. Las últimas palabras de Arián (“mi padre tenía razón”), antes del tiro de gracia final, que acabará con su vida, reconocen el vasquismo cultural moderado que representaba la figura de su padre, aspecto éste que constituye lo más destacado de la película (“Yo siempre he estado dispuesto a morir por mi tierra, pero nunca a matar por ella”)¹.

Los que sí disparan, con la determinación mecanicista de un metrónomo, son los que acechan con sus pasos furtivos y que nunca se muestran. Ahora, bajo el registro del documento dramatizado, Eterio Ortega y Elías Querejeta nos ofrecen en *Asesinato en febrero* el balance de un atentado, desde el punto de vista de las víctimas destrozadas por la pérdida de sus seres queridos (el socialista Fernando Buesa y el ertzaina Jorge Díez). Las voces de esas personas, sus recuerdos y sentimientos –la cámara, como siempre, se enamora de la verdad que emana de la gente sencilla– se intercalan con la voz fría y distante de un técnico o especialista que cuenta cómo se organiza y perpetra un atentado en sus etapas sucesivas. A estas tres series de imágenes (los pasos furtivos, las víctimas, el especialista) que pautan el recorrido de este sentido relato se le suma una cuarta constituida por el mecanismo interno de un reloj, imagen y metáfora del reloj-bomba que al final se escuchará en su terrible explosión con las imágenes en video del brutal atentado. El desenlace final con la imagen de los árboles y los pájaros que huyen despavoridos es todo un acierto del cineasta Ortega que ha sabido articular con un buen ritmo/montaje la estructura excesivamente mecánica perfeñada por el “guionista” Querejeta.

A sabiendas de que el cine, de raíz rosselliniana, que se hace preguntas y cuestiona a la conciencia está totalmente ausente del cine español (el sincero filme de Ortega, aunque se le aproxima, no se adscribe bajo esta dimensión), mucho nos tememos que el tema del terrorismo se está ya convirtiendo, como pregonaban Uribe y Calparsoro, en un cine de género “como lo que hacen los americanos con el gansterismo” (Calparsoro *dixit*). El cine de género, hecho con talento y honestidad, puede engarzarse satisfactoriamente con la realidad social (*Sé quien eres* constituye un buen ejemplo), pero cuando se hace simplificado y maniqueo –al trivializar la muerte, la vida, la conciencia de los personajes, el mundo simbólico– constituye una forma de terrorismo cultural (en este caso cinematográfico).

1. La simplificación trivial descarta el planteamiento de preguntas mayores que hubiera demandado un relato de más enjundia: ¿No hay salidas para una joven radical que se niega a disparar, a matar? ¿Qué puede ofrecer como contrapartida la sociedad (la democracia) a este estado de cosas más allá de la represión policial?

Rara vez incitado a la reflexión por una película norteamericana, a la salida de *Traffic* (Traffic, Steven Soderbergh, USA, 2001) tenía el convencimiento de que aquella cinta debía ser analizada como una privilegiada encrucijada en el actual cine de Hollywood, por ser una punta de lanza, tanto en lo narrativo como en lo formal, de lo más sólido que podía aportar la industria al actual panorama cinematográfico. En ella convivían los esquemas y recursos más tradicionales con una amplitud de miras inusual en el cine norteamericano y unas aportaciones formales novedosas, herederas de propuestas audiovisuales alternativas y de la aparición de las cámaras digitales.

Fijemos nuestra atención en los pilares sobre los cuales se sustenta la película y, al mismo tiempo, intentemos descubrir en qué sentido puede ser considerada una encrucijada de caminos en el cine de Hollywood. En primer lugar, podemos reconocer nítidamente la tradicional forma narrativa del cine americano, fundamentada en un sólido artefacto literario que, según el propio director, puede ser adscrito al género “thriller dramático”, con todas sus leyes y códigos, mediante los cuales pretende garantizar que las personas que “únicamente buscan dos horas de acción queden satisfechas”. Además, este primer estadio se ve cumplidamente multiplicado: no hay una sola acción, sino tres acciones principales entorno al tema central de la droga, que a su vez podemos descomponer en numerosas acciones secundarias o complementarias. Es por tanto un guión que excede el raquitismo de la mirada hollywoodiense y se aparta de la habitual unidad de acción aristotélica y su concentración en la figura del héroe protagonista.

El entrelazado de las acciones nos proporciona una amplia visión de los diversos ámbitos donde opera la droga, desde la exportación en el país de origen, hasta su consumo por los adolescentes americanos, con las diferentes fuerzas en pugna por su distribución/desmantelamiento. En esta exposición

del problema de la droga con una voluntad totalizadora y en el pretender ir más allá del thriller de acción, tiene *Traffic* uno de sus méritos principales, pero también su principal fracaso, porque su ambición deja en evidencia su ínfima envergadura intelectual y su incapacidad para ir más allá de lugares comunes, resaltando esa tradicional falta de lucidez del cine americano, salvo –obviamente– para las operaciones mercantiles.

Pretendiendo ser algo más que una película de género, *Traffic* se plantea la exposición de una problemática social, con la finalidad de que el espectador analice, reflexione y extraiga un juicio; intención heredada de una serie documental sobre el tráfico de drogas que se hallaba en la base del proyecto. El propio director lo reafirma al exponer su voluntad de operar con la cámara y los elementos pro-filmicos buscando una sensación de “realidad capturada” y huyendo del maniqueísmo de los juicios morales. No obstante esa voluntad de exposición objetiva, el filme reposa sobre una tesis que no por repetida alcanza rango de verdad incontestable. Esa tesis se podría formular así: *la droga es un grave problema que afecta a todos los ámbitos de la sociedad porque genera violencia, pero principalmente porque destruye a nuestros jóvenes y con ello destruye la familia*. Un lugar común sobre el que poco se puede reflexionar, más allá de constatar la coincidencia con los dictados de esa abstracción llamada *opinión pública*. Sin embargo, un interrogante fundamental queda fuera de los planteamientos de la película y del mundo de Hollywood, una sospecha que ni tan siquiera llega a contaminar su tesis inicial: ¿y si en el extremo más frágil de la cadena de la droga, en ése que se encuentra atrapada la adolescente, hija del jefe antidroga del gobierno americano, se constatará que la droga no es la *causa* de la destrucción de una supuesta vida normal y sana, y fuera el *efecto* de la destrucción provocada por los valores de la vida americana? Evidentemente esta hipótesis está vedada a un producto Hollywood –más allá de algún gesto paternalista donde se aluda a ligeros desajustes en ese orden familiar– porque ello implicaría el reconocimiento de formar parte de ese mismo tráfico de drogas.

En realidad, esa voluntad de fomentar la reflexión no pasa de ser una simple coartada con empaque de trascendencia. Si el director tenía esa voluntad de “capturar la realidad”, esa premisa debía conducir la ficción hacia territorios de inestabilidad y contradicción; mas, si tenemos en cuenta otra declaración de Soderbergh donde afirmaba que “nadie creía que las actuales políticas y métodos de trabajo (contra la droga) estuvieran funcionando”, ese

convencimiento se va reflejando a lo largo de la película con sorprendente lucidez y alcanza su mayor contundencia en la dimisión del jefe antidroga, cuando reconoce que su acción no tiene sentido si es incapaz de aplicarla con su propia hija. Nuevamente volvemos a encontrar un planteamiento cuanto menos inteligente y complejo, pero esas intuiciones se estrellan contra un final que contradice y devalúa todo lo expuesto anteriormente. No es una simple crítica hacia el tópico del final feliz –aquí por triplicado. La crítica excede el ámbito de lo dramático o lo narrativo, porque con esa triple clausura y aun con el hecho mismo de la clausura, deja fuera de juego y contradice la supuesta filosofía que había impregnado el desarrollo del filme. Si la lucha contra la droga supone dar palos de ciego, entrar en contradicciones, reconocer la superioridad de medios de los traficantes; en definitiva, si se trata de una lucha sin solución final, con esa triple clausura diegética se invalida toda la reflexión previa o se reconoce la abdicación de la sinceridad y los valores éticos en manos del negocio del espectáculo, justo allí donde la voluntad totalizadora del problema y los planteamientos discursivos de una cierta ambición rinden sus armas.

Dejando el ámbito temático, otro de los puntos de interés de la película es la incorporación de ciertos elementos formales: esencialmente la movilidad de la cámara y el tratamiento cromático. *Traffic* está rodada sin trípode, provocando, consecuentemente, una cierta imperfección por la oscilación de la imagen y al mismo tiempo una mayor sensación de dinamismo. En cuanto a su tratamiento cromático, éste consiste en otorgar un virado de color a cada una de las historias. A la Costa Oeste se le asigna un tono bastante natural; la Costa Este está dominada por un azul eléctrico; y Méjico por un espeso amarillo. Así, sin ser una película basada en los efectos especiales, por medio de estos recursos formales consigue proyectar un aspecto más moderno y dinámico, alejado del academicismo hollywoodiense. La procedencia de estos recursos expresivos, en sus últimas reelaboraciones, la podemos encontrar en el vídeo digital, en los cines independientes o alternativos, o en el publicitado movimiento Dogma. Pero más que la incorporación de estos recursos formales, llama la atención la forma como estos han sido incorporados, sometidos a un proceso de doma y asimilación, recurso por otra parte consustancial a la historia de Hollywood. Estos recursos, desarrollados en propuestas estéticas muy alejadas de ese cine, son sacados del contexto en que pudieron tener sentido y coherencia, anulada su fuerza regeneradora o su violencia expresiva,

para ser presentados como barniz de modernidad, apto para todos los públicos. Pero, en realidad, ese tratamiento cromático que tanto puede llamar la atención está mas cerca de los virados en color de las películas mudas que de la riqueza y expresividad de un Wong Kar-wai. Y en cuanto a la movilidad o excitación de la cámara, cada vez más habitual en cualquier tele-serie, no recurriremos a la domesticación del Dogma danés; nos podemos remontar, para ponerla en evidencia, a aquella cámara, con justicia excitada, del ya lejano cine del brasileño Glauber Rocha.

Sin embargo, por encima de la crítica de estos elementos que superficialmente he analizado, me parece más importante resaltar el valor sintomático y coyuntural que de ellos se desprende. Con *Traffic* se evidencia la necesidad de cambio en el producto estándar del cine de Hollywood (dejando a parte, en su propio camino, a las superproducciones basadas en efectos especiales), una necesidad, no obstante, regida por aquel axioma que atravesaba *El Gatopardo*: “Si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie”. Si la estructura narrativa y los procesos de identificación permanecen inalterables, sobre ellos se ha realizado una operación que proporciona al filme una mayor, pero engañosa, dimensión. En primer lugar para potenciar un público insatisfecho por el infantilismo de la mayoría de productos de la industria, un público cada vez más habituado a la sobreposición, a la complejidad de relaciones que impone la mundialización, si bien con su contrapartida de esquematización y superficialidad; y, ligado a esto, la necesidad de ampliación multirracial, aspecto ampliamente desarrollado por *Traffic*, particularmente en el ámbito hispano. Junto a esta mayor envergadura en la visión del mundo y sus relaciones, se hace necesaria la incorporación de una forma más dinámica y reconociblemente moderna, conseguida por la domesticación de los recursos más radicales, provenientes, en gran medida, de los productos de consumo audiovisual juvenil, que en su mayor parte no son más que una banalización de procesos surgidos en la década de los sesenta. Así, reforzando los aspectos más contemporáneos en lo formal, *Traffic* consigue disimular de manera más eficaz las seculares simplicidades en la mirada del cine norteamericano.



Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, USA, 2000)



Traffic (Traffic, Steven Soderbergh, USA, 2000)

Sophie Magarill, *La nueva Babilonia*, 1929





NUESTRO CINEMA. TEXTOS Y PRETEXTOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL

Torrente, el brazo tonto de la ley (Santiago Segura, 1997)



EL FENÓMENO *TORRENTE*

TORRENTE 2: MISIÓN CUMPLIDA

Txomin Ansola González

0

El panorama cinematográfico español contemporáneo ha encontrado en un nombre, “Torrente”, una referencia inexcusable, capaz de remover las, durante demasiado tiempo, estancadas aguas de la producción estatal. El éxito inesperado de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1997), se ha repetido con creces en *Torrente: misión en Marbella* (2001), su inevitable secuela. Aunque la realización de segundas partes no es algo habitual en el cine español, no por ello es un hecho infrecuente, ahí están los ejemplos que protagonizaron en su día películas como *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977), *El crack* (José Luis Garci, 1981), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *Makinavaja, el ultimo choriso* (Carlos Suárez, 1992). No obstante, lo que sí constituye una novedad es que el intento legítimo y normal de reeditar el éxito de la primera parte se salde con uno todavía mayor. Eso es lo que ha ocurrido con las nuevas aventuras de Torrente, que han desbordado las previsiones más optimistas, hasta convertirse en un megaéxito, capaz de codearse y superar ampliamente a películas estadounidenses como *El protegido* (Unbreakable, M. Night Shyamalan, 2000), *Hannibal* (Hannibal, Ridley Scott, 2001) y *El regreso de la momia* (The Mummy Returns, Stephen Sommers, 2001), lo que le ha permitido liderar el ranking de la taquilla española durante el primer semestre del año, y situarse en óptimas condiciones para mantener esa privilegiada posición al concluir el 2001.

Las dimensiones del éxito de Torrente, contenidas en la primera entrega, se comenzaron a fraguar desde el mismo momento de su lanzamiento, pues se concibió como un estreno masivo, cifrado en 303 pantallas, lo que aseguraba su presencia en una de cada diez pantallas. Una circunstancia excepcional no sólo para una película española sino para lo que sigue siendo habitual en el mercado estatal, donde apenas seis títulos más, todos ellos estadounidenses, como no podía ser de otra forma, han llegado a los cines con más de trescientas copias. La apuesta era, como ha repetido una y otra vez Santiago Segura, emular, cuando no batir, las cifras de recaudación y espectadores obtenidas con la primera película, abriendo de esa manera el paso a

otra entrega de las andanzas de Torrente. Los resultados obtenidos en el primer fin de semana, con unos ingresos de 581,8 millones de pesetas, el mejor registro tras *Star Wars: Episodio I. La amenaza fantasma* (Star Wars: Episode One. Phantom Menace, George Lucas, 1999), que logró 687,4 millones, situaron a *Torrente 2* en una inmejorable posición de partida para hacer historia. Lo sucedido en los meses siguientes no hizo sino confirmar ese brillante arranque, de tal manera que durante siete semanas se situó en lo más alto de la taquilla española, totalizando durante las mismas la cantidad de 3.341,7 millones de pesetas, una carrera comercial que a mediados de junio ascendía a 3.626,8 millones. Cantidad que duplicaba los 1.809,8 recaudados por *Torrente, el brazo tonto de la ley*.

1

El éxito de las aventuras de Torrente va ligado, de manera indisoluble, a Santiago Segura, su protagonista, guionista, director, que en esta segunda entrega comparte la producción de la película, mediante su propia productora, Amiguetes Entertainment, con Lolafilms. Segura ha ido forjando y cultivando durante los últimos años, a través de su presencia, fundamentalmente, en el medio televisivo, la imagen de un tipo divertido, lenguaraz, ocu- rrente, fanfarrón, irónico y simpático, lo que le ha convertido en un personaje fácilmente reconocible, que ha conectado de manera inmediata con el espectador. Esta capacidad para no pasar desapercibido, para llamar continuamente la atención, ha sido adecuadamente explotada en beneficio claro de las dos entregas de Torrente. De hecho, Segura ha desempeñado un papel fundamental en la promoción de las películas que ha dirigido, convirtiéndose en su mejor y único publicista, labor que tiene en Pedro Almodóvar un ilustre precedente. Ambos comparten una probada aptitud para conseguir que los estrenos de sus películas desborden los márgenes de lo estrictamente cinematográfico y se conviertan en un acontecimiento de primer orden con todo lo que ello representa de publicidad gratuita de cara a la carrera comercial de sus respectivos filmes.

En ese poder de convocatoria previo es en el que se ha apoyado para crear y lanzar un personaje de ficción, Torrente, de tal manera que el éxito de Segura ha contribuido de forma decisiva al éxito de Torrente, retroalimentándose ambos mutuamente, por lo que a veces se hace difícil deslindar

dónde empieza el actor y dónde el personaje que interpreta. Esta simbiosis que funciona a pleno rendimiento puede conducir a que Segura acabe fagocitado por Torrente. De hecho, el fracaso de la serie de televisión *Petra Delicado*, en la que encarnaba también a un detective, aunque en un registro dramático, nada que ver con el tono de comedia que preside las peripecias de un policía tan poco recomendable y presentable como es Torrente, o el de la película *Obra maestra* (David Trueba, 2000), aunque ésta si se movía en el terreno de la comedia, contribuyen a definir el terreno, perfectamente acotado, en el que se mueve Santiago Segura, y el escaso margen de maniobra del que dispone, pues el éxito de las películas en las que ha participado como protagonista corresponde a un único tipo de personaje, que ha encontrado en Torrente su encarnación más lograda.

La habilidad que ha demostrado Segura para entender la promoción de sus dos filmes como parte de la representación, de la necesidad de seguir interpretando fuera de la pantalla para que la gente pase por taquilla, ha tenido también su prolongación en la vinculación que ha establecido entre sus películas y la comedia española. Así, el "rescate" de Tony Leblanc, más allá de la sincera admiración que dice sentir sobre el actor, en la primera entrega, y su participación en la segunda, no es algo gratuito, sino que buscaba y a lo que parece ha logrado recuperar a un público que había abandonado las salas o que al menos había dejado de ver películas españolas. A ello hay que añadir otras presencias como la de Juanito Navarro o José Luis López Vázquez, que comparten cartel con José Luis Moreno, y la amplia intervención de rostros conocidos (formados por personajillos de la crónica rosa y amiguetes), cuyos fugaces papeles no tienen ni justificación ni relevancia narrativa, pero que sí han contribuido a que se hable de la película y de su participación en ella.

El amplio eco que todo lo concerniente a *Torrente 2* ha encontrado en los medios de comunicación ha permitido crear un clima y generar una expectación muy favorables para el filme, que se ha convertido de esta manera en un suceso mediático de primera magnitud, contribuyendo a su gran éxito popular, y por ende económico, como no se conocía en el cine español desde el estreno de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970).

El único disenso de este sentir general ha sido el de la crítica, que a diferencia de lo ocurrido con la primera parte, que fue favorable, ahora se ha mostrado claramente contraria, señalando sus graves carencias, que por cier-

to ya estaban presentes en la primera entrega, aunque en la segunda se muestran en toda su amplitud, por lo que su proximidad con ese cine de consumo español producido durante y después del franquismo se evidencia también de modo inequívoco. La pretendida modernidad en la que habría entrado la producción estatal, durante la segunda mitad de los noventa, tiene en los dos filmes de *Torrente* la plasmación más gráfica de que el pasado sigue agazapado a la vuelta de la esquina. Santiago Segura ha mirado hacia atrás y ha reeditado una tipología de personajes, situaciones y formas de hacer cine de probado éxito popular, cuya única diferencia con las que le precedieron es disponer de un mayor presupuesto y contar con más semanas de rodaje. Este acabado profesional, consistente en la puesta al día de viejas historias, ha sido refrendado por el público de manera masiva, contribuyendo a que *Torrente* eleve la cuota de mercado del cine español y a que su mentor vea como se incrementa de manera generosa su cuenta corriente. Estamos, por tanto, ante una misión cumplida.



Torrente 2 (Santiago Segura, 2001)

LA DÉCADA MARIANA

Asier Aranzabuia

Desmentida ya la extendida falacia mediática de que en la segunda mitad de la década de los noventa se obra por fin el milagro (la ansiada superación de ese divorcio perpetuo, que, al parecer, venía produciéndose desde siempre, entre el cine español y su público natural; endémico virus que va a ser puesto en cuarentena gracias a la providencial irrupción de un buen puñado de aguerridos e imberbes cineastas cuya principal aportación tendría que ver con la sintaxis: hemos pasado del “española tenía que ser” al mucho más digno y, sobretodo, mucho más rentable, “no parece española”) desmentido, como decía –y además en las páginas de esta misma publicación¹– dicho infundado, pero tremendamente intencionado, lugar común, lo interesante sería ahora prestar atención a la materialidad misma de algunas de esas películas a partir de las cuales se ha elaborado el mencionado discurso crematístico-triunfalista del cine español de los noventa, para tratar de averiguar, o al menos esbozar, más allá de las preceptivas alusiones a sus respectivas y fulgurantes carreras comerciales, cuál es el rendimiento estético real de los *Torrentes*, *airbags*, *años marianos* y compañía.

(Un rápido paréntesis: este artículo, sobretodo por problemas de espacio, no aspira, en modo alguno, a ofrecer una visión totalizadora y exhaustiva sobre el cine realizado por los jóvenes directores españoles que debutaron a lo largo de la década de los noventa; lo que propongo es una aproximación a las obras más significativas del periodo; esto es, aquéllas en las que el oportuno engrasado de la tríada “campaña de promoción-medios de comunicación-respuesta masiva del público” ha servido para transmutar sospechosos artefactos filmicos en *bombo y platilleados* eventos socioculturales.)

Hagamos un poco de historia. Para fechar el origen de este anhelado y feliz reencuentro entre una parte de la producción cinematográfica nacional y su destinatario natural, esto es, el público español, tendríamos que remontarnos al año 1995, momento en el que se estrena *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995). Con esta película, De la Iglesia no sólo se convertía en el director joven que más espectadores conseguía reunir (casi un millón y medio) en lo que iba de década, sino que, además, ponía en circulación al embrión del

personaje cómico que poco tiempo después culminaría, y de qué manera, este proceso de reconocimiento y aceptación mutua entre las películas españolas y su público. Dicho personaje cómico, casi no hace falta decirlo, no es otro que José Luis Torrente (destilado final de todas las aberraciones latentes en muchos de los españoles de a pie de la España del PP). Pero antes de prestar atención al que sin duda es el fenómeno cinematográfico español del final del milenio, sería conveniente no dejar en el tintero a esa suerte de eslabón perdido entre el José Mari de *El día de la bestia* y el expolicía facha de los *Torrentes*: el candidato pedófilo Paiño de *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997). Así pues, nos encontramos ante tres personajes, a simple vista distintos (un *heavy* poco aseado, un político corrupto y un pútrido expolicía al borde de la descomposición) pero que en el fondo no son más que ligeras variaciones sobre un mismo tema: Santiago Segura, o de cómo el personaje mediático engulle, una y otra vez, a la criatura de ficción (si es que tal ficción existe; volveremos sobre ello).

El éxito de *El día de la bestia*, aquella inteligente combinación de *fantastique* y esperpento, prepara el camino para el ruidoso desembarco de los gamberrillos de *Airbag*. La supuestamente transgresora peripecia de este trío de niños bien —que como los tres mosqueteros o el hombre de hojalata, el león y el espantapájaros, están definidos, cada uno de ellos, por una cualidad: el mujeriego, el intelectual y el cobarde— consiste en rebelarse contra todo lo que representan sus padres (ese plano final en el que los jovencitos se deshacen alegremente del dinero porque han encontrado el amor es, sencillamente, conmovedor) para alcanzar así su pleno desarrollo personal. Esto es, el mujeriego encuentra por fin la mujer que parece va a alejarle del mal camino; el intelectual reniega del conocimiento y se convierte así en un hombre de acción; y el cobarde, en un acto de valentía *politiquisimamente* correcto, deja plantada en el altar a una *barbie* millonaria y se fuga con una mulata... en fin. Pero, como siempre sucede en estos casos, la gran recompensa va a recaer sobre el cuarto en discordia: llámese D'Artagnan, Dorita o Bajo Ulloa. Y es que por fin un ciudadano de este país ha sido capaz de realizar una película inequívocamente americana (de las malas, eso sí) en el seno de la industria del cine español. *Airbag* es un refrito de múltiples referencias al cine y a la televisión americanas de las últimas décadas, en el que se da la espalda a toda posible relación con una tradición cinematográfica patria, respondiendo todo esto al ostensible propósito de pergeñar una película que “no parezca española” ni siquiera en el título.

El tercer mojón decisivo en este azaroso peregrinar hacia la película más taquillera de la historia del cine español no es otro que *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998). Lo mejor, de lo que hasta el momento conocemos de la saga, son sin lugar a dudas los cuarenta y cinco minutos iniciales de este primer *Torrente*. En ellos, la cámara de Segura acompaña a su personaje en ese su ocioso deambular por las calles y locales de un Madrid casi siempre nocturno en el que, guiado por la picaresca, el hediondo expoli-cía trata de satisfacer sus más primarios deseos. Los espacios (la casa de *Torrente*, la de Rafi, el puticlub, el bar-restaurante...) y los tipos (la pescate-ra, el barman, la prostituta...) enriquecen de tal manera esta suerte de retrato costumbrista de un cierto Madrid de finales de los noventa que uno no puede por menos que lamentar la postrera decisión de Segura de introducir esa insulsa intriga policiaca (a lo *Miami Vice*) para cerrar su relato. El otro problema grave de esta primera entrega, y por supuesto también de la segunda, es, en mi opinión, el lugar desde el que Segura contempla a todas sus criaturas, y muy especialmente, al propio *Torrente*: la inclemente acumulación de perversiones ideológicas, conductas reprobables y defectos físicos privan a *Torrente* del más mínimo atisbo de humanidad; Segura no está en absoluto interesado en comprender, y de paso hacernos comprender, a su criatura: para él *Torrente* sólo tiene sentido como víctima propiciatoria de la risa del espectador. Una pena.

Pasando lo más rápido posible sobre esa burda operación mercantil que llegó a proyectarse en los cines como si de una película se tratara –*Año mariano* (Fernando Guillén Cuervo y Karra Elejalde, 1999) no es otra cosa que un no disimulado intento de Asegarse de repetir literalmente la fórmula mágica de *Airbag*, en la que, para redondear la función, los anuncios de pacharán comparten diégesis con sonrojantes y bochornosas alusiones a los pobrecitos inmigrantes– llegamos al punto culminante de este nuestro some-ro repaso al *milagro* del cine español de los noventa: *Torrente 2, misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001).

Si en la primera parte de la serie el paisaje madrileño en el que tenían lugar las correrías del antihéroe protagonista servía para aventurar posibles nexos de unión entre la película en cuestión y al menos una parte de esa noble tradición costumbrista del cine español, en esta segunda entrega el referente patrio es barrido del film a conciencia (aunque también es verdad que algún crítico ha hablado, no sin cierta razón, del parecido que guarda *Torrente 2* con

algunas de las exitosas comedias que Mariano Ozores rodó a principios de los ochenta con la pareja Esteso- Pajares), emergiendo como fundamentales puntos de referencia (aunque, como veremos, nada operativos) el policiaco americano, vertiente detectives privados, y la saga James Bond. Pero sucede que en *Torrente 2* la reactivación de verosímiles, ya sean clásicos o más recientes, se revela, a las primeras de cambio, como totalmente innecesaria cuando de lo que en realidad se trata es de situar a Torrente, y a su acompañante de turno, en una cómoda posición, a poder ser apoyados en una barra, para que, en riguroso e inamovible plano medio, Torrente largue su chiste... y a otra cosa. Otra cosa que las más de las veces suele ser un cameo, hasta el punto de que las inoportunas e injustificadas apariciones de los *amiguetes famosos* se convierten a la postre en el único recurso que la película encuentra para dotarse de una cierta unidad, alojando de esta forma en el espectador una muy vaga impresión de que aquello que está viendo empezó por algún sitio y puede que termine por otro.

Resumiendo, el milagro del segundo lustro de los noventa es, por muchas razones (de las cuales no es la menos relevante su escaso interés estético) tan falso, oportunista y artificial como esa lágrima de sangre que corre por la mejilla de la virgen María en una película española reciente de cuyo nombre no quiero acordarme.





Bibi Andersson, *Persona*, 1966





TOPONIMIAS
PRÁCTICAS AUDIO-VISUALES
Y CULTURA MEDIÁTICA

IMAGINANDO IDENTIDADES III



Candy Darling signing photos, Ronni Cutrone, 1972

LA POLÍTICA SILENCIOSA

Carmen Nogueira

El interés que anima este texto es el de situar un lugar de acción en la representación de la identidad y sus fracturas. Un lugar que posibilite la representación de los cuestionamientos y que asimismo se establezca como lugar de intercambio con el espectador, que abra una posibilidad interpretativa, de situar una acción política, de proponer caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada.

Encuentro esta posibilidad en la extensión narrativa de la definición de la subjetividad. Esta extensión la podemos hallar por tres caminos: el de la referencia al sujeto del lenguaje, el de la referencia al sujeto de la acción y el de la referencia a la identidad personal. Estas tres orientaciones nos llevarán hacia definiciones de la identidad personal fundamentales en el análisis contemporáneo, como la de Judith Butler, de base lingüística pero con implicaciones que afectan de lleno a la identificación personal en el sentido de los análisis de Paul Ricoeur. Esta línea intentará definir el lugar abierto del espectador.

La referencia al espectador muestra la intención de definir el proceso como algo abierto, como un proceso interactivo y, en parte, es debida a la importancia de los procesos narrativos en la formación de la subjetividad. Por lo tanto podremos concluir una estrecha relación entre la formación de un espectador en la lectura (también visual) de una obra y la formación de una subjetividad. Y sobre todo, al hacer hincapié en el fundamento narrativo de la subjetividad, buscar la influencia de las *narrativas* en éste.

SER UN= MISM=

Según los análisis de Paul Ricoeur¹, el concepto de *identidad personal* nos remite a las constantes del *sí mismo*. El *sí* se refiere a los predicados que atribuimos a una persona, atribución que depende de una constancia, indica-

1. RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, 1996, Madrid.

da en el *mismo*. Así, se es *uno mismo*, con la ambigüedad que ello conlleva, cuando se pueden adscribir ciertos predicados, y cuando se puede mantener una mismidad. Esta es la identidad basada en la referencia.

La identidad, basada en la noción de persona, se verá afectada por el lenguaje en la teoría de la enunciación, ya que la adscripción de enunciados (atribución) se consigue cuando se enuncia, cuando se puede ser sujeto de un predicado, por tanto cuando se actúa. Aunque sea como potencia, esto es, en el caso de la atribución. En este sentido las únicas personas que *realmente* enuncian son la primera y la segunda persona. La tercera persona, en el plano de la enunciación, nunca es sujeto, acto, siempre es referencia, por tanto será la no persona. Pero también la referencia a las dos primeras se descubre en vacío, ya que *yo* y *tú* pueden ser apropiados por cualquier persona, pueden ser la fijación de cualquiera al lenguaje².

La dialéctica entre identidad narrativa e identidad personal desarrolla la dialéctica entre *ipseidad* (sí) y *mismidad* (mismo). En la expresión *sí mismo* veíamos representada esta dialéctica, pero es en la dimensión temporal donde podemos dilucidarla, porque sólo en la dimensión temporal de la realización de una vida puede desarrollarse la identidad personal. Una vida, una temporalidad que mantenga la durabilidad tanto del *carácter* (sí) como del *mantener la palabra* (mismo), puede fundamentar la definición de una identidad. Prescribir, narrar y describir. La narración se vuelve fundamental porque es un mecanismo no transparente. Un sujeto es creado por el lenguaje cuando se nombra y se reconoce a sí mismo en el nombre. Así, como Benviste dice, “es yo quien dice yo”. Se trata de una ideología doblemente especular: porque somete al reconocerse como sujeto (la identidad se somete a un orden) y porque se desconoce tanto el hecho de estar sometidos como el hecho de reproducir los aparatos de producción del poder.

En ese modo de proceder se descubre una herramienta: *la historia del carácter*. La permanencia es consecuencia de un reposo de la acción: la idea que sobre ella podemos llegar a tener: he aquí la *mediación narrativa*.

2. “Husserl hablaba de expresión necesariamente ambigua... yo... se aplica a cualquiera que al hablar se designe a sí mismo y que, asumiendo esta palabra, tome bajo su responsabilidad todo el lenguaje... Pero, al mismo tiempo, hemos pasado de un sentido a otro de la expresión “yo”. Ya no es el aspecto sustituible del término viajero, el *shiffer*, el que destacamos, sino, por el contrario, la fijación producida por la toma de palabra.” RICOEUR, *op.cit.*, pp.28-29.

El personaje se hace con relación a la historia (su historia personal) de la que se considera no sólo protagonista, sino también autor y narrador. La historia no sólo sirve de contexto al personaje (el sujeto), sino que lo fundamenta. El sujeto se convierte en un actante de su propia historia.

El lugar de la inflexión es la *construcción*, el dar comienzo y fin: el dar unidad. Una unidad que hemos conseguido al narrativizar. En la trama personaje y acción coinciden; el relato se hace precisamente para colmar esta exigencia. De este modo el personaje tiene una identidad porque se puede contar, se puede *hacer historia*, y también la acción tiene un sentido: **la unidad de una vida**.

La unidad de la vida se ha convertido en **dudosa**. La primera duda de la unidad surgía cuando intentamos buscar sus límites: *comienzo y fin*. El comienzo hemos tenido que limitarlo a un nombre. El final no es definible, sólo puede tenerse en forma de dialéctica entre experiencia y espera. Esto podemos denominarlo la **inconclusión narrativa** de la vida. Como consecuencia de esta inconclusión tenemos la posibilidad de urdir tramas diferentes de una misma vida, porque al faltar el sentido de fin, se puede contemplar la vida desde diferentes enfoques.

Hemos localizado la dependencia / interferencia entre identidad personal e identidad narrativa para concluir que *la identidad es una construcción que se realiza en relación a implicaciones narrativas*: se define en el nombre y se consume al reconocerse como un nombre y denominarse. Este modo de definirse tiene unas implicaciones que nos servirán de puente hacia la definición de la *acción* de la representación artística.

Con esto quiero dar una visión más amplia de la identidad, que interactúa no sólo con su *acción* y con otras *vidas*, como ya hemos dicho, sino también con su propia definición, con *la forma narrativa que ésta tiene*. Pero podemos ver que lo narrativo es una formalización común a diversos campos como la ficción, la historia, la identidad... aquellos campos en los que debemos dar un sentido ordenado a la acción. Y es dentro de las narraciones de ficción donde podemos ver cómo el sujeto se ha desarrollado como **espectador**³.

3. En este contexto tomaremos la referencia a la *ficción* en sentido amplio, que afecta a todo lo que sea refiguración de algo; entendiendo re-figuración como el acto de dar una nueva figura o forma a un hecho.

En esta dinámica de formación de la subjetividad se introduce la forma de la narración. El verdadero sentido de la vida tenemos que buscarlo en una forma narrativa. Las formas narrativas influyen en la formalización del sujeto como identidad, no sólo desde los ejemplos tomados de la ficcionalidad, sino también mediante las formas narrativas del ámbito simbólico⁴.

El lugar de la alteridad es, en definitiva, el lugar de formación de la subjetividad, si es que existe tal definición. El lugar de la definición tiene que ser un lugar indeterminado que necesite llenarse con una definición. En el transcurso de la búsqueda de la identidad hemos encontrado vacíos que hemos llenado con el resultado de movimientos dialécticos que, aunque no han llegado a colmar nuestra búsqueda de definición, sí que han llevado una línea argumental que nos ayuda a localizar los límites de nuestra tarea.

LA MATERIALIDAD DE LA IDENTIDAD NARRATIVA.

La identidad que hemos intentado definir se va haciendo presente. Y ese hacerse presente significa que no sólo afecta a un modo de comprender la identidad, sino que es algo presente en la materialidad propia de los sujetos. La identidad deja de ser una definición para convertirse en acto. Un acto además que es inconsciente, en el más amplio sentido de la palabra. La identidad se presenta formando parte del sujeto, como lo material del sujeto.

La primera noción a definir es la de *materia*. Como decimos que lo material pasa ahora a primer lugar, tenemos que definir qué es lo material (en el caso de la identidad se corresponde con el cuerpo). Pero nos interesa ir más allá: qué sentido tiene lo material. Para esta noción me interesan fundamentalmente los análisis de Judith Butler. Para ella la identidad se realiza por la *performance*. La *realización de la identidad* que viene dada por su ejecución, por la realización de actos que describen una determinada identidad. Así, estos actos dejan una sedimentación que es lo que se convertirá en la forma

4. Con *formas narrativas de ámbito simbólico* me refiero a cuestiones como la identificación genérica que se realiza mediante este tipo de formalizaciones. Son formalizaciones cuyo sentido está oculto bajo otros sentidos intermedios que no dejan ver claramente su definición. Por ejemplo formalizaciones simbólicas del género pueden ser los modos de vestirse, modos de comportarse establecidos.

identificativa⁵. Esta materia tiene relación también con el modo de construcción. Construcción de la identidad y de la materialización misma. El instrumento acaba siendo la citación. Citar, performar, de modo que lo que se va repitiendo se acaba produciendo. Esta sería la manera de formalización que funciona con la identidad. La definición de la que hablábamos anteriormente se formula desde una práctica citacional. Los enunciados se repiten en la materia, de modo que responden a una definición que se va elaborando poco a poco. La respuesta es una interpelación. Una identidad que es interpelada por un contexto y que responde con una formalización.

Así, decíamos que la identidad se lograba gracias a una narración que se hace de la historia personal, en la que se da un principio y un final alrededor del cual creamos esa identidad personal, con todas las formas de lo narrativo. Es la forma narrativa de principio y final la que nos ayuda a localizar los límites de lo personal. Una forma, al fin y al cabo, que tiene rasgos visibles que aparecen en el propio cuerpo. No ya como cuerpo lingüístico, como personaje de una historia, sino como materialización de esa historia, el cuerpo como huella de la narración de sí mismo. El cuerpo donde podemos encontrar la historia personal escrita.

En este concepto de cuerpo como escritura podemos retomar las reflexiones sobre la materialización de las que hablábamos anteriormente. La materia se convierte en algo fundamental porque no sólo representa la historia con su presencia, sino que ayuda a estructurarla con su materialidad. No sólo actúa (*performativity*) para crear una identidad, sino que es la propia materialidad la que *es* identidad. Materia como huella y como nombre.

Nuestra pregunta se extiende a cuatro cuestiones: en primer lugar, la identificación en cuanto al género y su extensión a una actuación regulada. En segundo lugar, el aparato invisible que regula esa actuación a la que nos sentimos llamados (*agency*). En tercer lugar, ese aparato *invisible*, que es un

5. En Butler lo material a lo que hacemos referencia en nuestro discurso se corresponde con *matter*. *Matter* sería el resultado de lo performativo. Este término tiene deudas con la noción planteada por Foucault, siendo la materialización el resultado del poder y el discurso, un resultado que se vuelve productivo y formativo. Esto es, una formalización que proviene de la acción y que se dirige a la acción. En cierto sentido, es también una reformulación de la teoría de la materia de Platón. "...as Foucault traces the process of materialization as an investiture of discourse and power, he focuses on that process of discourse and power that is productive and formative". BUTLER, Judith, *Bodies that matter*, Routledge, 1993, p.35.

conjunto de normas que operan como formadores de una materialidad que es en sí formadora. Y por último, la cuestión de que para que dichas normas se establezcan, se necesita un proceso de constitución de la identificación.

Y el límite de este proceso es el límite del cuerpo⁶.

Ese proceso de materialización del cuerpo/identificación es a su vez un proceso que limita la posibilidad de teorizar porque nos encontramos con la capacidad que tiene el cuerpo de simbolizar. Esta posibilidad se hace significativa sobre todo en el punto donde aparecen las contradicciones del cuerpo, porque entonces lo simbólico se contradice desde dentro y deja a la forma funcionando en vacío. El cuerpo, *matter*, es tanto el instrumento como la forma de la identificación, de modo que cuando esa forma falla en algún punto, toda la identificación se vuelve incierta. Hemos llegado al punto donde la identidad narrativa y la forma confluyen y muestran sus contradicciones. Porque la forma narrativa no siempre puede dar a conocer lo real⁷.

En relación con la formación de la subjetividad debemos ver entonces el cuerpo como un rasgo visible de ésta, un rasgo que sería el modo de reconocer y reconocerse y por lo tanto un elemento indispensable. Estas formalizaciones funcionan, y en esa medida podemos decir que funciona todo el proceso. Por esto nos interesa mostrar los lugares de la formación correcta, de la comprobación del modelo, pero también aquellos de la contradicción, cuando la huella que el cuerpo presenta no se corresponde directamente con las normas de ese *aparato invisible*. Esas contradicciones nos interesan porque son los puntos que muestran la teoría en su funcionamiento y en su fracaso. Los puntos débiles de la teoría (llamando teoría a ese proceso de formación que rige lo material) muestran la materialidad aislada, funcionando en vacío, cuando las razones del aparato invisible ya no sirven para describir su funcionamiento.

6. "...the limits of constructivism are exposed at those boundaries of bodily life where adjected or deligitimated bodies fail to count as bodies", *op. cit.* p. 15.

7. Me gustaría recordar el concepto de Žižek de *roca*. Una roca es aquel significante que se resiste a ser simbolizado, que dificulta la relación con lo real. Como un significante vacío. Todo significante político, como aquellos que forman la identificación, no remiten a la realidad directamente. Ya habíamos señalado cómo se trataba de un *aparato invisible* el que se encargaba de regular las identificaciones/ subjetividades. Ese aparato invisible crea también significantes vacíos, en los que la relación con la realidad ha sido cortada, para hacerse mediante un rodeo al orden establecido.

En el contexto de la identidad genérica haremos referencia a formaciones definitorias. Formaciones que en ocasiones exceden su significación. La materialidad parece significar algo que realmente no significa. La *libre elección* de la diferencia sexual se encuentra con la contradicción de no ser realmente libre, pues está en cierta medida dirigida. La formación de la heterosexualidad, basada en la lógica del repudio, considera ciertas actitudes como aceptables y otras como no.

En este sentido podemos decir que los “cuerpos importan, significan”, y su significación es la materialidad, la manera que tienen de mostrar su adscripción genérica.

La crítica de Butler se centra en analizar el tema del género/sexualidad en las interpretaciones psicoanalíticas que pretenden clarificar este tema⁸. Esta crítica nos interesa fundamentalmente porque relaciona dos cuestiones que son primordiales en nuestra reflexión: por una parte se refiere a lo anatómico y por otra a lo lingüístico, a esa dualidad de los nombres (lo genérico como un nombre) que va constituyendo la forma y por extensión la anatomía (el sujeto se convierte en aquello como lo que es nombrado). Parece que sí hay una *diferenciación sexual* antes y después del nombre, posiciones sexuales que *persisten* a un dominio simbólico y la categoría del sexo como *preexistente* al dominio simbólico. Pero la tautología se refiere básicamente al proceso por el cual la diferencia sexual es *asumida*. No se trata sólo de la existencia, sino más bien de la aceptación, de la conciencia de tal existencia.

El cuerpo tiene una marca anterior, que sería la que se corresponde con esa diferencia *preexistente*. Pero la marca *significante* es la segunda, la que llena la diferencia de sentido, la conciencia del cuerpo marcado por la diferencia. Esta segunda marca es la que introduce al cuerpo en un nuevo contexto de relaciones, las simbólicas. De este modo el cuerpo marcado se convierte en cierta medida en ficcional.

Comprobar que éste es el funcionamiento cotidiano nos hará salir del marco heterosexual al que nos ha conducido la reflexión psicoanalítica, viendo cómo se introducen otras identificaciones. Entre el primer cuerpo marcado y la segunda marca se pueden producir *desviaciones*, es decir comporta-

8. En este caso se trata fundamentalmente de una crítica a partir de Lacan, esto es, una interpretación psicoanalítica que supera los tópicos freudianos.

mientos que no se ajusten a la norma que se ofrecía. Estas desviaciones funcionan de modo que no convierten a la identificación y el deseo en entidades excluyentes. La lógica binaria de la diferencia heterosexual entendía que identificarse con un modelo implicaba desear el contrario. Pero nosotros defendemos una identificación diferente: múltiple y contestataria, pero sobre todo no contraria al deseo. La identificación, tal y como era entendida en un marco heterosexual, se concebía como fija y unitaria. Aunque presentaba un aspecto doble, en realidad se trata de las dos caras de una misma moneda: un sexo y su *contrario*. Ahora, sin embargo, queremos entender la identificación como un lugar, la territorialización mediante la resolución temporal del deseo.

El sujeto, configurado mediante su identificación, queda también descrito con esta amplitud aquí establecida. El cambio fundamental que se produce es concebir el proceso como abierto, no sólo dejar de entenderlo como una elección entre dos posibilidades. En este sentido lo que se consigue es una apertura espacial e identificativa en la que el modelo ha dejado de ser una imposición. La comprensión de la identificación ha abierto otros caminos.

La identificación ocupa ahora un lugar diferente en relación con el deseo y así se vuelven compatibles y no excluyentes. Gracias al sentido múltiple de la identificación, ésta se ha convertido en el lugar donde ocurre la ambivalencia prohibición/producción de deseo. En este contexto es lógico que el espacio del deseo haya sido también repensado para dejar lugar a otra identificación. El deseo, entendido bajo una perspectiva psicoanalítica como un mecanismo asociado al miedo a la castración, el deseo como recuperación simbólica del falo, deja de ser así interpretado a ojos de una subjetividad ampliable, horizontal, que ha perdido el referente, como la definida en este contexto. Es imposible una relación de identificación con lo simbólico: ésta se disuelve en un orden en el que no puede haber un reconocimiento, un orden como el simbólico. En este sentido se produce un exceso del referente que impide cualquier identificación. Ya no hay un miedo a perder el referente sino que *es la nostalgia de la pérdida del referente* lo que se produce⁹. La identificación pertenece a lo imaginario, es un producto de relaciones difi-

9. Según Butler "It is the spectre of the recognition that it was already lost, the vanquishing of the fantasy that it might ever have been possessed - the lost of nostalgia's referent", *Op. cit.*, p. 101.

les de limitar. Así, las identificaciones, como modo de limitar y describir a las subjetividades, también asumen esta pérdida de referente y la asumen con un distanciamiento de los modelos dados, proponiendo otros, volviéndose múltiples.

Dentro de la multiplicidad, en la asunción del Yo se produce también una reflexión sobre el otro. Ya no hay un modelo cerrado que configura la identidad, hay un compendio de *alteridad* que ayuda a asumir una determinada posición, más o menos estable en el transcurso del tiempo. La presencia del otro (otro como grupo, no como una unidad homogénea) es una presencia estructurante.

Un rasgo visible que se vuelve contra nosotros porque no es claro; porque no sabemos dónde está la repetición fiel o la subversión, porque citar también es en cierto sentido interpretar. Si se puede hablar de un efecto de la ley en la forma de las subjetividades, éste es la producción, el modo en el que esa formación sirve para unos fines concretos. Lo prohibido, y por tanto la subversión de ciertos mecanismos, muestran lo que está fuera de la ley. Este es el estado de una identidad performativa.

La naturaleza de la forma visible de la identidad es, en realidad, un acuerdo al que se llega. La complejidad de la definición que hemos visto necesita un marco exterior para poder presentarse y hacerse visible. La visibilidad como coherencia. Pero esa coherencia se establece a través de la oposición, al tener que apaciguar una complejidad interior, al tener que decidirse entre las partes que realmente forman la identidad. Y esa oposición implica el rechazo, la negación. La formación de la identidad, de la parte visible de ésta, se transforma en una dinámica de poder que paraliza o dinamiza aspectos diferentes de la identidad. Una dinámica que actúa privilegiando determinadas actitudes, a veces a riesgo de perder otras¹⁰.

10. En el caso del trabajo de Butler, esta situación se presenta como un problema cuando la conclusión es violenta, es decir, cuando se priorizan determinadas tendencias en la identidad en perjuicio de otras que resultan excluidas. La propuesta de Butler sería incluir estas otras identidades dentro de una dinámica de activismo político "Doubtlessly crucial is the ability to wield the signs of subordinated identity in a public domain that constitutes its own homophobic and racist hegemonies through the erasure or domestication of culturally and politically constituted identities. And insofar as it is imperative that we insist upon those specificities in order to expose the fictions of an imperialist humanism that works through unmarked privilege, there remains the risk that we will make the articulation of ever more specified identities into the aim of political activism." *op. cit.* p. 118.

SUBVERTIR LA LEY CON SUS PROPIAS ARMAS.

Definirse como una identidad cerrada, como las que han sido descritas, esto es, aceptar la interpelación de la ley¹¹, es aceptar reconocerse en un nombre o una imagen en la que somos visibles. El único modo de aceptar la multiplicidad de la identidad, las diferentes posibilidades de formarse según otros tantos modelos, es subvertir su forma. La materialidad por la que se muestra el éxito de la interpelación puede ser puesta a favor de una identidad abierta si podemos lograr cambiar su sentido, subvertirlo con sus propias armas: *habitar paródicamente la conformidad*. Sería el caso de aquellos comportamientos que, aparentemente, parecen seguir la norma, adaptarse a lo normativo, pero que cambian el sentido. Palabras, formas visibles utilizados en otra dirección. Como usar términos como raza, sexo, género, que son los instrumentos del sexismo, del racismo y de la heterosexualidad respectivamente, de modo que desplace su sentido de organización.

Los mismos instrumentos han cambiado de sentido, no por significar algo nuevo, sino por abrir fisuras en su significación. La silenciosa forma de la ambigüedad puede servir como herramienta, abriendo nuevas significaciones, dando cobijo a otros nombres que no tienen nombre.

La mismas formas, las mismas formalizaciones de la materia, el cuerpo, pueden abrirse a significaciones nuevas si conseguimos crear una duda, abrir el camino a una reflexión para mostrarlas justamente como formas en vacío, como figuraciones, no como la respuesta a la pregunta de la identidad.

Intentar proponer una alternativa dificulta salir del problema de la identidad porque muestra sólo la negativa a un modelo y responde con otra posición, que puede ser igualmente cerrada.

Existe una salida posible que se sitúa del lado de lo ambiguo. Lo ambiguo como la posibilidad de conciliar posturas contrapuestas, no como la negación de la acción, de la crítica, sino como la posibilidad de conciliar posturas contrapuestas a veces. La ambigüedad pretende buscar un punto intermedio donde habitar creando una historia personal que se cierra en cada momento, en cada mirada. Como un acto en construcción que puede ser enriquecido en el proceso, de un modo silencioso, para que las palabras surjan en la lectura.

11. El sentido de interpelación es el que usa Althusser.

Ese punto medio que no es la ausencia de contenido o el silencio como respuesta, sino un espacio habitable. La dificultad de habitar positivamente la ambigüedad es su límite con el silencio. Pero quiero proponer ese pequeño espacio como el de la acción. El espacio que separa el silencio de la acción. Ese espacio que propone una implicación y que en esa toma de posición, mediante esa acción, deshace la ambigüedad para dar voz al silencio. Una voz abierta, habitable. No mostrando a uno mismo, sino siendo, reconociéndose en patrones abiertos, que realmente no representan a nadie. La política silenciosa no intenta callar, sino provocar el discurso, hacer hablar al contexto. Imágenes ambiguas que funcionan como puntos de partida, como posibilitadores del discurso. No limitando sino proliferando.

De este modo una imagen ambigua puede abrir el espacio del contexto, no con un discurso cerrado, sino mostrando las fracturas del discurso, los lugares de discontinuidad que hacen de lo común algo extraño, que hacen que aquello que parece estar cerca del silencio, por simular un discurso repetido, establecido, sea realmente la piedra que interrumpe el camino.

Poder contestar a la pregunta sobre la identidad con una respuesta abierta, que no tiene que ser una respuesta negativa. No contestar con la definición de lo que no se es, la no adscripción a un determinado modelo, sino con la idea de un sentido habitable de la adscripción, una raza, un sexo, un género que se han hecho habitables a fuerza de ser abiertos.



News from Home, Chantal Akerrman, 1976

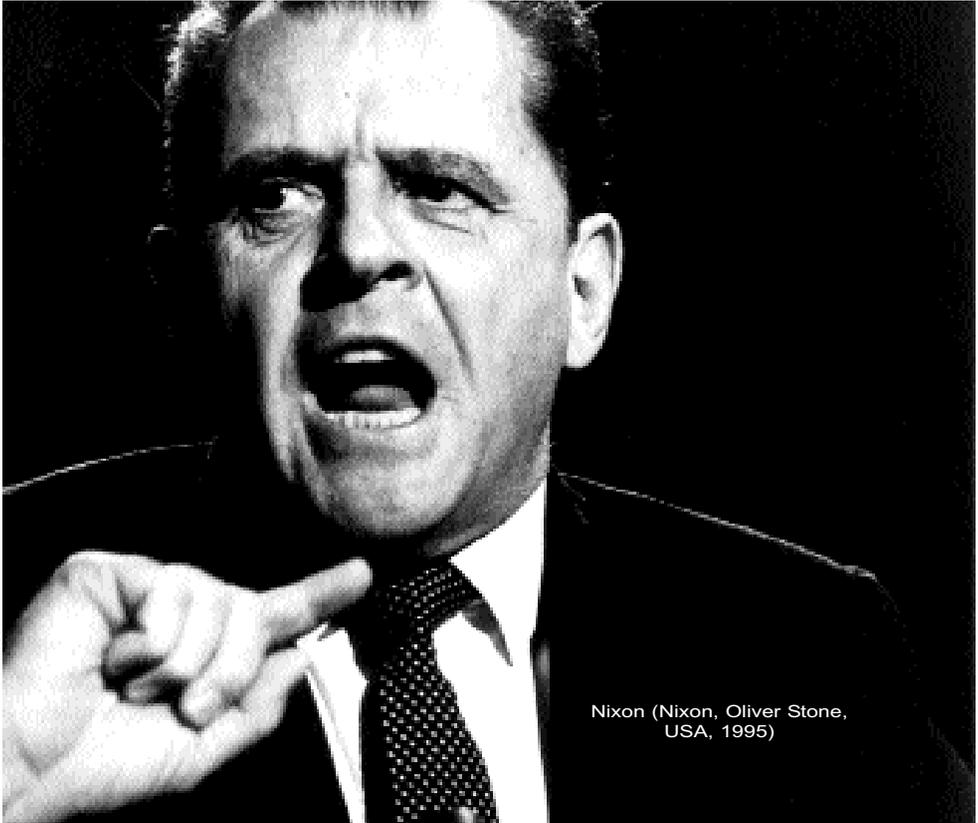
Jean Moreau, *La noche*, 1960





REENCUADRES: CLASE POLÍTICA Y CINE NORTEAMERICANO

Coordinación: Javier M. Tarín



Nixon (Nixon, Oliver Stone,
USA, 1995)

En la actualidad se puede afirmar que la puesta en escena, la caracterización y el desarrollo dramático de los políticos norteamericanos es muy similar a la utilizada por los actores y actrices cinematográficos. Además, las relaciones entre ambos mundos se concretan en la participación constante de la gente del cine en las campañas de los candidatos demócratas o republicanos. De muestra un botón reciente: la aportación económica del director Oliver Stone a la campaña de un candidato republicano. Y otro un poco más lejano pero de cierta importancia: las contribuciones de estrellas del cine y la música para sufragar los gastos legales de William Jefferson Clinton provocados por su proceso de destitución.

Por otro lado, el cine refleja la realidad pero al mismo tiempo la refracta y ayuda a la modelización del mundo, a su comprensión y concreción. Por lo que se refiere al mundo de la política, los filmes muestran el importante papel del equipo electoral en el diseño del candidato y de las estrategias que éste debe seguir con el objetivo de ganar las elecciones. Sin embargo, es reseñable que este tipo de películas contribuya a la mitificación de la labor de estos asesores. Porque, aunque su trabajo sea indispensable, no es menos cierto que los efectos del mismo son muy difíciles de medir. Con todo, la necesidad que los políticos tienen de rodearse de un equipo es cada vez mayor, quizá directamente proporcional al grado de espectacularización de la política.

En este sentido, la carga crítica de estos filmes al sistema democrático que se ha forjado es profunda y contribuyen, en opinión de algunos, al desapego y cinismo del público en relación a la política. Joseph S. Nye Jr., decano de la Kennedy School of Government de la Universidad de Harvard, escribía recientemente en pleno proceso de *impeachment* contra Clinton: “Los estudios muestran que, durante las tres últimas décadas, los medios y los filmes han tendido a dar una visión más bien negativa de la política y el gobierno. Esto no importaría si la única víctima fuera la vanidad de los políticos. Pero mantenida durante largos períodos, la devaluación del gobierno y de la política puede afectar a la fortaleza de las instituciones democráticas”. Aún así, y aceptando parte de la verdad de esta opinión, no debe olvidarse la necesidad de enfrentar a los ciudadanos con esa ilusión de libertad, concretada simbólicamente en el acto de votar. Si los efectos de las campañas son difícilmente mensurables, de la misma manera lo son los efectos de estos filmes, que, en definitiva, intentan movilizar a la opinión pública para crear nuevos cauces de participación, puesto que éstos están claramente fallando.

La producción de filmes norteamericanos sobre campañas electorales y presidentes, que desde el punto de vista histórico es enorme, sigue creciendo y constituye un subgénero cinematográfico con intenciones ideológicas de diversa índole: desde el presidente/ Indiana Jones de *Air Force One* (*Air Force One*, Wolfgang Petersen, USA, 1997) que ayuda a la construcción del imaginario colectivo norteamericano en términos de heroicidad redentora del mundo, a la corrupción más desatada de *Poder absoluto* (*Absolute Power*, Clint Eastwood, USA, 1997), que presenta al presidente como un ser cínico, ególatra, aficionado a la bebida y al sadomasoquismo. Sin olvidar *Colores primarios* (*Primary Colors*, Mike Nichols, USA, 1997), que trata del efecto

Clinton y pone de nuevo en marcha el modelo cinematográfico de *La cortina de humo* (*Wag the dog*, Barry Levinson, USA, 1997): convertir en ficción un asunto de actualidad con buenas dosis de morbo y de guiños al espectador, que permitan a éste divertirse comparando y encontrando coincidencias y paralelismos.

En consecuencia, abrimos con este “Reencuadres” una reflexión a partir del análisis de algunas producciones cinematográficas norteamericanas sobre la esfera política. Las distintas aportaciones intentan perfilar cuál es el estado de la cuestión de un fenómeno tradicional en el cine norteamericano y que se renueva en las últimas producciones de Hollywood.

JAVIER M. TARÍN



Imagen distorsionada de Richard Nixon en *Global Groove*, Nam June Paik, 1973

EL CINE DEL PODER

Javier M. Tarín

La transformación de la política en espectáculo se puede constatar en cualquier democracia occidental, en especial durante los períodos electorales. No ha sido un cambio repentino sino que se trata de la culminación de un proceso que ha ido de la mano de las innovaciones tecnológicas y de la posición dominante de los medios audiovisuales como mecanismos de comunicación política. Los partidos se han convertido en productores de espectáculos de gran complejidad y preparan cuidadosamente la puesta en escena para la entrada al escenario político de su candidato, convertido en estrella mediática. Para ello han asumido principios cinematográficos y teatrales de producción y distribución.

No hay duda, no obstante, de que el carácter representativo del político implica que parte de su cometido se derive hacia la actuación pública como rito del símbolo del poder. La teatralidad se ha erigido en lazo comunicativo entre el político y los ciudadanos, acostumbrados a interpretar los signos emitidos como contenidos ideológicos. Por consiguiente, la práctica del oficio político implica en las sociedades occidentales posmodernas espectáculo audiovisual. El problema radica en que los grados de espectacularización han igualado la política al deporte, al teatro y al cine. Y como en esos espectáculos, en “la campaña electoral hay guión, escenario, tiempo de exposición, temas, personajes, roles, dirección escénica, indumentaria, decorados, escenas y telón final”¹.

El negocio del espectáculo y el negocio político comparten desde hace tiempo estrategias y obligaciones de seducción y entretenimiento de una audiencia. Pero las interferencias entre ambos mundos van más allá. Actores y actrices aparecen en actos públicos de determinados actores políticos y les prestan su apoyo. Incluso hay profesionales del mundo del espectáculo que entran en política –caso emblemático es el de Ronald Reagan o más recientemente la posibilidad de que Warren Beatty se presentase a las primarias en el partido demócrata. Lazos de simpatía entre ambos mundos “porque las

1. DEL REY, Javier, *Los juegos de los políticos*, Tecnos, 1997, Madrid, p. 90.

estrellas de la política y de la campaña comparten el mismo modo de vida y las mismas sujeciones frente al público. Siempre en representación, siempre cuidadosos de su imagen”².

Algunos intentos de retratar ese proceso de conversión de la política en un espectáculo más –pero de mayor trascendencia por sus implicaciones– se han dado en el cine norteamericano; lo cual no es ninguna casualidad, puesto que, en ese sentido, la política norteamericana ha sido punto de referencia para los diseñadores de campañas y especialistas en marketing político. *El candidato* (The candidate, Michael Ritchie, USA, 1972) y *Ciudadano Bob Roberts* (Bob Roberts, Tim Robbins, USA, 1992) son dos filmes en esa línea, cuya intención era la de influir en los procesos electorales en marcha en el momento de la producción, proporcionando a los espectadores/as una descripción de los mecanismos de fabricación y distribución de los candidatos.

I. EL CANDIDATO: LA INDUSTRIA DEL ESPECTÁCULO POLÍTICO.

Robert Redford afirmaba que cuando produjo *El candidato* era tan ingenuo que pensaba que tendría algún impacto sobre las elecciones de 1972. Quería mostrar a la gente cómo era manipulada y engañada a través de unos mecanismos propios del mundo del espectáculo. Su pretensión, por tanto, era denunciar los métodos espectaculares de una campaña electoral “a la americana”, a través de un tono documental que permitiera al espectador/elector comparar con el proceso electoral que se estaba viviendo en ese momento en su país.

El arranque del filme ofrece el sabor de la derrota electoral del candidato Atkinson desde el punto de vista de un cínico director de campaña, Marvin Lucas: “Era una buena persona. No tenía nada que hacer”. Contento de no estar implicado en el proyecto de Atkinson, Lucas tiene ya perspectivas de un proyecto prometedor para la campaña de California. Es un profesional de la coordinación política que actúa como el cazatalentos del mundo del espectáculo y parte de su trabajo consiste en descubrir una personalidad

2. SCHWARTZENBERG, Roger-Gèrard, *El show político*, Dopesa, 1978, Barcelona, p. 128

prometedora y tratar de incitarle a presentarse a unas elecciones utilizando sus servicios. Es un proceso que se ha repetido en la democracia americana de forma, incluso, más extrema. En este sentido, Roger-Gérard Schwartzberg cuenta cómo se descubrió a Nixon: “Es uno de estos profesionales, Roy Dan, quien descubre a Nixon. En 1946, el señor Roy Dan, por entonces presidente del Comité Central Republicano de Los Angeles, forma el ‘Comité de los cien’ para encontrar un candidato al Congreso capaz de afrontar al demócrata saliente, Gerald Voorhis. Ese comité lanza un llamamiento, publicado en la primera página de 26 periódicos, para encontrar postulantes. El señor Nixon responde a este llamamiento y comparece ante el comité, que lo retiene”³.

El primer paso tras aceptar ser candidato es acudir al despacho del asesor de imagen encargado de diseñar la campaña. Bill McKay –Robert Redford– es tratado en todo momento como un producto que debe venderse. “Me gusta. Es muy crudo pero me gusta. Hay mucho trabajo por hacer, pero me da la impresión de que sabe lo que quiere” afirma el *media consultant*, que cree que para ganar votos cuenta más el perfil y la imagen del candidato que el programa o el partido. En función de la campaña del oponente, Crocker Jarmon, se define la campaña de McKay y tras el visionado del spot el asesor hace el reparto de papeles: “Él será el conservador y usted el independiente. Córtese el pelo y arréglese las patillas.” Comienza así la puesta en escena de la comedia de la campaña electoral, entendida en clave dramática frente una audiencia electoral.

A partir de aquí el filme va mostrando los distintos instrumentos utilizados en una campaña para construir la imagen del candidato y la manera en que se promociona y vende al mismo, convertido en una estrella del mundo del espectáculo. El spot electoral cobra especial importancia en las campañas electorales desde que la televisión pasa a ser el medio de información por excelencia en la década de los cincuenta. Para su realización, el candidato debe actuar en lugares públicos, buscando reproducir situaciones naturales que proporcionen material fílmico para la construcción de su papel de independiente y progresista. Se aplican principios cinematográficos de montaje que permitan la elaboración de un anuncio efectivo en términos de comuni-

3. *op. cit.* p.105.

cación política. La idea básica es la llamada política del cuentagotas: a la gente no le gusta los programas políticos, los largos y aburridos discursos, por eso hay que condensar la imagen y mensaje de un candidato en veinte segundos, a la manera de los anuncios comerciales.

La celebración de la victoria de Mckay en las primarias refuerza la idea de espectáculo político, con una puesta en escena propia de un concierto. Los fans rodean al candidato e intentan tocarlo, como si fuera un cantante de éxito que acaba de presentar su disco. En esta secuencia, además, la presencia de la actriz Natalie Wood, con la que se fotografía el candidato y su esposa, subraya la analogía existente entre las estrellas cinematográficas y las políticas. Ambas son igualadas puesto que comparten un modo de vida similar, siempre representando. Su diálogo es ilustrativo en lo que se refiere a la mutua simpatía. Mckay: “Señorita Wood, siempre la he admirado; en todas sus películas”. Wood: “Y yo a usted. Admiro lo que está defendiendo”.

Otra estrategia de gran tradición en la política norteamericana es el debate televisado entre los candidatos. Esta forma espectacular interesa especialmente a los medios de comunicación en cuanto que producto que ofrecer a los anunciantes porque convoca grandes audiencias frente a la pantalla del televisor. En los Estados Unidos es ya ritual lanzar un desafío al adversario político para un duelo televisado. Los términos utilizados para la presentación de este espectáculo lo equiparan a una competición deportiva: “Esta noche el senador Crocker Jarmon se enfrenta a su oponente William Mckay en la carrera por obtener su puesto en el Senado en California.” Normalmente, estos eventos mediáticos conducen al elector a formarse un juicio por razones ajenas a la lógica pura de los argumentos. Los expertos en telegenia hablan incluso de una cuarta dimensión del personaje, que provoca la adhesión o rechazo hacia el candidato sin tener en cuenta las tesis expuestas. Sin embargo, el análisis racional posterior viene a ratificar o rectificar esta primera impresión producida por la imagen del candidato. Aunque los márgenes de la telegenia sean estrechos, pueden ayudar a aumentar o disminuir la aceptación del mensaje. Y de ahí la importancia del aspecto de Mckay, su corbata y el maquillaje. Cuando el senador Jarmon acepta finalmente el debate con Mckay, los asesores de ambos candidatos plantean cuestiones de telegenia como iluminación, maquillaje, que estén sentados... Es decir, se trata de procurar una puesta en escena que beneficie a sus candidatos.

El filme refleja el viaje de McKay desde el despacho de abogados lleno de papeles, compañeros e ideales de lucha por el cambio social, hasta ese lugar solitario de la última escena. McKay: “¿Qué vamos a hacer ahora? Ya soy senador ¿ahora qué?”. No se trata, sin embargo, de un viaje individual, sino de algo que implica un cambio colectivo en lo que se refiere al funcionamiento de la esfera política: “Actores, escenario, retórica y música parecen salidos de la factoría Hollywood, lo cual recuerda la pregunta formulada hace algunos años: ¿cómo puede competir Washington con Hollywood? La respuesta no tardó en llegar: adoptando sus métodos”⁴.

II. EL CIUDADANO BOB ROBERTS. POLÍTICA Y MÚSICA: EL CANDIDATO COMO ESTRELLA DE FOLK

Tim Robbins, actor y director de la película, cuenta en una entrevista concedida antes del estreno que su intención era denunciar, entre otras cosas, cómo en su país la personalización de la política lleva a una abstención alarmante. Una gran proporción de los electores vota o no únicamente en función de la percepción sobre los candidatos, sin tener en cuenta que las diferencias entre los dos grandes partidos son en algunas áreas como la social fundamentales. De esta manera, volvemos a la cuestión de la espectacularización de la política y de la adopción del *star system* como estrategia electoral, restando importancia a los programas de los partidos, en definitiva, a su ideología, sustituida por la idea de la continua representación. Esta sustitución provoca el rechazo cada vez más amplio del sistema electoral como forma real de intervención en la democracia.

Con el formato de documental y una vocación sarcástica se presenta este filme sobre una carrera electoral que enfrenta a Bob Roberts, millonario y cantante folk reaccionario, con el senador Paiste, viejo demócrata que cree, todavía, en la política como vía de transformación social. El objetivo declarado del filme es mostrar que el proceso de influencia del *show business* sobre la esfera política se ha intensificado e incluso ha ido a más. Si el joven

4. DEL REY MORATÓ, Javier, *op. cit.* p.246

Mckay estaba ideológicamente situado a la izquierda y socialmente comprometido antes de su entrada en el mundo de la política, Roberts, que representa todo lo contrario, carece de todo compromiso social e incluso moral –cualquier método es válido para triunfar– y encarna un modelo pragmático que busca el triunfo social y económico como única vía de realización personal.

Bob Roberts supone, en definitiva, ese nuevo paso adelante de la cultura política como espectáculo, puesto que su relevancia social le viene, fundamentalmente, por ser un cantante de folk de éxito que ha aprovechado su tirón musical para dar su salto a la política. Esos contactos entre ambas esferas eran ya evidentes en la película protagonizada por Redford, donde los mítines y celebraciones se asemejaban a reuniones de clubes de *fans* que acuden a un concierto de su grupo favorito. Aquí, los mítines de Roberts son literalmente conciertos y el candidato no da discursos sino que canta unos éxitos musicales, en los que despliega toda su ideología en estribillos pegadizos. De hecho, sus espots electorales son vídeos de sus éxitos musicales. Por tanto, no hay una apelación racional y lógica al ciudadano/fan a través de unos argumentos desplegados en un programa político, sino que es la percepción y la emoción lo que busca la persuasión. La labor de Ronald Reagan a favor de la política espectáculo fue excelente y el político ha ingresado en el *star system* y se ha convertido en lo que conocemos como famosos. La cultura espectacular no establece diferencias entre Clinton o Madonna. “Todos ellos están expuestos al ojo público, encarnados preferentemente en las cámaras de televisión, que pueden tratar un debate parlamentario como si fuera un festival de rock”⁵.

Según su biografía, Roberts tuvo una educación liberal y vivió con sus padres en una comuna. Sin embargo, en la adolescencia rechaza esa formación e ingresa en una academia militar porque necesita orden y disciplina. Su padre declara al director del documental, Terry Manchester: “Él era feliz allí. Decía que era porque necesitaba disciplina. Una vida más ordenada. Le parecía que le habíamos ofrecido demasiada libertad. Y ¿sabe? Tenía razón”. Su condición de converso, de joven que rechaza los principios liberales de los sesenta, lo convierten en un argumento excelente para reafirmar la ideología más conservadora de los noventa, ese neopuritanismo resultado de la era

5. RIVIÈRE, Margarita, *La década de la decencia*, Anagrama, 1995, Barcelona, p.112.

Reagan y Bush. En este sentido Robbins afirma lo siguiente: “Uno de los principales problemas de la era Reagan y, luego, de Bush, ha sido el de los nombramientos que hicieron para el cargo de juez del Tribunal Supremo. Ha habido una erosión de nuestras libertades. En muchos estados, la policía puede entrar en tu hogar sin un motivo razonable”.

Generalmente, los cantautores han formado parte de una contracultura crítica con los principios conservadores que dominaban la sociedad; en Bob Roberts, el elector se encuentra ante un cantautor conservador que en sus canciones refleja un programa político propio del ala más derechista del partido republicano. La canción que abre el filme se titula *They complain –Se quejan–* y hace referencia a aquellos que, desde el punto de vista del discurso republicano más reaccionario, se aprovechan de su situación de marginados sociales para obtener subsidios y vivir de los demás. Tal descripción aparece ya en *El candidato* y su actualización real llegó en los noventa de la mano de Newt Gringrich, que defendía una reforma del estado del bienestar consistente en recortes en políticas sanitarias y de asistencia social con el doble objetivo de reducir el déficit e incentivar la responsabilidad personal. Los ricos, a los que representaba, podían sobrevivir sin esos programas, pero no sin las concesiones económicas que recibían en forma de subvenciones o deducciones fiscales y que quedaban fuera del debate sobre el recorte. Es decir, protección estatal y subsidio público para los ricos, disciplina de mercado para los pobres.

En todas las apariciones de Roberts se produce una identificación con los símbolos patrióticos y una exaltación del orgullo de ser americanos. La bandera y sus colores aparecen por todos lados en ese intento de igualar al candidato con el país. En ese mismo sentido apuntan todas las letras de sus canciones, que están producidas por la casa discográfica Pride –Orgullo-Records. Por eso la posición de Roberts sobre la Guerra del Golfo, a punto de estallar, sea la de frenar a Saddam, mostrándose partidario de la utilización de la fuerza para proteger la democracia, entendida como sistema político que beneficia los intereses económicos norteamericanos. Su discurso en torno a los temas de actualidad vuelve a concretarse en un nuevo disco titulado *Election Day*, donde canta sobre el congreso, Iraq, los liberales...

La cuestión religiosa juega también una baza importante a la hora de caracterizar al candidato Roberts. El porcentaje de práctica religiosa en EE.UU. es el más alto del mundo y su vida pública se encuentra totalmente

empapada por una religiosidad que arranca en sus orígenes de los padres fundadores. De hecho los conceptos básicos del sistema democrático, aparentemente laicos, están conectados con la idea de religiosidad. Así lo declaraba J. Paul Williams en *What Americans Believe and How They Worship*: “Los americanos deben identificar el ideal democrático con la Voluntad de Dios o, si se quiere, de la Naturaleza. Los americanos deben lograr la convicción de que la democracia es la verdadera Ley de la Vida... Las instituciones del Gobierno deben enseñar la idea democrática como una religión”⁶. Roberts es claro ejemplo de esto y aparece rezando antes de una actuación o en una iglesia cantando *gospel*, donde el cura llega a pedir: “Señor, señala el camino de nuestro rebelde hacia Washington. Allana las carreteras para Bob Roberts. Un hombre que puede acabar con el mal en nuestra capital. Amén”. Más tarde, tras un atentado simulado, Roberts será convertido en mártir de la causa americana e identificado con un enviado de Dios.

Se retrata, asimismo, el comportamiento de los medios de comunicación en los eventos electorales y cómo sus preferencias influyen claramente en la manera de tratar la información, en el caso que se pueda hablar de tal. En una cadena local presentan al oponente de Roberts, el senador Paiste, de manera muy poco conveniente para éste en términos de telegenia: comiendo tarta y manchándose. No es que tal detalle pueda cambiar el resultado electoral, pero indica el tipo de información, objetividad y neutralidad que se puede esperar de determinados medios. Inmediatamente a continuación, aparece el aspirante Roberts, con su estela de triunfador, certificada por el locutor en su tratamiento, en la clínica Broken Dove donde se celebra un encuentro contra las drogas que le nombra patriota del año. Las drogas han servido en EE.UU. como coartada para limitar los derechos civiles y Roberts sería representante de ese discurso radical. Rose Poodell, la periodista enviada llega a afirmar: “Es evidente para todos los presentes aquí que las drogas son un problema difícil y que se necesita un hombre decidido para solucionarlo. Todo apunta a que Bob Roberts puede ser ese hombre”.

El informativo, parodia evidente de las parejas informativas de moda, cierra la información política con una referencia a los sondeos, según los cuales el senador Paiste todavía mantiene una ventaja de 10 puntos. En la

6. VERDÚ, Vicente, *El planeta americano*, Anagrama, 1999, Barcelona, p.33.

secuencia siguiente, otro telediario informa (?) de un escándalo sexual protagonizado por Paiste. Como prueba inapelable se enseña un periódico que muestra una foto en la que se ve al senador en su coche y una joven que sale del mismo y titula: “Paiste in Teenage Liason”. A pesar de que después salga Paiste negándolo todo, para gran parte del público la evidencia se encuentra en lo visible, en la foto que nadie puede negar. Se trata, obviamente, de un montaje, puesto que la foto entera mostraría a su nieta, amiga de la chica, en la parte de atrás del coche. Es una manera muy sintética de mostrar cómo funcionan los medios en lo que se refiere a la información, donde tiene tanto peso o más lo que está en campo como lo que no. Los silencios y las omisiones son a veces más importantes que las palabras. En consecuencia, las encuestas empiezan a reflejar una clara reducción de la ventaja que tenía el senador sobre Roberts.

El debate electoral opera en las coordenadas del espectáculo y confirma su perdurabilidad en el sistema norteamericano. Ambos candidatos se encuentran en pie mientras un periodista pregunta frente al público, en una puesta en escena y con una retórica que la asemeja a un combate de boxeo. Robbins se aprovecha del montaje para oponer el discurso de ambos políticos: intercala planos medios de ambos donde van desgranando sus opiniones y propuestas. La diferencia es clara: mientras Roberts apela a la emoción del elector con promesas sobre la realización del sueño –capitalista– americano, Paiste habla de problemas sociales desde una perspectiva humana que pretende mejorar las relaciones sociales a través de su acción política.

Al final del filme, en una cena y acto postelectoral, Roberts, vencedor de las elecciones e inválido por el atentado, canta una canción de apoyo a los soldados que combaten por la democracia (?) en el Golfo. Mientras canta, un oportuno zoom sobre su pie muestra cómo sigue el ritmo. Posiblemente, en el momento conveniente de su carrera, un milagro le hará andar y como enviado de Dios se convierta en Presidente del país.

CONCLUSIÓN

El primer paso de nuestro recorrido filmico muestra con claridad el papel que la televisión alcanza en los años setenta como altavoz del discurso político y como mecanismo de creación dramática de los candidatos durante

las elecciones. Los debates y los spots electorales devienen ejes de la campaña con un peso específico y necesario en la articulación del discurso político. Evidentemente, el balance del filme es negativo, puesto que, en definitiva, se trata de mostrar cómo se construye un candidato, aún a pesar de éste y de sus intentos por controlar su discurso político. Es decir, se levanta acta de un estado de cosas preocupante por lo que se refiere al proceso de personalización de la política y la conversión de ésta en *star system*.

El siguiente filme analizado, perteneciente a la década de los noventa, indica que el proceso de espectacularización del mundo político ha sido imparable y ha alcanzado cotas insospechadas: la plena identificación entre política y música que cristaliza en Bob Roberts. Actos con presencia física, debates televisivos y spots se mantienen como mecanismos electorales. Y más aun, como exageración paródica, pero no muy alejada de la realidad, mítines convertidos en conciertos. Además, el protagonista y su pose de rebelde conservador sirven para mostrar la coartada intelectual propia de los noventa que habla de la muerte de las ideologías, y de la que Roberts sería un claro exponente. Punto de vista, claramente ideológico, que obedece a principios propios de un tipo de razonamiento que pretende naturalizar el sistema capitalista como único posible frente a otras alternativas ideológicas de gestión social.

En definitiva, el discurso político dominante ha dejado a un lado los argumentos y se ha abandonado a un baile de máscaras y al simulacro con mensajes vacuos que trabajan para la persuasión del electorado. Algunas transformaciones son fundamentales y afectan directamente a los cimientos de la democracia representativa. En primer lugar estaría la tendencia a la personalización de la dialéctica política que desemboca en que un candidato —más concretamente su imagen— sustituya al programa y se convierta en la imagen de marca del partido. Ese candidato debe fabricar, con ayuda de un equipo de especialistas en marketing político, una imagen de sí mismo que atraiga la atención y la adhesión del público. La consecuencia directa e inmediata es el establecimiento de un *star system* conformado por un grupo de vedettes políticas sobre las que se centra un espectáculo que aspira al acceso al poder, entendido como fin en sí mismo.

LECCIONES DE PERIODISMO

DE TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE A LA CORTINA DE HUMO

Marcos Rubio

¿Cuántos jóvenes descubrieron su vocación de periodistas después de ver *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, USA, 1976)? La película realizada en 1976 por Alan J. Pakula ponía en imágenes la epopeya de dos bisoños periodistas del área de local del Washington Post que dos años antes consiguieron con su esfuerzo y el apoyo de su periódico que la verdad prevaleciera incluso sobre el hombre más poderoso del mundo. El capítulo de la historia de *Watergate* que concluye con la dimisión del presidente Richard Nixon cierra una de esas epopeyas de la historia americana donde David termina venciendo a Goliat y uno se queda con la idea de que, a pesar de todo, todos somos iguales ante la ley y aún hay tiempo para héroes.

Todos los hombres del presidente es un thriller político basado en el libro que los periodistas del Washington Post Bob Woodward (Robert Redford) y Carl Berstein (Dustin Hoffman) publicaron en 1974 dando cuenta de la travesía y las adversidades que tuvieron que sufrir hasta demostrar las implicaciones del presidente de los Estados Unidos en el escándalo *Watergate*. La historia arranca en junio de 1972, cuando cinco ladrones son sorprendidos robando en uno de los cuarteles del Partido Demócrata instalado en el complejo *Watergate*. Los periodistas, guiados por una misteriosa fuente bien situada en las altas esferas del poder, “garganta profunda” –*Deep Throat*–, seguirán el rastro del dinero pagado por los republicanos para financiar el espionaje de miembros del partido demócrata. La investigación les llevará a descubrir que están implicados grupos de la CIA, de la Casa Blanca y hasta el mismo presidente del gobierno. La película termina con la certificación de la dimisión de Nixon y colorín colorado...

La cortina de humo (*Wag the dog*, Barry Levinson, USA, 1997) va de otra cosa. También intenta ser cine de verdad, reflejar la realidad espectacular –actual– de los medios de comunicación y de la política en los noventa, pero dudo mucho que alguien decida hacerse periodista después de verla. El épico cuarto poder que lucha contra todo y todos por la libertad y la demo-

cracia se ha convertido, veintiún años después, en una casta de papagayos que repiten y repiten el guión que los poderosos marcan, consiguiendo con su estupidez que la premisa nazi de que una mentira repetida muchas veces se convierte en verdad sea una práctica diaria.

Recuerdo que después de ver *La cortina de humo* en un cine de Brixton en 1998 me quedé con la sensación de haber asistido a un ejercicio de fuegos artificiales donde los oficios de Dustin Hoffman –en el papel de productor que dirige una guerra– y Robert de Niro –en el rol de asesor del presidente que tiene que ingeniárselas para desviar la atención después de que éste hubiese tenido un desliz sexual con una becaria–, no llegan a convencer del todo. Sabemos que la política es espectáculo y que la inflación de noticias es la forma más eficaz de confundirte, pero ¿no hay ninguna manera de reconstruir la realidad y analizar y seleccionar la información? ¿Están los medios de comunicación de hoy obligados a cacarear lo que el Poder político decide? ¿Se pacta la agenda o se asume sin más?

“EN LA REDACCIÓN DEL *WASHINGTON POST* NO HAY ORDENADORES”

Esa falta de ordenadores en la amplia sala del periódico nos indica que la película habla de un tiempo remoto donde la avalancha de informaciones aún no cuenta con el aliado de los ordenadores. Berstein y Woodward buscan antecedentes en grandes libros y contratan informaciones por teléfono. Se pasan casi toda la película contrastando informaciones en esa búsqueda casi suicida de la verdad. Parecen desconocer la advertencia de Baudrillard cuando asegura en su libro *Cultura y simulacro* que “si la realidad no ha de confirmar la teoría es la realidad la que debe cambiar”. Se trata de buscar la verdad cueste lo que cueste con el único objetivo de responder a ese mandato de buen salvaje que no ha sido pervertido por otros intereses. (Los mismos que los han vuelto ridículos y acrílicos multiplicadores del espectáculo diseñado por Robert de Niro y Dustin Hoffman en *La cortina de humo*).

Es curiosa la capacidad de Hollywood para crear mitos, si estos están entroncados con su tradición liberal-capitalista. Así *Watergate* ha quedado para la memoria como uno de esos momentos mágicos y referenciales del papel de los medios de comunicación de masas: “*Watergate*, acaso la más

densa, dilatada y compleja conflagración que haya tenido lugar entre un gobierno despótico y su *establishment* y un rotativo y sus periodistas como emanación natural de la *public opinion*.”

Se puede dudar de los motivos finales que impulsaron al *Washington Post* a enfrentarse y aguantar esa historia, pero lo que no podemos ignorar son los datos que provocaron el *impeachment* de Nixon. Para que se hagan una idea de la magnitud de la aventura recojo la descripción del panorama de los media en EE UU esbozado en el libro de Chomsky y Herman *Los guardianes de la libertad*: “En 1986 existían en EE UU unos 1500 diarios, 11.000 revistas, 9.000 emisoras de radio y 1.500 de televisión, 2.400 editoriales y 7 estudios cinematográficos, en total unos 25.000 medios de comunicación”. Si piensan que Washington es el lugar donde se concentra más poder político del planeta y por tanto donde registramos mayor densidad de periodistas por metro cuadrado del mundo, y que la historia de *Watergate* fuese llevada adelante por sólo un rotativo y por dos periodistas con el apoyo de su “heroico director” Ben Bradlee, tendremos que sumarnos a las palabras de elogio del párrafo anterior. Conociendo el *happy end* de la historia comprenderemos lo bien que quedó el guión de la película.

“GARGANTA PROFUNDA”: LA GRAN INCÓGNITA

A los historiadores liberales y marxistas no les gustan las teorías conspirativas de la historia. Se necesitan otras claves, económicas, políticas, de dinámica de grupos sociales, para analizar hechos históricos. El problema es que esa interpretación conspirativa de la historia es mucho más espectacular y Estados Unidos, en su breve historia, acumula episodios y personajes repletos de sombras que invitan al espectáculo. Los asesinatos de los Kennedy, Marilyn suicidada o asesinada, el atentado a Luther King, etc. En medio de esta galería de sombras, otra más: ¿quién fue el gran traidor de Nixon? ¿Quién fue esa garganta profunda que irá marcando el camino a seguir y confirmando informaciones? Aún hoy sigue siendo una incógnita con valor mediático. En una información de la agencia Efe recogida por el periódico *Estrella Digital* se apunta el nombre de John Sears, ex dirigente de la campaña electoral de Nixon y ex asesor, como el verdadero garganta profunda. Él, evidentemente, lo niega categóricamente.

La incógnita de garganta profunda me parece un elemento perturbador que nos aleja de lo verdaderamente importante ¿Por qué se embarcó el *Washington Post* en esta aventura? ¿Fue siguiendo esa necesidad democrática que exige una prensa honesta e independiente que busque descubrir la verdad e informar de ella, había intereses políticos detrás, o se buscaba rentabilizar una historia que se les fue de las manos?

En un documental de la BBC sobre la película de Alan J. Pakula, Charles Wheeler, antigua corresponsal de la BBC en EEUU, da alguna pista cuando afirma que el papel de la prensa no es derribar presidentes y añade que el *Washington Post* se asustó de lo que había hecho en el *Watergate* y por eso en el escándalo Iran-Contra apostó por una postura tímida. ¿Era peligroso seguir con esa línea o no era rentable económicamente para un periódico bien instalado en el *establishment*?

¡VIVA LOS ESCÁNDALOS!

No hay nada como un buen escándalo para vender periódicos y subir la audiencia. Por otra parte, no hay nada como tener enemigos poderosos para que no te falten los problemas difundidos en tiempo real por la radio y la televisión. Si no, que se lo pregunten a los socialistas españoles. El escándalo Lewinsky –que tantas energías y dinero costó a *Clinton and friends*– contó como referente simbólico legitimador el caso *Watergate*. “El gobierno del espectáculo (...) es dueño de los recuerdos (...)”¹. El silogismo planteado fue sencillo. Nixon mintió al parlamento y dimitió. Clinton ha mentido al parlamento. ¿No debería dimitir?

Las fuerzas desplegadas por los *mass-media* en el escándalo Lewinsky fueron formidables. Horas y horas de información, gestos, declaraciones, pruebas contundentes –lo del vestido con semen fue fantástico–, nuevas pis-tas, actos de arrepentimiento y cualquier cosa que mantuviera los índices de audiencia se dieron cita. Cuantos más datos conocíamos más confundidos estábamos. Ignacio Ramonet señala en ese sentido lo siguiente: “La censura

1. DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, 1999, Barcelona, p. 22.

es una dimensión estructural del poder y no sólo una característica de las dictaduras (...) censura ya no es restar sino sumar. El poder, para ocultar una situación, no necesita esconderla, sino suministrar más datos de los que el ciudadano puede asumir”.

Vistas así las cosas, la estrategia de Clinton fue un éxito mediático, que sumó a la formidable confusión de no saber muy bien por qué tanto lío, el cansancio de una audiencia que tenía ganas de nuevas historias.

¿QUÉ HACE UN MONTÓN DE AMIGOS DE BILL CLINTON RIÉNDOSE DE ÉL?

Roberto de Niro –protagonista y uno de los productores de la película– y Dustin Hoffman, otra de las estrellas protagonistas de *La cortina de humo* son dos declarados demócratas, así que lo primero que nos deberíamos preguntar es qué hacen en una historia que aparentemente da todas las claves del “escándalo Lewinsky” y adelanta las estrategias a seguir para salir airoso. Si uno se aleja un poco comprenderá que ese intento de arte que imita a la vida y que no es más que cine imitando el informativo de televisión –“Art imitating life imitating art, or more probably cinema imitating round-the-clock news”²–, es una pieza más en el intento de sumar confusión a la confusión y de marcar la agenda de futuros acontecimientos que el Hollywood mayoritariamente demócrata lleva a cabo con el visto bueno de Clinton. La película fue un éxito económico, con lo que se cierra el círculo del capitalismo mediático: dinero + mensaje interesado + estrellas de cine + entretenimiento = a más dinero que se puede reinvertir en repetir el mensaje con estrellas de cine que aseguren el entretenimiento y que produzca un espectáculo atractivo que de más dinero que... ¡Viva la libertad de expresión!

Antes les contaba el estado de perplejidad en que me sumió ver *La cortina de humo*. Todas esas preguntas que antes arrojaba al aire como un brindis al sol tienen por parte de Guy Debord una contundente respuesta: “Lo que se comunica son órdenes; y no deja de ser muy armonioso que quienes las

2. ROBERTS, C., “Wag the dog”, en *Uncut*, abril de 1998: “Arte que imita a la vida que imita al arte, o más probablemente cine que imita al telediario”.

han impartido sean los mismos que dirán lo que opinan de ellas (...) Es cierto que esa crítica espectacular del espectáculo, que llegó tarde y para colmo quiere ‘darse a conocer’ en el mismo terreno, se limitará forzosamente a vanas generalidades o lamentos hipócritas”³.

Si Umberto Eco nos hubiera visto salir del cine nos habría acusado a gritos de apocalípticos, y con razón.

3. DEBORD, Guy, *op. cit.* pp. 17-18.



Todos los hombres del presidente (Alan J. Pakula, USA, 1976)



La cortina de humo (Barry Levinson, USA, 1997)

PRIMARY COLORS

LA TELEVISIÓN EN CAMPAÑA

Josep Gavalà Roca

Son tres los colores primarios, los colores que inauguran y clausuran el relato, que lo atraviesan y lo impregnan, los colores que le dan título: blanco, rojo y azul. Los tres colores de la bandera de los Estados Unidos. Sobre la bandera de barras y estrellas, sobre una bandera plácidamente mecida por el viento, se desliza el primer plano del filme: desde sus barras, con sus colores, emerge y se ondula el título, *Colores primarios* (Primary Colors, Mike Nichols, USA, 1997).

Un pausado movimiento de cámara descendente encuadra el otro color de este relato, el color del otro. Una mano blanca irá apretando una tras otra cinco manos negras: “Los hombres en su conjunto juzgan más con los ojos que con las manos”, reza la cita de Maquiavelo bajo cuya advocación se coloca la novela homónima. El cadencioso plano secuencia con el que se abre *Colores primarios* se posará finalmente en el rostro del candidato en campaña, presto al encuentro con el joven negro cuya mirada escrutará el relato.

Un gobernador sureño emprende la aventura de las elecciones primarias, la campaña para su nominación como candidato del Partido Demócrata a la presidencia de los Estados Unidos. Esa es la otra referencia del título del filme. No faltan, por estos pagos, admiradores de este sistema de elección de candidatos de los partidos. *Colores primarios* realiza, sin embargo, una enmienda a la totalidad, situando algunas de las perversiones más acreditadas de la democracia norteamericana en el corazón del propio partido, en el sistema de elecciones primarias.

Colores primarios, elecciones primarias. La poderosa industria cinematográfica norteamericana producirá, en el ecuador de la segunda legislatura de la era Clinton, esta historia de un candidato para la nominación demócrata llamado Jack Stanton, un candidato que “se había pillado el pito en bastantes cubos de basura”, un “exhippy radical” que en tiempos se escurrió de sus obligaciones patrióticas, llegando incluso a ser detenido por protagonizar algaradas de las que no quedó, sin embargo, antecedente alguno. La película está basada en una novela aparecida un par de años antes, justo en el ecuador

de la era Clinton, una novela cuya traducción española destaca en la cubierta su condición anónima, a pesar de que la solapa cuenta cómo acabo siendo identificado el autor, Joe Klein, un galardonado columnista de *Newsweek*. “Nada de esto sucedió jamás”, precisa la “Nota del autor” de esta obra catalogada en la cubierta de su traducción española como “una novela política”.

Una novela en primera persona. Éste es, sin duda, un aspecto crucial a la hora de cotejar el relato que de la historia hacen novela y película. La novela, el punto de vista por el que se opta para la narración de la historia, realza el protagonismo de ese joven negro que en la película no pasará de compararse de lujo de la campaña, de testigo privilegiado de la carrera del candidato blanco. Sabido es que las prerrogativas del narrador son inmensas, en el caso de la novela. Un gobernador sureño blanco pone un negro en su campaña, el nieto de un legendario líder demócrata negro, quien, tras abandonar las aulas de Harvard, se ha iniciado en la política de la mano de un congresista negro. El joven negro narra la historia de una campaña electoral de la política blanca, una campaña en la que él abandonará la política negra, la de las victorias exclusivamente morales, y a su compañera negra, la fiera reportera de un “periodicucho” menor, “La causa negra”. Un joven que dice añorar las gestas gloriosas de la era Kennedy, las gestas de su propio abuelo; que no quiere convertirse en un profesional, sino “involucrarse”; que “quiere creer”, que quiere “hacer historia”. Un joven a quien la futura primera dama le aclarará que sólo la buena gente es incapaz de aprender a no quemarse.

“—Puedo ganar. Vamos a hacer historia. Mírame a los ojos y dime que no es así. Mírame a los ojos, Henry, y dime que no quieres formar parte de eso.

—Yo...

—¡Jesús, Jesús! Henry —dijo—. ¿Qué quieres, que te lo pida de rodillas? No podré hacerlo sin ti. No me abandones ahora —titubeó, buscó una respuesta en mi cara—... Sigues conmigo, ¿verdad? Dime que sí. Dilo.

Dejó de hablar y sonrió de repente. No fui capaz de interpretar exactamente su sonrisa. Estaba desconcertado, pero pletórico de confianza. No pensaba hacer concesión alguna.

—Vamos, coño, Henry. Esto es ridículo: tienes que estar conmigo”.

Así termina la novela. La campaña de las primarias no ha terminado, el resultado es todavía incierto y el único negro en ese grupo de blancos que

ha cocinado la campaña de un joven gobernador demócrata en liza con un puñado de ancianos se dispone a abandonar. Este final inconcluso contrasta con la secuencia que cierra la película.

En ésta, un fundido encadenado disuelve el tenso diálogo en los plácidos compases del baile de gala. La elipsis. No sólo pasaron ya las primarias, sino que la pareja presidencial, aquel candidato aupado en campaña como un Kennedy redivivo y su mujer, estratega de la campaña y abnegada encubridora de todas las infidelidades, reina ya en la Casa Blanca. Último plano de la película; de vuelta al plano que la abría. Un cadencioso plano secuencia funde el blanco y el negro. El nuevo presidente aprieta la mano de su joven asesor negro. El bullicio envuelve el cadencioso movimiento de los labios de éste: *mister president*. Lento movimiento de cámara ascendente; último encuadre, los tres colores primarios, blanco, rojo y azul.

La película fustiga la mercadotecnia política blanca, pero, además, arroja ese punto de vista negro, pasado por Harvard, desde el que se enuncia la novela. No habría otra política posible. Ni siquiera en el seno del propio partido, en la propia campaña de las primarias.

Ésta es la historia de un grupo de antiguos jóvenes demócratas que dicen definitivamente adiós a lo que fueron y fian su suerte a la telepolítica y a la política de liquidación del adversario. La historia de una campaña que empieza con un candidato emocionado en un centro de alfabetización de adultos habitado por negros e hispanos, continúa por fábricas y sinagogas y termina con un caballo ganador dispuesto a abrazar, también, la publicidad negativa y a blandir las más abyectas filtraciones a cuenta de los vicios privados. Sólo dispuesto, ciertamente, gracias al concurso de dos desapariciones que marcarán sendas encrucijadas en el desarrollo de la trama narrativa.

Equipo y avión de campaña, asesor de medios y estratega político del partido, encuestas y publicidad, la pareja presidencial, el candidato y su mano negra. Tras esas primeras secuencias, el relato acelera su curso: “Ha ganado”, exclaman alborozados sus leales. El presentador les había recordado a los cinco candidatos demócratas que sus respuestas no podían pasar del minuto y otros tantos minutos después el joven gobernador sale airoso de la prueba televisiva. Empieza otra campaña. En la televisión cobra carta de naturaleza el “boleto ganador” y en ella podrán ser explotadas, y proporcionar ganancias diversas, historias hasta ese momento irrelevantes, capítulos de la particular biografía de un desconocido ciudadano. Ya hay candidato, el futuro está

resuelto. Ahora el único problema es que también el candidato tiene un pasado. Se impone contratar a alguien capaz de “devorar la suciedad”, una “quitapolvos”, y de permanecer “tranquilos en una tormenta de mierda”. El asedio de los medios se intensifica, y el candidato no puede hacer otra cosa más que acudir a los medios, no sólo a las entrevistas de las cadenas *todo noticias* sino también a esos melifluos, o siniestros, *talk shows* en los que se encuadrarán en primerísimo primer plano las manos entrelazadas, pongamos por caso, del matrimonio presidencial.

En directo, en un programa radiofónico, un infarto de miocardio. Un candidato sin escrúpulos es castigado por la providencia, y el joven gobernador triunfante decide ejercitarse en la magnanimidad, retirar los spots de publicidad negativa. Para entonces, todos los personajes del relato se contemplan unos a otros en la pantalla, en los distintos formatos de la programación televisiva. Desde ella se presentará en el filme el sustituto, un antiguo gobernador que desgrana su repertorio en un rosario de comparencias televisivas que comienza en la CNN. Alguien que no quiere competir, que no está dispuesto a invertir en la mercadotecnia de campaña; que no quiere acudir ni a la industria publicitaria, ni a la industria demoscópica. Un político que quiere renunciar al discurso de los titulares de telediario, a convertir la campaña en una crónica de sucesos o en un combate sin piedad, a emocionar a la audiencia televisiva. Un viejo exgobernador que predica la sinceridad y se brinda al diálogo, y acaba con su joven contrincante en un *talk show* de éxito: de acuerdo, el programa es suyo; ya conocen las reglas, ni sacarse los ojos, ni tirarse sillas; al tercer derribo entro y paro el combate, y por favor sean breves en las respuestas. El candidato por accidente mantiene su palabra y se prodiga en generosidad. Suena la alarma. Se impone explotar a fondo toda la programación televisiva, “Testimonio” incluido. La futura primera dama despedirá, compungida y resignada, los “últimos restos” de dignidad.

Nadie, ni siquiera un candidato a la santidad, puede tener limpio el armario. Y quien acabará encontrando el cadáver no es otra que una antigua colaboradora en este partido ahora de primarias, la “quitapolvos”, y el ingenio joven negro que ha decidido ejercitarse en los entresijos de la política blanca. Miami. La reglamentaria trama cubana. “Un puto maricón encocado”. Esto es América. Hemos conseguido la basura.

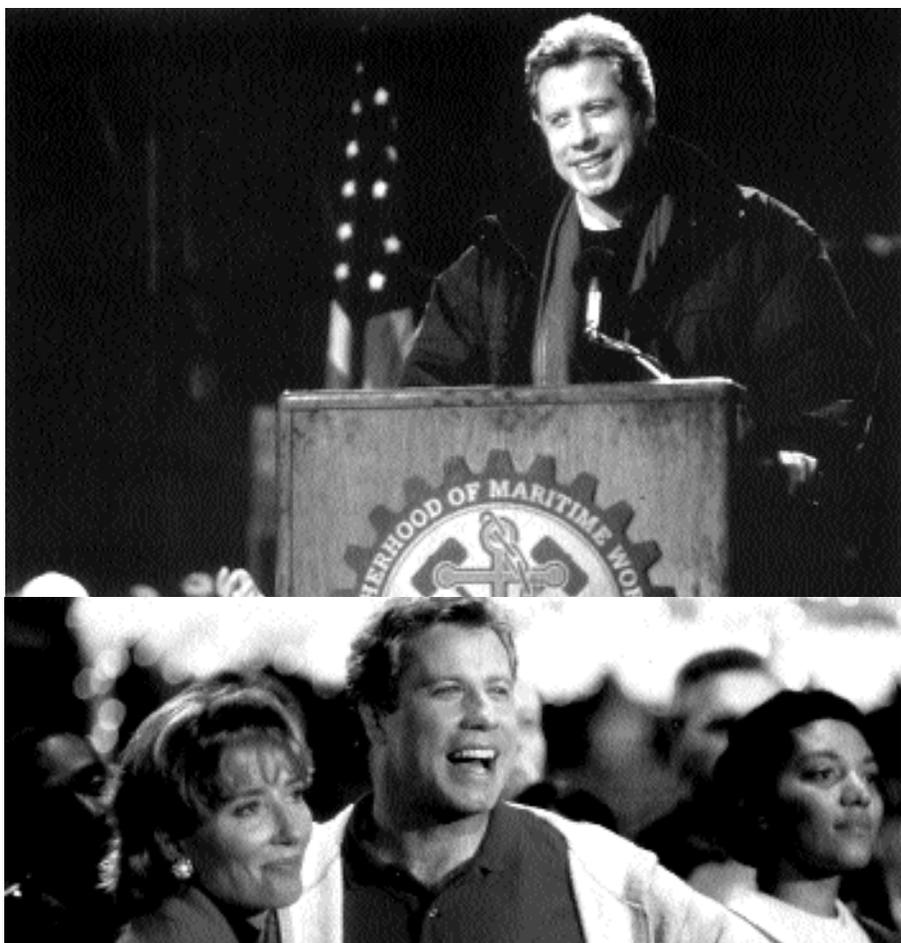
El joven negro, la apasionada devoradora de suciedad; reparos morales, objeciones históricas. Pero el gobernador sureño, el exjoven demócrata,

tiene que salvar a su patria, salvar a su partido y salvar su carrera presidencial. Ya tiene acorralada a su presa. Los medios se encargarán del resto.

La historia vuelve a sufrir una violenta sacudida. Un tiro a bocajarro. La más fiel y apasionada colaboradora es devorada por la suciedad. El negro entre los blancos se estremece, y el candidato se decide de nuevo por la magnanimidad. Los medios no participarán del botín. Pero el contrincante se enterrará con la inútil esperanza de no ser, finalmente, linchado. Dossier entregado, desaparecido en campaña.

Es aquí donde pone fin a su relato el narrador de la novela. La película de M. Nichols continuará hasta la toma de la presidencia. Aquel final inconcluso no tiene utilidad alguna para esa industria de la que forma parte la Universal. No responde a los *standards* del diseño narrativo con el que construye sus historias, ni a las estrategias ideológicas que la identifican como industria cultural. “¿Sobrevive alguien a una de esas descargas furibundas de los medios?”, le pregunta uno de los muchos presentadores de televisión que desfilan por *Colores primarios* a una experta en medios de comunicación. Las grandes productoras de la industria cinematográfica norteamericana y las principales empresas de televisión del país, las principales productoras multimedia, han pasado a formar parte de los mismos conglomerados empresariales, aquellos que financian o una u otra o ambas campañas electorales primarias, la de los republicanos y la de los demócratas, el rojo o el azul. La industria del entretenimiento norteamericana ha dado sobradas muestras de su capacidad para el reciclaje de todo tipo de productos, incluida la basura. Primero se obtienen los beneficios, empresariales y políticos, de un determinado modelo de representación mediática de la política, que le servirá a esa industria para disfrutar de un manifiesto abuso de posición dominante en estrategias empresariales de signo diverso, incluidas las de la implantación planetaria del imaginario simbólico norteamericano. Luego, la basura generada por ese funcionamiento de los medios en el ámbito de la mercadotecnia política es reciclada por las mismas empresas que se han lucrado de los dividendos devengados por esa basura, reciclada por la división cinematográfica de lo que se ha dado en llamar el nuevo modelo de empresa de comunicación. De la basura mediática se obtiene, por este procedimiento, *glamour* y taquilla, y plusvalías simbólicas. Después de todo, E. Thompson es una patriota, una abnegada primera dama dispuesta a todo por los colores primarios. Y J. Travolta es un adolescente con la bragueta des-

abrochada que dice competir no por ingresar en la historia, sino por ese muchacho desahuciado que se siente feliz despachando doce horas diarias café y pastel de manzana, mientras le explica al candidato los pormenores de la liga universitaria de basket. Es el candidato que acepta mentir sólo para tener la oportunidad de “ayudar a los mejores ángeles de nuestra naturaleza”, que acepta mentir para ganar y abandonar para siempre la mentira. Si además se recicla incluso una novela “política” supuestamente de denuncia, pues entonces no quedará sino reconocer las muy poderosas habilidades de esta industria.



Primary Colors (Mike Nichols, USA, 1998)

PODER Y POLÍTICA EN EL CINE

CUANDO EL BIEN BUSCA EL MAL

Víctor Cremades

Por distintas y variadas razones, la figura del presidente de los Estados Unidos de América ha sido uno de los iconos más representativos del cine norteamericano. Especialmente ha tenido relevancia en la última década del siglo XX, donde Bill Clinton ha dado pie a numerosos argumentos e intrigas. En cualquier caso no es un fenómeno que haya aparecido en esos últimos días del siglo, sino que se corresponde con una tradición mitológica del cine norteamericano, que tradicionalmente ha ido perfilando su historia democrática a la luz de los nuevos tiempos y ha utilizado a sus instituciones más representativas como símbolos de ese *american way of life*.

El cine norteamericano ha tenido tradicionalmente una vertiente política, independientemente del género utilizado por el realizador. El cine negro o incluso el western han sido géneros ampliamente utilizados para proyectar ideas políticas en el Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, hasta nuestros días. Es difícil determinar si en los productores norteamericanos existe alguna intención política a la hora de representar al presidente o a sus símbolos democráticos de una determinada manera, pero sí que podemos afirmar que, si la intención no es directamente política, estas figuras sí que son utilizadas como representación de ciertos valores y principios que integran la sociedad norteamericana. Ciertos valores que son reflejo de la democracia norteamericana y su evolución a lo largo de la historia. Valores que intentan reafirmar una identidad que parece no estar suficientemente formada como nación –debido probablemente a la brevedad de su historia y a la disparidad de orígenes en su población–, para lo que buscan el respaldo de su bien máspreciado, y que les aboca a utilizar aquello que ellos piensan que les diferencia de gran parte del mundo, la democracia norteamericana, sus libertades civiles y sus instituciones más representativas.

Es posible, yo lo entendería así, que exista cierta conexión entre la proyección de la figura del presidente de Estados Unidos y la visión que tiene cierto sector de la sociedad norteamericana sobre la democracia de ese país. De ahí sus distintos puntos de vista a lo largo de la historia. Esa es la razón

de la utilización incansable por parte de la industria del cine de instituciones tradicionalmente democráticas para reflejar la historia del país.

Ejemplos de esto podrían ser películas como *Air Force One* (Air Force One, Wolfgang Petersen, USA, 1997) o *Poder absoluto* (Absolute Power, Clint Eastwood, USA, 1997). *Air Force One* es una película que lleva el chauvinismo al extremo de convertirla en una historia tan irreal que resulta patética. Es un filme en el que el presidente de los Estados Unidos –Harrison Ford– destruye el comunismo residual de un plumazo. *Air Force One* nos muestra un presidente que pone en peligro su vida y la paz mundial, anteponiendo la misma a sus intereses personales y familiares. Otro caso bien distinto es *Poder absoluto*, donde el presidente es corrupto, egocéntrico y la personificación del mal. Precisamente todo lo contrario que Harrison Ford en *Air Force One*. Otro estereotipo, pero que en este caso representa la mala utilización del poder. El mal en sí mismo. La degradación del ser humano ante la posesión del poder. Ya hablaba Platón sobre el poder absoluto en el último de sus diálogos, poniendo de manifiesto sus peligros en boca de Sócrates, y de qué forma está siendo ejercido a lo largo de toda la historia por personajes mediocres y faltos de toda moral.

La figura del presidente participa de un valor iconográfico dentro de las propias tramas de las películas, y posiblemente esa visión, dependiendo de cuál sea, es el reflejo de la propia visión del autor, del director o realizador responsable del filme. Normalmente son personajes bien definidos y casi inmutables, al contrario que sus compañeros de reparto, que suelen ser personajes más neutros y variables. O son la representación del bien en sí mismo, como es el caso de Harrison Ford en *Air Force One*, o del mal, como Gene Hackman en *Poder absoluto*.

En *Air Force One* vemos al presidente de los Estados Unidos de América como un estereotipo de la propia prepotencia norteamericana, que ante un líder ruso totalmente rendido a las excelencias de Harrison Ford abandona la suerte de su país en las manos de un loco suicida. Un loco suicida que resulta ser el presidente de la nación más poderosa de la Tierra y que se enfrenta, con sus propias manos, a unos terroristas chechenos que representan en la película el mal.

Los chechenos son los elegidos en esta película como “los malos”. Ya lo han sido los nativos americanos, árabes de todas las zonas geográficas, vietnamitas, japoneses, soviéticos,... Ahora son chechenos, terroristas che-

chenos. El hecho de ser terroristas es un valor importante, ya que implica *a priori* un enfrentamiento con valores democráticos occidentales, hecho que justifica cualquier acción por parte de Estados Unidos para salvaguardar el *status quo*. Otro punto importante es la elección precisamente de los chechenos. Probablemente tenga mucho que ver con tener el beneplácito de los espectadores rusos, ya que esta película se proyectó en cines de toda Rusia. En este caso vemos a un enemigo común a las potencias mundiales, enemigo al fin y al cabo de la democracia. En resumidas cuentas, más ingresos para las productoras. En cualquier caso, ya se guardan los autores de hacer funcionar el gabinete de presidencia norteamericano como una verdadera máquina democrática, siguiendo las normas a “raja-tabla” y exhibiendo gran madurez democrática, e integrando en el gabinete una vicepresidente del género femenino con el objeto de dejar ver el abierto talante democrático de la sociedad americana.

En *Poder absoluto* la representación del mal la hace el propio presidente. No deja de ser paradójico que precisamente el estandarte de la integridad lo enarbole en este caso un ladrón de joyas, mientras que el mal es representado por la que debiera ser la persona con más dignidad sobre la Tierra, ya que como ostentador del poder absoluto y la paz mundial así debería ser. Sobrados ejemplos tenemos, sin embargo, de la irrealidad de esta premisa: baste observar al actual presidente para hacernos una idea de quién gobierna nuestro destino. En este caso vemos cómo el presidente se salta todos los valores y procesos democráticos con una facilidad que asusta.

Ni los directores de ambas películas, ni los escritores, ni los productores se puede decir que tengan unos antecedentes de cine comprometido realmente reaccionario. Quizás sean destacables en todo caso las afinidades al partido republicano de Clint Eastwood, que han llegado al punto de haberse presentado a la elección como alcalde en la ciudad de Carmel y haber sido elegido para el cargo durante varios años. Pero eso al fin y al cabo no nos dice nada.

Eso equivaldría a decir que estas películas son valoraciones objetivas de la sociedad norteamericana. No creo que se pueda ser objetivo, sin embargo, en el arte, a la hora de crear una obra, o a la hora, igualmente, de realizar estas películas. Toda información lanzada hacia un interlocutor tiene que llevar una dirección concreta, y estas películas la llevan. Es posible que el mensaje político no se haga de una forma intencionada, o incluso probablemente no sea el motivo central de la película. Esas concepciones e ideas están ahí,

influyendo sobre la historia mundial. Valga el caso de películas como *Nixon* (Nixon, Oliver Stone, USA, 1995) o *J.F.K. Caso abierto* (JFK, Oliver Stone, USA, 1991) capaces, gracias a su tratamiento en ocasiones de documental y a su gran veracidad en su realización, influir en la percepción de la propia historia, ya que el cine es el único medio de cultura que accede a gran parte del mundo. Películas como por ejemplo *Taxi driver* (Taxi Driver, Martin Scorsese, USA, 1975) ofrecen una mirada a la sociedad norteamericana desde un prisma muy sincero. Algunos tildaron a la película de fascista y reaccionaria, pero ¿no será que lo verdaderamente fascista y reaccionario es la sociedad norteamericana?

En tal caso podríamos encontrarnos con que nos estamos rasgando las vestiduras por algo que ellos ni siquiera ven, que es su *modus vivendi*. Es su concepción de la realidad. Su concepción democrática, y ahí lo paradójico, de una sociedad justa. El único enigma que me deja intrigado es qué fue primero, ¿es el cine norteamericano como es porque así es la sociedad norteamericana, o es sin embargo así la sociedad norteamericana por la fuerte influencia, entre otros factores, de la industria del cine? Pues probablemente ni una cosa ni la otra.

La industria del cine norteamericana tiene un objetivo principal, el mismo objetivo que ha tenido siempre: el dinero. Conseguir el máximo beneficio económico. Para conseguir esto, la propia industria ha tenido que realizar una labor claramente política con los poderes fácticos de cada momento. Todo esto con la intención de conseguir el beneplácito de estos poderes y actuar con mayor fuerza. Esto ha dado lugar a situaciones verdaderamente injustas que todo el mundo conoce, como es el caso del macarthysmo o el sufrimiento de una serie de películas-panfleto. Pero incluso en épocas en las cuales parece que se renueva en los Estados Unidos el sentimiento democrático surgen políticas que, de una forma intencionada o no, confunden al espectador.

Sólo se puede concluir entonces que la mera intención de las *majors* a la hora de realizar estas películas es puramente crematística. Que lo único que buscan es ganar la mayor cantidad de dinero posible y para ello bailan al son que le marca la sociedad americana. En cualquier caso, más grave es aún que nosotros mismos nos encontremos inmersos, siendo europeos como somos, en el juego que todo ello conlleva. Que nos sintamos identificados con su idea del bien y del mal.



Poder absoluto (Clint Eastwood, USA, 1997)



Air Force One (Wolfgang Petersen, USA, 1997)

Anna Karina, *Alphaville*, 1965





EL GIRO CULTURAL EN LA EDAD DE PLATA: ARTES, MEDIOS Y ESPECTÁCULOS I*

El Palacio de Proyecciones

UNIVERSO TRÁPALA.
HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DE LOS PRE-CINES Y CINES PRIMITIVOS

*Dossier sobre la cultura española en la Edad de Plata a publicar en dos números de la sección Universo Trápala y elaborado por miembros del proyecto financiado por la Dirección General de Investigación de la Comunidad de Madrid sobre "la configuración de los conceptos de cine nacional y cine universal en la cinematografía madrileña entre 1906 y 1921" (DGI/CAM, 06/0137/2000).

MEDIA VUELTA DE MANIVELA PARA UN GIRO

Luis Alonso García

La historia se mueve en oleadas. No hablamos sin embargo del pasado, la historia-objeto, cuya imagen precisa vendría quizás dada por un universo en continua expansión del que no somos más que un centro atómico y mortecino (la centralidad no tendría aquí rasgo alguno del ombliguismo típico de Occidente; estar en el centro de un universo que se abre por los bordes es la marca de una excentricidad primera: el centro es el afuera de la historia). Hablamos por tanto de la escritura de esa historia, la historia-disciplina, la historiografía (la escritura en la *actualidad* de un texto que es *puro devenir*, del incierto pasado al imprevisto futuro; segunda marca de excentricidad: la estación término está fuera del trayecto). La imagen exacta para nuestra historio(grafía) sería entonces la de un océano visto desde la orilla de la playa. Aquello que ve el espectador, el historiador, es la ola que viene a morir a sus pies. Le mojan, y por eso cree que la espuma de la ola tiene más importancia que la mar en calma que casi no alcanza a ver en la distancia. Y desde esa primera afección mide todas: el pasado se diluye según se aleja, hasta desaparecer detrás de la línea de horizonte, allí donde la historiografía se convierte en arqueología.

Pero hay más. El ansia de continuidad y ruptura hace ver al historiador el pasado como una cadena: cada eslabón como el elemento de ruptura de una continuidad formada por la cadena misma. Extraño comportamiento: estudiamos la historia para poder afirmar la continuidad con aquel pasado –del que nos declaramos herederos– y la ruptura de este presente –en el que nos declaramos modernos, nuevos, últimos... La compleja estrategia para soportar el peso de creernos nuevos en un mundo ya viejo es hacer de los infinitos instantes de un devenir el perpetuo repliegue de un oleaje en el que afirmar la unicidad de cada ola y su identidad con la anterior, con la siguiente. Puede parecer excesivamente abstracta esta descripción. Pero –una vez superada la idea del pasado como una cadena de eslabones inertes– es importante definir en cada «actualidad» la fuerza y el alcance de cada ola, renovada a cada hora de la historia.

El tema de los trabajos que componen este dossier es la transformación del cinematógrafo en cine desde su inserción en el complejo cultural de la España de 1900. Pero previamente hemos de constatar que si el 98 es el límite visual del horizonte histórico y epistémico de la actualidad –*the Origins of Modern Life*– quizás ello explique la insistencia en mantener el «cinematógrafo» como el origen del «cine/cine» –*el affaire Lumière*– cuando todos sabemos que lo único que surge en ese momento es un artefacto más de una serie de artilugios por tres siglos centenaria. Nadie sostiene, por ejemplo, tal relación de identidad o continuidad entre la telegrafía sin hilos y la radiodifusión. Dicha insistencia vendría dada entonces por ese empeño en “ver nacer al «cine» con nuestro siglo”, es decir, en poner al cine en el origen de nuestra época, aunque dicho nacimiento sea sin lugar a dudas más tardío (en la segunda década del siglo XX) y ese ya no sea, en realidad, nuestro siglo.

Analizar esa transformación y esa inserción significa sin embargo mirar con atención y recelo lo mucho que se ha escrito sobre las relaciones para la época entre «cine y literatura», «teatro y sociedad», «literatura y política», «el cine y las artes»... Con atención, pues mucho de lo que en esos trabajos se dice sirve para dar respuesta –o, al menos, para mantener abierta la pregunta– de qué era el cinematógrafo, de cuál era su lugar en las formas y prácticas de la cultura. Con recelo, pues se trata de evitar la afirmación del cinematógrafo como una forma espuria de la literatura y/o el teatro o del cine como la suma y síntesis de las artes. Sobre esta apresurada comparación y exclusiva limitación de lo “filmico” con lo “artístico” se construyó en la época: primero –hasta, más o menos, 1908-1911– el más profundo de los desprecios (aquel que no reconoce al cinematógrafo ni la cualidad de objeto específico y diferenciado de otros objetos); después –hasta 1917-1921– el más profundo de los deseseros (aquel que no reconoce en el cine «visto» en las pantallas el cine «soñado» en los escritos). Pero sobre esa época se asienta mucho de lo que aún pensamos confusamente sobre el cine. Si queremos iluminar una nueva teoría e historia del cine, debemos cortar amarras. No con la realidad histórica de aquellos desprecios y deseseros sino con la discursividad historiográfica que sobre ellos generaron los falsos aprecio y esperanzas que aún marcan nuestra idea del cine. Para ello, se impone pensar lo que fue el cinematógrafo de una forma excéntrica, fuera del centro marcado por lo que se dijo que debía ser el cine. Y nada más excéntrico que hablar del cinematógrafo por los bordes de las formas y prácticas en las que se fue definiendo y deviniendo cine.

PÚBLICOS DE GUSTOS AVERIADOS

Francisca Bermejo González

“El cine, entonces, nos parecía un cuarto oscuro, con toda su medrosa soledad. De pronto, se les descerrajaba una ventana espectral, y empezaba a llover, gota a gota hasta rayar con sus negros barrotes toda la claridad de la pantalla. Ya no había escape posible”

(Antonio Marichalar, *Revista de Occidente*, XVII, 1927).

El cine es, sin duda alguna, una de las invenciones humanas que ha marcado de manera más indeleble el perfil de nuestra época. La denominación de “la era del cine” para caracterizar al siglo XX (Arnold Hauser) constata explícitamente que éste se convirtió en el referente ineludible para la comprensión de los últimos cien años. Su éxito se explica por la capacidad que aportó para satisfacer, de modo mucho más inmediato y eficiente que la literatura, la necesidad de ficciones pero, también, por permitir al hombre la visualización de sus sueños o la asistencia, en primera línea, a acontecimientos de los que sólo hubiera tenido noticias por una fotografía desvaída o por las palabras deficientes de una crónica periodística. Mirado desde hoy, no es fácil comprender bien toda la revolución que esto supuso. El “jubiloso convencimiento” de Alberti no era sólo personal sino generacional¹. Todo un siglo aprendía a ver de otro modo la realidad gracias a este nuevo arte: “El cine vino a romper esos límites y a hacer posible el milagro: la mirada humana multiplicó a partir de él su alcance, y no únicamente en extensión, sino también en profundidad, accediendo por vez primera a perspectivas inéditas o a realidades inapreciadas hasta entonces a pesar de su cercanía”².

Pero el cine no sólo modifica la relación entre el hombre y su entorno al ampliar el alcance de la mirada, sino que provoca un cambio radical en la

1. ALBERTI, Rafael, “Carta Abierta”, en *Antología Poética*, Losada, 1966, Buenos Aires.

2. PÉREZ BOWIE, J. Antonio, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Librería Cervantes, 1996, Salamanca.

definición del espectador y el espectáculo. El cine muestra la imagen profana del mundo, una imagen perfectamente ligada a la inminencia de las cosas tangibles y a la constitución de los nuevos públicos masivos. El cinematógrafo pasó en muy poco tiempo de ser una curiosidad más de las exhibidas en barracas de ferias y barracones de barrio a convertirse en un hábito poderoso al que se engancharon con gran avidez gentes de todas las geografías, culturas y clases sociales y, consiguientemente, en un potente negocio y en un no menos poderoso medio de conformar la nueva mentalidad de la sociedad de masas.

Hay varias causas que influyen en la expansión y consolidación del fenómeno cinematográfico. Una de ellas es que los precios son muy baratos, comparando con el de otros espectáculos. Otra es el esfuerzo por parte de los empresarios en diseñar unos programas bien pensados según los intereses del público. Además, el cinematógrafo tenía un «lenguaje universal» para «todos los públicos»: mayores y pequeños, cultos o incultos. Los años que median entre el abandono de su condición de espectáculo ambulante y su anclaje en locales fijos (y la conversión del previo desprecio en un signo de prestigio social) no pasan de una decena. Anuncios publicados en la prensa de la época permiten comprobar cómo la popularidad del cine no se limita a los públicos urbanos, sino que se extiende por todas partes y lo lleva a estar presente en todo tipo de festejos populares. El despegue definitivo y su consagración como espectáculo de masas puede fecharse entre los años 1911 y 1913. Por una parte, está la aparición de gacetillas publicitarias de extensión considerable en las páginas de espectáculos de los periódicos. En ellas se hace elogio del material que se ofrece al público. Otro dato significativo es la publicación, en diciembre de 1912, de la Real Orden por la que los poderes públicos deciden intervenir en la exhibición de películas dictando normas reguladoras de las mismas, tendentes a la vigilancia de la moralidad pública y a la protección de la infancia. En ese mismo año se inaugura en Madrid el Cinema X, el primer local construido expresamente para proyecciones, que se suma a otros que ya venían dedicando su programación exclusivamente al cine. Comienzan a editarse en Barcelona revistas como *Arte y Cinematografía* (1910), *El mundo cinematográfico* (1911) y *El cine* (1912), aunque en sus primeros años alternarán la información cinematográfica con la de teatro, toros y espectáculos diversos. Aparecen también las primeras manifestaciones del *star system*, pues en las gacetillas promocionales y en los anuncios de

las películas se hace habitual la inserción del nombre de los intérpretes principales. En esos años, también se afianza el éxito de los filmes documentales, que suscitan entre el público un interés equiparable a los de ficción³. La revista cinematográfica Pathé se proyecta en los principales cines como complemento de las películas y la publicidad da cuenta de los reportajes que se ofrecen en cada entrega. Las películas de largometraje van imponiéndose a partir de 1913, aunque siga dominando la sesión con programas de varios cortos.

La diversificación de programas y públicos (noticiarios y reportajes para el público culto, melodramas truculentos y de historias inverosímiles para el vulgo) debe ser vista en realidad como una prueba más de la amplia aceptación del cine en la época, de los más selectos espectadores urbanos a los habitantes menos cultivados de los núcleos rurales. Sin embargo, enfrentarse al fenómeno de la recepción supone hacerlo a una realidad no sólo integrada por elementos heterogéneos y complejos, sino, además, dotada de un considerable grado de dinamismo, dinamismo cultural que permite explicar –en el lapso de una generación– la total transformación del cinematógrafo primitivo en el cine clásico.

3. LÓPEZ SERRANO, Fernando, *Figuras y sombras: de los teatros de títeres a los salones de cine*, Universidad Complutense, 1999, Madrid.



Cine Hispano Francés

4.º 71. MADRID (CIUDAD LINEAL)
PARQUE DE DIVERSIONES
VISTA GENERAL DE LA MAQUINA VOLADORA

Parque de Ciudad Lineal



Entrada al Cnemaway

FINES DEL SUJETO Y PRINCIPIOS DE LA MÁQUINA

Juan Gutiérrez

A Cristina

La acción productiva forma parte del mito fundador de la cultura occidental: Dios se convierte en manufacturero del hombre, al tiempo que de sí mismo. La pena impuesta al hombre por su pecado es, como “sujeto del saber”, el trabajo, y, con él, la pérdida de su condición de “sujeto del juego”, del querer, es, en fin, la castración, la carencia, el origen de todo deseo. Ese saber, esa consciencia así presentada es, en sí misma, una máquina fáustica capaz de producir al propio ser, la conciencia, el “yo”, la libertad, la necesidad histórica, la moral, la naturaleza, etc. Es pues, un saber técnico. Es una fábrica que se enfrenta a la muerte, a la pena máxima, donde todo objeto producido respondería a una supuesta victoria del hombre y de su pensamiento técnico en su lucha por la vida. En este sentido, toda teoría científico-natural sería un mito que el entendimiento bosqueja sobre los poderes de la naturaleza, toda teoría dependería de la religión correspondiente (las teorías de André Bazin o Régis Debray serían dos ejemplos). Así, construir un mundo, ser Dios, sería el ensueño de los pensadores fáusticos. De ese sueño salieron todos los bosquejos de máquinas. La técnica es, para Spengler (1947, 59), “imperecedera como Dios Padre; salva a la Humanidad, como el Hijo y nos ilumina como el Espíritu Santo. Y su adorador es el filisteo moderno del progreso”. La noción de progreso como motor de la historia nace pues fuertemente vinculada a la transformación de las relaciones de producción. En ella convergen la emergencia de un super-sujeto de carácter sacrificial (la idea de ‘humanidad’) y la consagración de una idea de la historia directamente emparentada con los modos de producción (la idea de ‘civilización’).

Hablamos, pues, de un hacer capaz de modificar intencionalmente el entorno en un grado muy superior al de cualquier otro ser vivo. Aquí la técnica se eleva a rasgo evolutivo: mientras las restantes especies se adaptan al medio, adapta el medio (por medio del medio mismo) a sí. De un lado esta-

ría, desde el Cristianismo, el creador, el pastor, que no crea para dominar, sino para ser, para ver y para verse, libre de pecado, capaz de reclamar la libertad de expresión sin límites. Junto a él, el espectador, el rebaño, con su estatuto y reconocimiento público de pecador y la confesión pública como únicos caminos de salvación, tras la previa y constreñible renuncia de sí mismo, el encargado de la acción con la mano. Será, para Foucault (1996, 43), el primero, el encargado de “conocer las necesidades materiales de cada miembro del rebaño, lo que hacen y lo que van a hacer, y lo que ocurre en el alma de cada uno”. En definitiva, es el creador el que gobierna la máquina fáustica y propone soluciones míticas para la resolución de la carencia originaria (el cine como paliativo), así como las teorías y religiones correspondientes. Las dos instancias, marcadas por el deber ser (entendido éste como un producto más de la máquina de origen mítico), y frente a ambos la naturaleza.

El pensamiento griego es, por excelencia, el territorio donde se enfrentan y superponen las ideas de producto y naturaleza, y el *ars* latina no alcanza a romper la fractura griega. En la Edad Media teoría y técnica forman ya dos bandos claramente delimitados. Durante los siglos XV y XVI tiene lugar una aceleración del proceso de filtración mutua entre las tradiciones artesanal (técnica) y culta (teórica). A partir de Descartes se sistematiza la idea de máquina para la explicación de la naturaleza y de las posibilidades de conocimiento de ésta. Desde finales de la Edad Media tuvo lugar un proceso de transformación de los modos de producción que habría de culminar en el siglo XIX; comienzan entonces a perfilarse las primeras teorías del contrato social (con nuevos productos: la ciudad y el ciudadano y, como horizonte inmediato, la sociedad de masas), que sustituyen la dinámica sagrada de lo social por la dinámica de producción: la sociedad produce individuos racionales (sens-atos), los individuos sensatos producen sociedad. El pastor crea el sentido que ata al individuo (al rebaño).

De la filosofía de los manufactureros escoceses del siglo XVIII emergerá un pensamiento de la técnica cuyo objeto se dirige hacia una contextualización social y humana de lo técnico. La técnica formaba ya parte de la economía, de la política, de la cultura, de la sociedad, en definitiva. A partir de la segunda mitad del siglo XIX y muy especialmente durante la primera mitad del siglo XX, comienzan a infiltrarse en la ciencia ideas procedentes del concepto de máquina: organización, sistema, eficiencia, teleonomía, etc.

En adelante no es únicamente posible describir el mundo desde la máquina, sino también la máquina desde el mundo. Si la máquina aparece como el epítome del dispositivo artificial de producción, el organismo será su equivalente natural. La máquina deviene órgano tipo en una cultura orientada a la producción. En el caso del organismo no hay barrera ontológica: el producto se produce a sí mismo y, complementariamente, el productor es su propio producto. Lo orgánico sucumbe ante la organización, lo artificial atraviesa lo natural. La civilización es ya ella misma máquina y, en último término, un símbolo, el *perpetuum mobile*.

La reflexión sobre el sujeto y la técnica da lugar a la emergencia de la tecnología como *logos* de la técnica, la búsqueda de la tecnología deviene en construcción del sujeto por la tecnología. La tecnología, así, incorpora al sujeto en el corazón de la idea de producción. Producción entendida en términos de *poiesis* aristotélica. Si la técnica produce objetos, la tecnología produce sujetos. Se trata, en definitiva, siguiendo a Foucault (1996, 20), de determinar los modos de subjetivación y los modos de objetivación. Desde este punto de vista, el problema planteado es el del poder. Por ello, nos interesan, además de las tecnologías del yo y de la significación, la del poder mismo, que no es otra que la de una perversa organización microfísica (a la manera en que Fassbinder lo presentara en *Todos nos llamamos Ali* [Angst essen Seele auf, 1974]).

Un organismo es una «máquina compleja», viva, autónoma (auto-organizada); dicta sus propias normas de funcionamiento y, en consecuencia, organiza su propia causalidad (causalidad circular) y su propia finalidad (teleonomía). Tecnología endógena: no es una máquina para hacer, sino para hacerse. Está manifiestamente abierta a la creación inédita y no garantiza la reproducción industrial del dispositivo, por ejemplo, cinematográfico. Un artefacto es una «máquina simple», inerte, heterónoma (alo-organizada); recibe de instancias exteriores sus normas para la realización de algo y, por ello mismo, recibe de instancias exteriores la naturaleza de su causalidad y de su finalidad. Tecnología exógena: su producto no le pertenece, sino que pertenece al orden por el que es constituida. Estamos ante una actitud observadora esencialmente instrumental, la de la reproducción en serie, útil para la industria, por ejemplo, cinematográfica.

Foucault (1996, 24) se pregunta: ¿qué es esto?, ¿qué nos pasa? El problema planteado no es tanto “tratar de liberar al individuo del Estado y sus

instituciones, sino de liberarnos nosotros del Estado y del tipo de individualización que le es propio”. Sólo las tecnologías endógenas permiten ser lo que podemos ser, sólo éstas permiten la deconstrucción de todas las realidades nominales abstractas que nos poseen, sólo ellas nos librarán del mito del pastor y del rebaño, aunque introduzcan el problema de la creación de una organización comunicativa alternativa, con todos los obstáculos que ello conlleva para la reproducción mecánica de los dispositivos e instituciones. El ser (individual o colectivo) sólo puede ser pensado como un *ello*, ya sea marcado por la unidad de los mutuamente independientes (auto-organizado), ya sea marcado por la contradicción de los diferentes correlativos y, por consiguiente, sin coherencia, sin razón, sin historia, sin hilván posible entre el deber ser y el poder ser. Se trata de una elección, en definitiva.

Bibliografía: DUPUIS, Jean Pierre. *El sacrificio y la envidia*, Gedisa, 1998, Barcelona. – FOERSTER, Heinz von, *Las semillas de la cibernética*, Gedisa, 1991, Barcelona. – FOUCAULT, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, 1996, Barcelona. – GUTIÉRREZ, Juan y AGUADO, Juan Miguel. “Tecnologías de la producción teórica: guía de trayectorias conceptuales para las Ciencias Sociales”, en *Curso de metodología general*, Juan Antonio Valor (coord.). Visor, 2001, Madrid. – SPENGLER, Oswald, *El hombre y la técnica y otros ensayos*. Austral, 1947, Buenos Aires. – SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años locos de la filosofía*, Alianza, 1998, Madrid.



Uno de los múltiples espectáculos del Retiro



Clarita y Peladilla van al "football", Benito Perojo, 1915



El talismán, Julio Roesset, 1917

Mae Marsh, *The White Rose*, 1923





AMORES PERROS

Alejandro González Iñárritu,
México, 2000, color, 153 min.



VIDA PERRA

En su primer largometraje, González Iñárritu ha conseguido trenzar un relato de estilo y estructura temporal netamente posmodernos (con un talento muy superior al del primer Tarantino, al primer Amenábar, o al del cineasta de Hong Kong Lawrence Wong, por poner tres casos equiparables), pero con la fuerza, el vigor y la capacidad crítica de los ya clásicos y poderosos relatos del cine moderno. Humanos y perros componen las figuras claves de un filme enfebrecido, denso, estremecedor, que pone al descubierto, con explosiva plasticidad, las ciegas pasiones, el horror y la violencia de la megaurbe mejicana.

Amores perros se compone de tres historias o episodios que se entrelazan a partir de los personajes que se ven

envueltos en un accidente de coche. Aunque hemos de reconocer que esta somera descripción no da cuenta de la complejidad de la trama, del montaje y del tiempo filmico. En la primera historia, desarrollada en el lumpen de la ciudad mejicana, Octavio empieza a ganar mucho dinero con su perro Cofi en las peleas y apuestas clandestinas de perros y esto le permite tener una historia de amor con su cuñada Susana, hecho que desencadenará el odio cainita entre los hermanos. Del realismo sucio de los bajos fondos pasamos al escenario interior burgués, limpio y aparentemente amable del segundo episodio. La top model Valeria, acompañada de su inseparable terrier blanco, se las prometía muy felices al irse a vivir a un nuevo y lujoso apartamento con su amante, un alto ejecutivo que ha decidido dejar a su mujer e hijos. Un agujero en el piso que *se traga* al perrito desatará la tensa espera, el histerismo de la accidentada modelo, la progresiva degradación de la relación amorosa. Aquí Iñárritu ha sabido arriesgar y salir indemne en la difícil ecuación de hilvanar una cruda historia de ritmo frenético con otra de ritmo interno, psicológico, subterráneo, cuyo precipitado mantiene ecos de Buñuel y Polanski (el peligro de caer en el puro sarcasmo era evidente, pero las explosiones de repulsión y de violencia psicológica y física, así como la presencia latente de las ratas, se adecuan al tono general compulsivo e hiperrealista del film). La tercera historia recoge el hilo de las otras dos, condensando y combinando los esquemas más melodramáti-

cos con los espacios y figuras más extremas de la realidad social. El Chivo, un vagabundo que vive con sus perros callejeros, ha presenciado el accidente y se hace cargo del ensangrentado Cofi. Se trata del personaje fuerte del relato, un hombre retirado de la vida social y con un pasado tormentoso de ex guerrillero izquierdista que decidió abandonar

a su mujer y su hija para dedicarse a la lucha armada. Convertido ahora en asesino a sueldo, esta figura fantasmal que vive a la sombra, especie de semidiós vengador, es no obstante un hombre todavía con capacidad de actuar y de reorientar su vida.

MIGUEL A. LOMILLOS

EL ESPINAZO DEL DIABLO

Guillermo del Toro, España-México, 2000, color, 120 min.



Cronos (1993), una notable y novedosa propuesta sobre el tema del vampirismo, constituyó el feliz y brillante debut cinematográfico del cineasta mexicano Guillermo del Toro (Guadalajara, 1964). Con su segundo largometraje y primera incursión en el cine estadounidense, *Mimic* (1997), una fallida historia de insectos gigantes, ratificaba su interés por el género fantástico, que ha vuelto a renovar en su tercera película, *El espinazo del diablo*.

Ésta constituye una amalgama entre un guión inicial de Guillermo del Toro, al que se ha sumado otro de los españoles David Muñoz y Antonio Trashorras, de cuya síntesis y transformación ha resultado la historia de ese orfanato aislado en el campo que acoge a huérfanos de combatientes republicanos, sobre el que gravita la próxima derrota de la II República y la misteriosa desaparición de uno de los niños durante un bombardeo. Acontecimientos que de manera permanente se encarga de recordar una bomba que cayó sobre el patio del centro y que se encuentra incrustada en el mismo, pues no llegó a estallar.

A partir de estos elementos Guillermo del Toro ha construido un relato fantástico clásico, en su vertiente de historia de fantasmas, en el que ha introducido el sesgo realista que aporta el marco histórico de la guerra civil española, aunque este anclaje no añade nada sustantivo al filme; de hecho, se convierte en un mero telón de fondo, eco lejano, ya que en ningún momento todos esos elementos llegan a integrarse, a conformar un todo armónico. Es más, el desequilibrio existente entre ambos

planos narrativos se manifiesta en toda su magnitud si por un momento suprimimos toda referencia exterior y nos quedamos con el drama, sin ningún tipo de adherencia contextual, que se desarrolla en el interior del orfanato.

Dado que la estructura de la historia, los mimbres que la hacen posible, brilla por su ausencia, se ha optado por privilegiar los aspectos formales y visuales en un intento, vano, por constituirse en su principal baza. Este grave error de partida provoca que el filme carezca de la tensión necesaria para inquietar al espectador, más allá de los rasgos comunes presentes en este tipo de relatos. Así, los recovecos por los que se mueve la narración resultan tan previsibles que la capacidad de sorpresa, tras el planteamiento inicial, se va diluyendo a marchas forzadas, para quedar reducido el conjunto a la más inane nadería.

A ello contribuye de forma notable la escasa consistencia de los personajes, convertidos en pálidas sombras fugaces, sin apenas desarrollo, por lo que los intérpretes se las ven y se las desean para dotarlos no ya de los matices necesarios sino de la verosimilitud y consistencia dramática que reclaman. Aspecto en el que es obligada la mención del encomiable trabajo que realiza Federico Luppi, capaz de aprovechar los escasos elementos que le brinda la figura del maestro Casares para brindarnos, una vez más, una muestra de su habitual buen hacer interpretativo.

TXOMIN ANSOLA

TRECE DÍAS

Roger Donaldson, EE.UU.,
2001, color, 120 min.



El discurso cinematográfico norteamericano se ha caracterizado tradicionalmente por su tendencia a la reconstrucción histórica. En muchas ocasiones el resultado ha sido un innegable falseamiento, con el propósito de transmitir un determinado punto de vista. Otras veces, la historia sólo ha sido una excusa para situar en lugares exóticos de cartón piedra una trama romántica de gran presupuesto, con lo que cualquier parecido con la realidad histórica es pura coincidencia. Ambos casos suelen cubrirse con el barniz del entretenimiento, justificación mágica de cualquier bodrio cinematográfico, pero auténtica coartada ideológica que posibilita la promoción de un determinado relato de la historia.

Trece días es la puesta en pantalla cinematográfica de la llamada crisis de los misiles, que estuvo a punto de provocar un enfrentamiento nuclear entre EEUU y la URSS y la consiguiente destrucción total. Evidentemente, un filme norteamericano militante no puede

hacer más que resaltar su actuación para evitar la hecatombe y eludir explicar el punto de vista soviético. Un aspecto que se rentabiliza en términos narrativos y que contribuye al suspense del filme. Un claro antecedente es *JFK* (JFK, Oliver Stone, 1991), con el que conecta tanto por sus planteamientos a la hora de dar cuenta de la Administración Kennedy como por su protagonista, Kevin Costner. Stone aboga por la teoría de la conspiración para asesinar a Kennedy y argumenta la vocación pacifista de éste como causa del magnicidio.

En ambos filmes se apuesta por una visión mítica de la administración Kennedy, identificada con Camelot como metáfora del sueño americano: en la secuencia final las sombras de JFK, su hermano Bob y Ken O'Donnel acaparan la pantalla y adquieren esa dimensión mítica que el tiempo y la historia oficial les ha conferido. Por esa razón, en *Trece días* se hace especial hincapié en las dudas de Kennedy y sus más íntimos colaboradores a la hora de optar por una solución bélica del conflicto. Frente a ellos se encuentran los sectores más duros del gobierno representados por militares del Pentágono dispuestos a montar la Tercera Guerra Mundial. De esta manera se incide en dos ideas básicas sobre lo que representaba JFK: que era partidario de la paz y, en consecuencia, suponía una amenaza para el complejo industrial-militar.

A pesar de la consolidación de dicha versión, a la cual el discurso cinematográfico sigue colaborando, JFK puede situarse en las antípodas ideológicas: en

lugar de un brillante reformador que quería cambiar las cosas, era un continuador del estado empresa a la altura de Ronald Reagan. Un botón de muestra de su visión de la política exterior se encuentra en el discurso que pensaba dar en Dallas el día que murió asesinado: "Nuestro éxito en la defensa de la libertad en Cuba, Laos, el Congo y Berlín se puede atribuir no a las palabras que empleamos, sino a la fuerza que estamos dispuestos a emplear"¹.

JAVIER M. TARÍN

1. CHOMSKY, Noam, *Repensando Camelot*, Libertarias/Prodhufi, 1994, Madrid, p. 77.

SILENCIO ROTO

Montxo Armendáriz, España, 2001, color, 110 min.



HISTORIA SIN POESÍA

Carlos F. Heredero terminaba con estas palabras su estudio sobre la escasa presencia del maquis en el cine español,

pese a que el tema se aviene, con su épica trágica, a configurar un género propio: “La aventura simultáneamente heroica y suicida del maquis, la lucha individual y la trastienda histórica que hicieron posible semejante quimera permanecen, en consecuencia, como un enorme vivero de historias, personajes y situaciones que sigue a la espera de nuevos exploradores, de nuevas miradas capaces de encontrar en sus entrañas el germen o el pretexto para la creación de renovadas ficciones” (Cfr. *Cuadernos de la Academia* nº 6, Septiembre 1999, pág. 232).

A tenor de la entusiasta crítica esgrimida sobre el último filme de Armendáriz (*Dirigido* nº 300, abril 2001), Heredero parece haber encontrado esa “nueva mirada” que con razón anhelaba. *Silencio roto* retoma esa estela frágil y perdida del maquis español y sólo por esta reanudación valía la pena el empeño, pero pienso que no lo hace con esa “mirada nueva y renovada” que ciertamente el rico vivero o material exigía. El concienzudo y humilde Armendáriz era tal vez, a priori, nuestro mejor cineasta para llevar a cabo tal empresa, debido a su fidelidad encomiable al punto de vista del protagonista (en este caso sobre las mujeres de los guerrilleros) y a su exigente documentación y exploración antropológica antes de abordar un proyecto (sobre la polémica coautoría en la confección de esta historia, al respecto del perjuicio causado al escritor Alfons Cervera, véase el artículo de Miguel Riera en *El viejo topo* nº 153, junio 2001). Pero en este caso el cineasta navarro ha traicionado su estilo

elíptico y sugestivo, su tendencia al delicado tono lírico –tan conseguido en *Secretos del corazón*–, en aras de un relato más apegado al esquema dramático convencional, dentro de una forma naturalista, tan habitual en el cine hispánico, que anteriormente sólo habíamos visto en este director en su fallida *Historias del Kronen* (1994).

El engarce de los materiales históricos de la vida del maquis –anotados con plana parquedad, como el caso del disidente de la línea ideológica del grupo que recibe las órdenes de Francia– con la tópica trama dramática produce la impresión, salvo en algunas secuencias aisladas, de que el guión, exasperadamente convencional, no llega a *encarnarse* en la pantalla. A ello también coopera: la irregular actuación de los actores jóvenes (especialmente J. D. Botto), la hinchada banda sonora y esos repetidos “golpes de guión” que pretenden pautar las relaciones de amor o amistad y no pasan del vulgar tópico (“nunca pierdas la sonrisa”, “haz siempre caso de lo que te dice el corazón”, etc.). Lo más reseñable de este filme sobre el maquis estriba en cierta repercusión sociológica que tal cuestión ha tenido en este país históricamente caracterizado por la intolerancia y la falta de memoria.

(Diversos y muy documentados libros aparecidos por estas fechas nos ayudarán a conocer la dura experiencia de estos hombres y mujeres enfrentados con el franquismo).

MIGUEL A. LOMILLOS

EL DR. T Y LAS MUJERES

Robert Altman, EE.UU.,
2000, color, 122 min.



El Doctor Sullivan Travis (Richard Gere) es un prestigioso ginecólogo que goza de la aceptación incondicional de todas sus pacientes así como de la envidia de sus amigos. Su vida transcurre de forma tranquila entre las más bellas e histéricas damas de la alta sociedad de Dallas. Sin embargo, en medio de este universo paradisíaco de tonos pastel y *glamour* en el que al héroe no le falta detalle (atractivo y seductor cuarentón que adora a las mujeres, excelente y sólido padre de familia, golfista y gran cazador) de pronto se instaura el caos: una esposa (Farrah Fawcett) con serios problemas de salud mental; una cuñada ex-alcohólica (o al menos así se pretende aunque no lo consiga) rodeada de tres infernales niñas; una enfermera que sufre en silencio los problemas ocasionados por el factor estrógeno; una hija cuya boda se ve abortada por el romance con una de sus damas, la otra hija

afectada por la celotipia y, lo que es peor, una heroína (Helen Hunt) que se resiste a caer rendida ante los encantos de este particular héroe... La comedia está servida.

Como ya sucediera en anteriores filmes (*El juego de Hollywood* [The Player, 1992] o *Prêt-à-Porter* [Ready to Wear -Prêt-à-Porter-, 1994]), Altman recurre a la sátira con el fin de ridiculizar, una vez más, la supuestamente perfecta *american way of life*. Su cámara-lupa nos descubre a un Altman entomófilo apasionado por estos particulares insectos a los que el realizador inmoviliza con alfileres para poder aproximar su cámara y ofrecernos uno de sus temas predilectos: la vida de los americanos. No deja de sorprendernos, por lo tanto, que la cinta de Altman haya sido acusada de misógina. No hay odio o aversión hacia las mujeres en esta historia pues los personajes, tanto ellos como ellas, exhiben ante la cámara, sin distinción alguna, su condición de auténticas cacatúas. En este relato coral, el realizador esgrime su cámara bajo el signo de la sátira con el fin de describirnos un microcosmos en el que los personajes se encuentran sometidos a la presión social propia de una clase en la que "*aparentar*" significa literalmente "*ser*". A Altman le interesa la sociología, el comportamiento humano como reacción a determinadas condiciones de existencia, de ahí que los personajes muestren sin ningún pudor su mediocridad tanto ideológica como social, su extremada crueldad o egoísmo, la artificiosidad de sus afectos y virtudes o sus estúpidas

congojas... En definitiva, se trata de mostrar unos personajes cuya talla humana deja mucho que desear. Por eso, más que un ataque misógino, lo que encontramos en este ejercicio de Altman es un excelente estudio de la vida cotidiana de estos seres y un inteligente giro

narrativo que hace que Richard Gere no pueda llevarse al huerto a la chica, con lo que propuestas como la que encontrábamos en filmes como *Pretty Woman* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990) quedan relegadas a su justo lugar.

PAU ROVIRA

TIME'S UP!

Cecilia Barriga, España-Chile-EE.UU., 2000, color, 90 min.



En el filme *Time's Up*, Cecilia Barriga plantea la narración de la vida emocional de cinco personajes —Mr. Roy, Sue Ying, Jimmy, Mike y Wendy— aunados por una red de experiencias cruzadas. Las relaciones afectivas, la

imposibilidad de establecer identidades cerradas, la incomunicación, la soledad, el drama y la comedia cotidiana son las ideas núcleo que actúan como diáspora narrativa.

Esta *road movie* urbana de bajo presupuesto (unos 8 millones de pesetas) traslada la trama —a través de la identidad velada de la psicoterapeuta argentina Rebeca Kaplan— de la palabra y al deseo. La apariencia de las situaciones transferidas a la pantalla y la disolución de los personajes en este ejercicio de complicidad y empatía con el/la espectador/a se desgarran a partir de una composición visual fracturada. La pregnancia de la mirada con respecto a aquello que se muestra y oculta a un mismo tiempo, esto es, la ficción de las identidades.

1. *Time's Up!*. Mejor película y Mejor actriz: Vigésimo Festival Internacional de Cine de Amiens; Mención especial del jurado: Festival Internacional de Films de Mujeres en Creteil; Selección Zabaltegui: Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Entre las producciones documentales y videográficas de Cecilia Barriga se encuentran: *Meeting of Two Queens* (1991), *La herida de mi ojo* (1994) y *Pekín no fue un sueño* (1997).

En este sentido, la práctica poética y política del encuadre visual se revela, pues, espacio de conflicto donde conviven el pasado de los personajes, su historia deshilachada y la irresolución de ésta en el tiempo presente.

La fragmentación de la narración oral –reforzada por la utilización de los encuadres estáticos– frente a la movilidad del espacio urbano neoyorkino, captado en instantáneas fotográficas –como otro de los personajes anónimos–, y el desplazamiento de la caravana en la que se realizan las consultas, nos hablan del descentramiento del sujeto postcontemporáneo y su conflictividad. Rodada en vídeo digital, procesada en 35mm, producida y distribuida al margen de los planteamientos industriales al uso, en *Time's Up* se percibe la necesidad de retomar y plantear un cine de ideas y de retrato.

La construcción dramática de este microcosmos urbano –a modo de puzzle irresoluble– ahonda en la elaboración del carácter complejo y transformador de los procesos identitarios. El personaje ficticio que encarna la actriz Leonor Benedetto nos presenta fragmentos de otra historia personal, de la represión dictatorial argentina, del exilio y la huida desesperada de una mujer que, a su vez, se apropia de la identidad de otra mujer. La fuerza de *Time's Up* reside en su sutileza para manifestar que el cine es una acumulación de códigos verosímiles, al borde de lo aparente. Un aspecto éste que la obra de las cineastas Chantal Akerman y Sally Potter, desde una perspectiva de género, han explorado

ampliamente, y que tiene su continuidad en otras narraciones propuestas por Jean-Luc Godard, Atom Egoyan y Hal Hartley. Una narrativa de lo cotidiano y lo extraordinario –despojada de todo artificio– que se entrega con igual énfasis a la sustancia de la historia y a la forma de narrarla.

CÓDIGO DESCONOCIDO

Michael Haneke, Francia,
2000, color, 117 min.



IL FAUT CONNAÎTRE LE CODE: FRAGMENTOS DE UN RELATO ÍNTEGRO

“¿Es el fragmento el responsable estético de la naturaleza incompleta de nuestra percepción?”

Michael Haneke

En las postrimerías de la pasada centuria, la crisis de la Postmodernidad se saldó con la idea de que los metarrelatos y las ideologías que habían ordenado nuestras existencias carecían ya de vali-

dez. Desde entonces, cualquier disciplina se considera susceptible de interpretación y no garantía de una verdad y es necesario replantearse los modos de narrar, porque toda base teórica pasa a ser considerada un relato. Cada crisis, cada conflicto generará unas nuevas formas. En la Historia del Cine, los años sesenta y setenta vivieron la eclosión de los Nuevos Cines. Su “novedad” consistía, precisamente, en la subversión del modo de narración clásico del sistema hegemónico hollywoodiense.

En los albores del siglo XXI, quien tome la posición del/la narrador/a, deberá plantearse desde qué punto de vista va a relatar. Este criterio determina la autoría, la voz y la enunciación y, si el/la creador/a es consciente de su ubicación (y su implicación), habrá sembrado el caldo de cultivo ideal para formalizar una obra desde la ética y la estética.

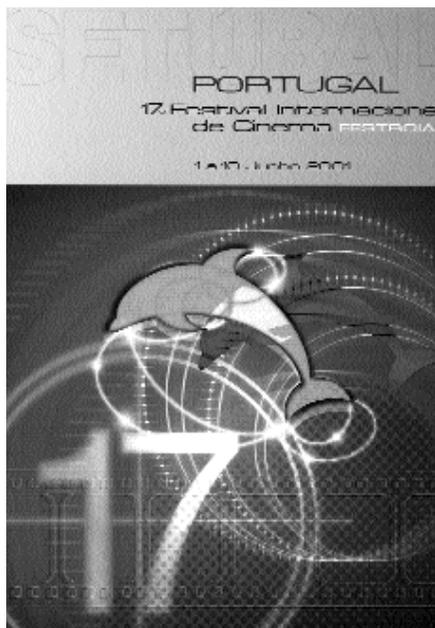
Michael Haneke es uno de esos realizadores que, conscientes de la imposibilidad de ofrecer un texto perfectamente delimitado (y determinado), completamente entero, opta por la fragmentariedad en su planteamiento narrativo. Este filme (lúcidamente subtítuloado “Relato incompleto de diversos viajes”), opta por presentar una serie de historias a la manera de estratos o capas: distintos espacios (Francia, Rumanía, África); diferentes personajes (Anne, actriz; Georges, fotógrafo de guerra; su hermano Jean; Amadou, profesor de música para sordomudos; María, inmigrante...). Estos elementos irán incorporándose como si fueran piezas de un puzzle o

teselas de un mosaico. Será el/la espectador/a quien complete, desde una posición claramente activa, los espacios que quedan en blanco (los fundidos en negro intersecuenciales del filme). Si se produce esta interrelación, el público realizará su propia reflexión sobre una serie de temas que salpican el filme (la imposibilidad de comunicación, tanto a nivel individual como social; la xenofobia; la Europa de las oportunidades...). La voz de Haneke ha resuelto no ofrecer subrayados ni sugerencias y, en el capítulo de la forma, ha optado por unos modos narrativos que se ajustan perfectamente a la fragmentariedad del relato: planos secuencias que siguen el ir (y el devenir) de los personajes en sus “viajes”; tiempos “muertos” (Anne planchando en tiempo real) frente a los tiempos “calientes” o momentos melodramáticos clásicos; el trabajo del sonido desde la inmediatez del plano y el tratamiento del *off*... Dos niveles en un relato que propone un caleidoscopio de lecturas y que, por ello, se revela (se sugiere y no se impone nunca) no completo ni entero, sino íntegro, porque sus posturas éticas y estéticas son verdaderamente honestas.

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

XXVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE FESTROIA

1-10 junio 2001



En la ciudad de Setúbal, en la desembocadura del Sado, 60 kilómetros al sur de Lisboa, dando entrada a una bellísima costa de aspecto mediterráneo que desde las alturas preside el convento de la Arrábida, por gracia de Manoel de Oliveira convertido, sencillamente, en “el Convento”, se desarrolló entre el 1 y el 10 de Junio el Festroia.

En su sección competitiva el festival está destinado a pequeñas cinematografías (países que no exceden las veinte producciones al año). En su parte positiva: la posibilidad de ver largometrajes

de países de difícil acceso; en la negativa, teniendo que cubrir tantos días de programación, el número considerable de películas que carecen de interés. El premio principal –*golfinho de ouro*– fue para la película que llegaba con más bendiciones internacionales, el dogma nº 5; *Italian for Beginners* (Lone Scherfing, Dinamarca, 2000), un guión que parece inspirado por un mal Rohmer nórdico, sobre el cual se ha aplicado la batería de recursos que los dogmáticos reservan para sus momentos intrascendentes, resolviendo su cada vez mayor número de escenas “importantes” con el revolucionario recurso del plano/contraplano, eso sí, con cámara temblorosa. Sin dejar la sección competitiva, el filme, para mí, más destacable (Mención del jurado) fue *Little Senegal* (Rachid Bouchared, 2000), con ciertos problemas de guión en su arranque y algunos giros dramáticos cogidos por los pelos (¿quizás por descartes de metraje?), apunta y desarrolla, entre otros, dos temas sumamente interesantes: la confrontación entre dos relaciones de parentesco divergentes, una tradicional, proveniente del África central, otra contemporánea, propia de los EE.UU.; y las diversas formas que puede adoptar la esclavitud, entre el tráfico de esclavos del siglo XVIII y nuestro mundo urbano contemporáneo. Otros puntos de interés fueron la argentina –ya estrenada en España– *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000) y las escandinavas *Angels of the universe* (Fridrik Thor Fridrikson, Islandia, 2000) y *Together* (Lukas Moodysson,

Suecia, 2000), la vida en una comuna a mediados de los setenta; por momentos algo tópica, propone, no obstante, un interesante acercamiento a las desconcertadas miradas infantiles que son el soporte fundamental para la consistencia del filme.

Fuera de la sección competitiva, diversas y variadas secciones (Independientes americanos, Jóvenes realizadores alemanes, Muestra de cine valenciano...) pero seguramente lo más interesante: el homenaje al cineasta luso Fernando Lopes, desgraciadamente

poco potenciado por el Festival (horarios incompatibles, falta de vídeos o de textos entorno a su obra) pero, por lo visto, al menos con dos obras importantes: *Belarmino* (1964) y *Uma abelha na chuva* (1971). De todas maneras, si ha habido un punto y aparte en las películas proyectadas, ése lo ha puesto *Freedom* (Sharunas Bartas, Lituania, 2000), prodigiosa composición de paisaje con figuras; pero ésa es ya otra historia y otro su espacio.

PERE ALBERÓ

LUGARES DE LA MEMORIA

Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC).

20 abril - 10 junio. 2001

Comisario:

José Miguel G. Cortés



Sh, Miroslaw Balka, 2001

Desde aquella lejana evocación proustiana que nos colocaba, gracias a una magdalena, en el mirador de un tiempo ya finito, el arte y los artistas que han retratado el siglo XX lo han hecho consolidando un ejercicio de memoria que fuera capaz de inventariar y de recuperar, de alguna manera, lo que ha sido o lo que hubiera podido llegar a ser. Fiel a su voluntad de presentar al público obras y autores significativos por su capacidad de cuestionamiento, el EACC nos ofrece en una compleja exposición multimedia un discurso sobre la memoria, que se articula en base a los distintos espacios que esta antimateria nos ha ido dejando como jirones o fragmentos de sí misma. Con un acertado planteamiento escénico que nos obliga a una toma de partido tan íntimamente personal como comprometida colectivamente, todas las manifestaciones con las que nos encontramos nos golpean y nos seducen de manera distinta, pero igualmente intensa. Ante ellas

sólo cabe una suerte de especial recogimiento.

Mirosław Balka (1958), nos introduce con *Sh* (2001) en un laberinto mortuorio hecho a base de esquelas de periódico entrelazadas, en el que no puedes dejar de sentirte atrapado en una especie de trampa del destino.

Doris Salcedo (1958) propone *La casa viuda* (1995), un mundo fantasmagórico tan sólido como cotidiano realizado con cuatro materiales (madera, tela, metal y huesos) que combinados entre sí forman elementos que son y no son lo que representan, al incrustarse todos entre ellos mismos. Una puerta se convierte en otra cosa, quizás un pedazo de muerte anónima.

Félix González Torres (1957-1996) consigue mostrar lo invisible, fotografiar la huella dejada por la existencia. Al mismo tiempo, como los dos relojes de pared de *Untitled (Perfect Lovers)* 1997-1990, nos enseña a ver lo que no aparece en la superficie —y lo que incluso permanezca marginado—, aunque no haya dejado de existir, de estar ahí con su impronta, a menudo por omisión.

Antoni Muntadas (1942) que analiza con fotografías y material audiovisual el sistemático quehacer mediático para contrarrestar el discurrir no oficial ni oficioso del recuerdo (*TVE: Primer intento*, 1989 y *Political Advertisements V: 1956-2000*, 2000). Denuncia de la censura enmascarada de lo vivido en beneficio del poder.

Eugenio Dittbom (1943) y sus *Pinturas Aeropostales (El Cadáver, el Tesoro*, 1991; *Retornar (RTM)*, 1993 y

La XVII Historia del Rostro, 1993. Dibujos, fotografías y textos que conforman la memoria astillada de la historia de su país, Chile, narrada a través de seres reprimidos y violentados, tradicionalmente condenados al silencio.

Chris Marker (1921), con su conocido filme *La Jetée* (1962), unos divertidos falsos carteles de películas jamás realizadas, el CD-ROM *Inmemory* (1997), innovador viaje iniciático, y por supuesto *Silent Movie* (1995). Esta video-instalación, una perspectiva abierta hacia cinco monitores, nos permite, desde nuestra particular percepción, construir a ritmo de *zapping* un texto visual (y musical) que nos remite a la época del cine mudo. Con imágenes de verdaderos filmes y con imágenes recreadas por Marker, contando con la encantadora complicidad de Catherine Belkhodja, *Silent Movie* parece querer sugerirnos que con este testamento mudo dejado por el cinematógrafo podremos algún día abrir los ojos y contemplar que el mundo ha cambiado. Un sueño de utopía enraizado en la memoria primitiva del cine.

Y, finalmente, Jean-Luc Godard (1930) que aporta su obra en vídeo *Histoire(s) du Cinéma* (1987-1997), visión elíptica de los últimos 100 años a través de la memoria del cine, con los caminos abiertos y (algunos) ya cerrados por esta forma de representación de masas que ha transformado nuestro subconsciente colectivo.

Una exposición, de la memoria combativa, para el recuerdo.

NACHO CAGIGA GIMENO

LOS MUNDOS DE NAM JUNE PAIK

Museo Guggenheim, Bilbao,
22 mayo-23 septiembre 2001



Global Groove, Nam June Paik, 1973

EL UNIVERSO PAIK

La retrospectiva que del artista coreano Nam June Paik ha ofrecido el Museo Guggenheim Bilbao procedía de su sede neoyorquina, de donde tras clausurarse se trasladó a la villa bilbaína. Ambos montajes son similares, aunque *Modulation in Sync*, la pieza realizada expresamente para la muestra de Nueva York (de grandes dimensiones) no ha podido ser ubicada en un espacio tan conveniente como aquél para el que fue diseñada. Por el contrario *Laser cone*, la obra que Paik ha diseñado para la muestra de Bilbao, se exhibe en una sala particular y presenta un espacio cónico, llamémosle de meditación, donde se proyectan haces geométricos de luz láser.

En ambos trabajos, realizados en colaboración con Norman Ballard, el láser y sus juegos luminosos son el elemento fundamental a pesar de la presencia ocasional (y claramente coral) de proyecciones y monitores de vídeo. A quien haya seguido la trayectoria de Paik desde mediados de los setenta a mediados de los noventa puede extrañarle este giro, en el que se produce un abandono de la imagen a favor de una cierta abstracción.

Se echa en falta una representación más equilibrada de la obra de Paik, ya que los *video-walls* o grandes instalaciones de monitores de vídeo que son características del período mencionado están exigüamente representadas por sólo una pieza, no muy grande y demasiado reciente. En el lado positivo debe reseñarse que la etapa de Paik situada entre principios de los sesenta y mediados de los setenta, la época en la que se muestra más experimental y en la que sienta en gran medida los fundamentos de su trabajo como artista que trabaja con el vídeo, sí está bien representada, con bastantes trabajos que formaron parte de su primera exposición individual, "Exposition of Music-Electronic Television". Algunos de aquellos trabajos invitan a la participación del espectador y en general muestran una faceta que fluctúa entre la ingenua-lúdica y la desmitificadora-provocadora, ambas claramente marcadas por el ambiente FLUXUS, que le acompañó durante sus principios en Nueva York. En este período manipulaba la electrónica del dispositivo televisivo creando una serie de

montajes en los que la señal de vídeo, desviada, crea formas sinusoidales (algunas de las cuáles él denomina “tv-crown”) que presentan notables similitudes con las formas que crea con el láser en algunas de sus piezas más recientes.

La muestra, por lo demás, es suficientemente amplia como para poder decir que hemos visto qué ha hecho y quién ha sido Paik, un pionero de lo que hoy denominamos Arte Electrónico. A las piezas expuestas acompaña una

documentación interesante sobre aquellos trabajos que, por su naturaleza, no caben en el marco de una exposición como son sus *performances*. La retrospectiva se completa con la exhibición, en septiembre, de su obra videográfica monocanal, una de las facetas más importantes de Paik.

JUAN CREGO

http://www.guggenheim-bilbao.es/caste/exposiciones/nam_june_paik/exposicion.htm

LA OTRA PARTE Profundidades y espejos (en memoria de V)

Ayuntamiento de Chiva,
Valencia, Casa de la cultura,
20 abril-4 de mayo, 2001

¿QUÉ ES LO QUE MIRA?

“Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos.”

Franz Kafka

Este texto podría, fácilmente, asumir una de las fórmulas tradicionales que suelen utilizarse para abordar una reseña sobre una exposición, sea ésta fotográfica o de otra disciplina, como la que nos ocupa, y de hecho, comenzamos así: Yolanda Carrascosa nos ofrece en esta exposición (inaugurada en la casa de la cultura del ayuntamiento de Chiva [Valencia] y posteriormente “viajera” por distintas poblaciones y centros cul-



turales) su particular y sensible mirada sobre los disminuidos psíquicos y su mundo. Realizadas las fotografías a la manera de un reportaje fotográfico, ubicado en el Colegio Virgen de la esperanza y AVAPACE (Asociación de disminuidos psíquicos con parálisis cerebral), cumplen éstas a la perfección el objetivo por las que se han realizado: ofrecer a nuestra mirada la oportunidad de que conozca y tome contacto con una problemática social y un mundo individualizado, lleno de emociones: reflejos y espejos que nos devuelven nuestra propia imagen que tras su contemplación

queda impregnada por las profundidades de la “otra parte”.

El punto de vista, “políticamente correcto”, sobre las personas que son el centro de atención fotográfica de la exposición no puede tener objeción alguna: no hay quiebra posible en su contemplación primaria, no son portadoras de una mirada “inquietante” sobre lo fotografiado, más bien contienen una mirada que demanda identificación y concienciación, a través de la comprensión y la ternura. Por lo tanto, la función “social” por las que han sido creadas se cumple a la perfección. No hay cabida posible para la “incorrección” en un tema como el tratado.

Pero... ¿qué es lo que me “punza” en las fotografías de Yolanda Carrascosa?, ¿desde dónde se genera ese “punzamiento”?, ¿a través de qué?, o ¿dónde se sitúa, se ubica la mirada del que las mira?

Tomo como ejemplo una fotografía: una niña mira a través de una ventana, en el cristal de la misma se refleja su cuerpo, su rostro, su mirada. Su expresión es triste, ausente. Lo primero que me asalta es una pregunta: ¿qué es lo que mira? La composición de la fotografía me lleva a elucubrar que se mira a sí misma en el cristal. Un cristal que le devuelve su propia imagen, pero desde “otro” lugar, aquel desde el cual construimos nuestro propio imaginario, nos “relatamos” a nosotros mismos.

Si es así, ¿dónde se sitúa mi mirada como espectadora? Contemplo a alguien que se mira en un cristal (espejo), mi mirada se encuentra en la “otra parte”,

aquella donde se ubica la cámara fotográfica: lo que no se ve. El juego es claro: el fotógrafo pretende captar en su obra la “parte” desconocida de unas personas que viven a través de lo sensorial, quiere hacernos “ver” lo imposible de ver, que “sintamos” esa otra parte. Al mismo tiempo nos preguntamos qué miran esas personas, bien cuando lo hacen a través de una ventana, bien cuando lo hacen mirando directamente al objetivo de la cámara o cuando expresan alegría o llanto. Esto nos lleva a interrogarnos sobre nuestra mirada, a preguntarnos cuál es su ubicación “correcta” para contemplarlas.

Por lo tanto, el discurso “socialmente correcto” se ve ensombrecido, por aquello que me punza: ¿dónde sitúo una mirada “políticamente correcta” si se está interrogando y cuestionando la ubicación de la misma?, o ¿dónde debe situarse el artista ante un tema como el tratado? La “otra parte” es aquello que miran las personas “capturadas” en estas fotografías, pero también es aquel lugar desde el cual se hacen las mismas: extraña y perturbadora simbiosis.

El “hacer” de Yolanda Carrascosa, es aquel que esgrime orgullosamente la humildad como bandera de su arte: diluye su mirada en el encuadre, para que la composición del mismo la transforme en una interrogación. Disuelve las huellas del “artista” en favor de una transparencia portadora de complejidad y profundidad.

Hoy en día, cuando se es tan proclive a las estridencias y a los artificiosos “vanguardismos formales” y a la necesi-

dad de reconocer las “marcas” autorales, demostrar que la práctica artística que se hace desde el silencio personal y la austeridad formal, que no deja en su superficie los rastros del autor para que lo identifiquemos, sino que más bien lo integra hasta casi hacerlo desaparecer en el “texto”, quizá sea, digo, una de las posturas artísticas válidas hoy en día y que sólo es posible asumirla por aquellos que viven el arte y la creación desde “otro lugar”.

Esta exposición viene a confirmar una mirada compleja, que ha sabido

ocultar la visceralidad en favor de la contención; una mirada desde lo personal y su experiencia, pero que lo trasciende. Un arte o una forma de vivirlo que, desde casi el anonimato, como todo el que es grande –y éstas fotografías lo son– pervivirá en el tiempo, sea éste personal o público.

Si las fotografías de Yolanda Carrascosa ahuyentan a los espíritus, al mismo tiempo nos sugieren una lectura con los ojos cerrados.

CARLOTA VALDÉS

L' AIRE LES CASTAÑES

Ramón Lluís Bande, España,
2000, color, medimetro.

FILMAR LA MIRADA

*A José Havel, voz
verdadera, voz amiga. Y a
Daniel Gascó, Dani, voz de príncipe,
narrador de historias.*

Hay determinadas obras cinematográficas que invitan a la ebriedad del discurso, ya sea para desacreditarlas, ya sea para alabarlas; son obras que invitan a pensar que o bien ellas mismas están incompletas o bien es el espectador quien lo está. Después de verlas se siente un cierto tipo de incomodidad. Es como si uno quisiera encontrar un hueco en su interior o salir huyendo. Son obras que dividen el mundo en dos, invitando a la aceptación o al rechazo, pero nada



más. También hay, sin embargo, obras que sólo requieren una actitud contemplativa, quizás porque habiéndolas visto todavía queda en ellas algo pendiente. En su última plegaria, Fotius expresaba así esta extraña sensación: “¿Qué será de mí, empujado como me encuentro a hablar y a permanecer en silencio al mismo tiempo?” Algo parecido sucede al final de *El dinero* (L'argent, Robert Bresson, 1983), cuando en la parte baja del encuadre unos espectadores siguen mirando hacia la puerta por donde acaba de salir Ivon (Christian Patey) custodia-

do por la policía, sin darse cuenta de que la función ha terminado.

También *L'aire les castañes* (2000), de Ramón Lluís Bande, tiene esa virtud: la de suspender cualquier necesidad de expresión, congelado el deseo de hablar gracias al don de la mirada, que se muestra suficiente para habitar el mundo de los protagonistas, de quienes nada se sabe, aunque su mera presencia baste para darles la consistencia que en otros casos aporta el guión y que aquí se limita a un encadenado de secuencias, casi todas sin diálogo, de una elocuencia apabullante.

Toda ausencia alimenta la necesidad de una imagen. Así es como entiende Ramón Lluís Bande el oficio de cineasta. Para él llega con crear un vacío a modo de excusa fílmica. En *L'aire les castañes*, una mujer, Rosa, muere. Saber su nombre puede resultar de buenas a primeras baladí, especialmente porque ninguno de los personajes vivos de la historia llega a tener más identidad que la que aportan las imágenes. Pero a estas alturas uno ya está acostumbrado a no desdenar el nombre de los muertos. Michael Furey, el personaje ausente de *Los muertos*, el relato de James Joyce, también es un muerto y al final acaba teniendo verdadero protagonismo en la historia. De hecho, los pasos de los vivos van siempre marcados por el susurro de los muertos. Un día, sin razón aparente, alguien comienza a llorar, quizás por haber sido visitado por un fantasma o por el recuerdo de un muerto. También a los personajes que presenta *L'aire les castañes* les sucede algo simi-

lar, y digo similar porque Vera Robert, que interpreta al personaje sobre quien recae el mayor peso de la historia, no necesita hacer ningún tipo de alarde interpretativo, reducida a sí misma, en un estado, eso sí, cercano al sonambulismo. Es una trabajadora que acaba su jornada laboral y se va a casa, para más tarde asistir al entierro de Rosa, su madre (¿su madre?), cuando más tarde ya no queda nadie en el cementerio. Ninguno de sus actos proporciona información acerca de sí misma; ni siquiera los planos del filme están contruidos sólo para ilustrarla ante el espectador, esperándola en algún caso y dejándola irse. El cinematógrafo no parece aquí un medio dramatizador, sino un medio que admite la dramatización. Por eso la mirada adquiere una cualidad más amplia que la normal; ve antes y después, marcando en el espacio primero un vacío y a continuación una ausencia. Si no se quieren degradar o reducir las dimensiones de lo humano, y tampoco los medios a través de los cuáles se expresan, es necesario no ir demasiado lejos en lo que constituye la mecánica, el asedio de lo incorpóreo a través de la forma. La 'zona', como diría Andrei Tarkovski, se transforma con el simple contacto de una presencia; la huella del viajero es lo que de verdad confiere significado al espacio.

L'aire les castañes acaba, de hecho, allí donde suele empezar el trabajo de tantos cineastas, cuyos presupuestos se ciñen a corporeizar. Una joven y su padre entierra, cada uno a su modo, a la madre muerta. Él en la desposesión de la

mirada, guardando cuanto pueda recordarle a su mujer, y ella en la mirada, al llegar a casa de su padre, cuando se conforma con verle en la lejanía, a punto de irse al campo con una vaca.

Ya en su primer trabajo, *Malu* (1999), Ramón Lluís Bande trabajaba el ámbito de la mirada, sin convertir, no obstante, su discurso en un simple juego metacine-matográfico. Los juegos lingüísticos no van con él, aunque la intertextualidad no deje de estar presente en sus filmes (Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer o Andrei Tarkovski). Allí era un niño quien intentaba dirigir la atención de sus padres hacia él, mientras todo a su alrededor era vacío. Pero en ese juego en el que el sujeto reclama una mirada, caben los riesgos, y de eso, precisamente, hablaba su director, al entrar en contacto con una anomalía, casi un milagro cinematográfico, cuando un truco de magia del niño: hacer creer a su madre que ha sufrido un accidente y que posiblemente está muerto, abre la puerta de las posibilidades de la imagen, despertando otras posibilidades, como la de atraer el terreno de una ficción al terreno de la realidad, al menos cinematográfica. Durante un instante, un parpadeo, el ojo penetra un terreno peli-

groso, allá donde una muerte fingida puede llegar a convertirse en real.

L'aire les castañes es un paso adelante en un eterno retorno del lenguaje a sus fuentes, para dejar claros los contornos inexplorados de la imagen, contornos donde caben historias, tan, o más, apasionantes que las que sin descanso ofrece el cinematógrafo, empeñado en saldar las deudas adquiridas con la novela, pero sin investigar sus ilimitadas posibilidades, que residen no en sacar partido de la enorme distancia que hay entre sus fronteras y la realidad, sino en la de fijar dichas fronteras, porque allá donde el ojo no se siente saciado por completo comienzan las verdaderas aventuras. La oscuridad obliga a buscar la luz. Quien vive privado de libertad, sabe que con apenas cerrar los ojos la vida recupera su palpito verdadero. Y el cinematógrafo no puede conformarse con ser la prisión de una apariencia, más bien ha de ser, como deja claro Ramón Lluís Bande, la necesidad de una apariencia, la prolongación de una difusa línea, que arranca en la mirada y termina...

HILARIO J. RODRÍGUEZ





MADRID Y EL CINE.
 PASCUAL CEBOLLADA,
 MARY G. SANTA EULALIA,
 CONSEJERÍA DE
 EDUCACIÓN, COMUNIDAD
 DE MADRID, 2000,
 MADRID.
 LOS TEATROS Y CINES
 DE VITORIA, JUAN
 CARLOS CENTENO ALBA,
 AYUNTAMIENTO DE
 VITORIA-GASTEIZ, 1999,
 VITORIA.

La ampliación temática que los estudios cinematográficos han experimentado durante las dos últimas décadas ha encontrado en el marco local de la historia del cine un vasto territorio donde investigar. Esto ha sido posible por el nulo interés que tradicionalmente había suscitado entre los historiadores este campo de la investigación, centrados como estaban en



las tradicionales visiones estéticas y generalistas. Este enfoque, aunque resulte paradójico, es el que han elegido los autores de *Madrid y el cine*, por lo que reproducen a escala autonómica los errores de planteamiento y de método de ese tipo de historia. Los autores, en su afán por ofrecer una mirada panorámica, reducen ésta a meras impresiones que no trascienden en ningún momento el carácter de simple anecdótico, reduciendo la obra a "un álbum de postales con pie explicativo añadido", como se señala al comienzo de la misma. Entre el conjunto de informaciones, que jalonan un texto muy desestructurado, en el que domina la componente acumulativa, el

único aspecto reseñable y también su mejor logro es el detallado censo histórico que se ofrece de los cines que han conformado la exhibición cinematográfica de la comunidad madrileña, desde los modestos pabellones iniciales hasta los megaplex contemporáneos.

Como contrapunto a esta visión de marcado sesgo global, y por tanto poco consistente, nos encontramos con la que se ofrece en *Los teatros y cines de Vitoria*, que constituye un detallado y documentado trabajo sobre la arquitectura teatral y cinematográfica en la capital alavesa durante los siglos XIX y XX. Aunque el período que abarca el estudio es amplio, la elección de un aspecto concreto permite no solo profundizar en el mismo sino seguir la trayectoria de ambos espectáculos a partir de los espacios arquitectónicos creados para cada uno. De hecho, la evolución de los cines está ligada a la propia historia del cinematógrafo; así, las grandes salas, herederas de la tradición arquitectónica de los grandes tea-

tros, surgen en el momento de su ascenso como espectáculo, mientras que las funcionales multisalas aparecen como respuesta a la perdida constante de espectadores. El único reparo que cabe ponerle es

que el necesario y obligado contexto que todo trabajo de investigación histórica reclama, a pesar de estar presente en los diferentes capítulos del libro, no es el más adecuado, por lo que el resultado final no

culmina totalmente el trabajo iniciado desde una perspectiva tan novedosa como es la arquitectura del ocio.

TXOMIN ANSOLA



LOS MEJORES
WESTERNS

HILARIO J. RODRÍGUEZ,
EDICIONES JC, 2001,
MADRID.

MOSTRAR LO
POSIBLE COMO
SI LO FUERA

La cultura del *western* tiene una dimensión compleja que va más allá de lo que aquí llamamos “películas de indios y vaqueros”. Escribir sobre ella tiene no pocas dificultades

des y es un riesgo que uno tiene que asumir con no pocos cuidados. Máxime cuando el libro naciente está estructurado y definido de antemano, quedando el autor libre en unas mínimas maniobras, por lo demás controladas.

En este contexto, Hilario J. Rodríguez nos sitúa en materia con una declaración de intereses, cuyo principal rasgo es ejemplificar la esencia del género en la obra de Budd Boetticher, precisamente uno de los excluidos de la lista de títulos seleccionada. Éste no es un dato anecdótico, por dos razones. La primera porque la presencia física de los filmes de Boetticher aparece una y otra vez a la primera ocasión que pueden, a veces incluso entre líneas. La segunda razón, porque Boetticher (al menos en sus westerns) es el más

bressoniano de los directores clásicos norteamericanos, lo que hace que nos encontremos con una tribada falsaria (Bresson, Boetticher, Rodríguez), aunada no ya por una estética en común, sino también por una semejante actitud personal.

Aparte estas consideraciones, el libro que comentamos tiene dos partes bien diferenciadas. Hay una primera que supone una reflexión sobre el concepto de *western*, asociada a su evolución. Por otra parte se analiza una serie de títulos enblemáticos, fuera de toda fundamentación, desde unas perspectivas y con un estilo que, si bien no son innovadores, sí que son bastante inusuales. ¿Por qué? Hay varios argumentos para apuntalar esta afirmación. Intentaré reorganizarlos,

por razón del espacio, a pesar de lo difícil del empeño.

Argumento primero: nuestro autor tiene la osadía de hablarnos del plano físico y hasta cinéfilo de cada película elegida, pero sin renunciar jamás a dar una visión metafísica, cuando no mística, de algo que queda relegado a un ámbito que esté por encima de unos contenidos y que tiene más que ver con las formas y el uso del lenguaje cinematográfico. En definitiva, una elaborada relación entre lo místico y lo mundano, algo a lo que ya nos tiene habituados la escritura de Rodríguez.

Argumento segundo: el discurso básico se centra en el binomio ley/naturaleza, y la dialéctica que éste genera. Todo ello asociado a los conceptos de tiempo y, cómo no, espacio. Pero imbricado todo de tal manera que una cosa da paso de forma fluida a otra, sin resultar farragoso pero consiguiendo enriquecer el texto.

Argumento tercero: Hilario J. Rodríguez no tiene empacho en irse por las ramas, sabedor de que tras el ramaje se esconde la verdad. Sus digresiones son siempre acertadas y justas, y nunca marean la unidad de estilo y fondo

que tiene el libro. Al contrario, ayudan al disfrute primigenio por este tipo de películas.

Sin tener que estar de acuerdo con todas las afirmaciones, entre excesos y defectos, con la agradecida ayuda de una atractiva edición y con el talento de un escritor a descubrir por ser capaz (como Ozu) de mostrar lo posible como si lo fuera, *Los mejores westerns* consiguen revalorizar un género en el que apenas encontramos buenas películas, aunque sí sirva todavía para que se hagan buenos libros como éste.

NACHO CAGIGA



LOS GÉNEROS
CINEMATOGRÁFICOS
RICK ALTMAN, PAIDÓS,
2001, BARCELONA.

De todos los problemas relacionados con el cine, quizás sea el de los géneros uno de los menos indagados. Aficionados y estudiosos se valen de ellos en sus elucubraciones, productores y creadores los manejan como herramientas de trabajo;

pero demasiados lugares comunes, demasiadas ideas dadas por supuestas se encuentran en la base de nuestras concepciones sobre ellos. Sorprende esa falta de reflexión, y el trabajo de Rick Altman, profesor de la universidad de Iowa y autor de un buen número de estudios, viene, precisamente, a problematizar el concepto de género cinematográfico y a proponer una nueva

visión, no sólo del mismo, sino de todo el proceso de formación, uso, transformación y recepción de los diferentes géneros aparecidos en el cine a lo largo del tiempo.

Desde una perspectiva más bien abstracta, analítica y deconstructiva, el autor americano propone una visión flexible de los géneros, nunca estables, siempre cambiantes, en la que estos se ven sometidos a pugnas discursivas entre los diferentes colectivos implicados –productores, espectadores y críticos–, en un proceso que nunca acaba, en el que los géneros sufren todo proceso posible de nacimiento, desarrollo, transformación, mezcla, reconceptualización, desaparición, reaparición, etc., según los propósitos, intereses y necesidades de cada colectivo en cada época.

A favor del libro está todo aquello que debe

suponerse a un buen trabajo de tipo académico, categoría a la que el libro de Altman pertenece; especialmente, el amplio bagaje de lecturas que han dado pie a esta nueva propuesta teórica –el lector interesado en otro tipo de visiones de los géneros encontrará referencias útiles a perspectivas míticas, rituales, ideológicas, etc. de los mismos–. En contra, hay que señalar que la versión de la evolución histórica de los géneros artísticos y las teorías sobre ellos a través de los siglos que ofrece Altman no resulta excesivamente convincente, ni tampoco el uso de ciertas “trampas” descriptivas y discursivas –lamentablemente tan familiares en este tipo de textos– y el manejo de símiles un tanto pedestres para apoyar sus propuestas.

En general, el libro de Altman adolece de todo

aquello por lo que los trabajos académicos suelen resultar decepcionantes; especialmente la carencia de ideas propias auténticamente brillantes e iluminadoras, la cansina derivación “intertextual” de tipo académico, un ligero bizantinismo intelectual y cierta sensación decepcionante durante y después de su lectura, que hace dudar de su auténtico valor; para quien escribe estas líneas, demasiado alejado de lo que debe ser el vivo, revelador, y nutriente conocimiento auténtico. Como desagravio, puede decirse que se trata de un trabajo hecho con corrección dentro de la práctica universitaria. Juzgue cada potencial comprador/lector del libro si ello le resulta suficiente.

ENRIQUE HERRANDO





EL ARTE DE LA
MODERNIDAD.
ESTRUCTURA Y DINÁMI-
CA DE SU EVOLUCIÓN DE
GOYA A BEUYS.
SANDRO BOCOLA,
EDICIONES DEL SERBAL,
1999, MADRID.

UNA NUEVA
HISTORIA DEL ARTE
MODERNO

Digamos que hay razones para sospechar de la obra aquí comentada, tanto en la forma (por el extraño uso que hace de la bibliografía) como en el contenido, pues sólo habla de pintura (ni de otras artes, ni de otros medios) y sólo dice hablar del período (1870-1970) que el autor entiende por <modernidad>, diferente por tanto de la <edad

moderna> como de la <posmodernidad>. Lo más extraño de esta doble restricción es que parece ser rechazada, desde el mismo subtítulo del libro, por el propio autor. Cronológicamente, la obra dedica extensos capítulos tanto a la edad moderna del siglo XIX (de Goya a Manet) como a la posmodernidad del último cuarto de siglo (después de Beuys). Temáticamente, el objetivo del autor es explicar el desarrollo artístico de la modernidad desde la “estructura y dinámica psíquicas del proceso creativo” y los “condicionamientos culturales y sociales de cada época artística”, aunque finalmente haya un cierto desajuste del enfoque historiográfico (entre el de la “gran historia” y el de la “vida cotidiana” o las “mentalidades”) y se puedan poner pegas a sus fuentes psicoanalíticas (*The Search for the Self* de Heinz Kohut, 1950-1978).

A pesar de tales sospechas o debilidades, *El arte de la modernidad* es una obra ejemplar y un pro-

yecto estimulante, pues se propone dar una “visión integral” que haga comprensible “la evolución artística de la modernidad desde sus inicios impresionistas hasta la plural escena artística actual como un proceso coherente, unitario y lleno de sentido”. Sobre ese objeto tan cerrado, Sandro Bocola adopta una doble tesis: “El doble e indisoluble principio inconsciente de la creación artística” (“las exigencias de las ambiciones exhibicionistas [del artista] y los requerimientos de las estructuras idealizadas que se ponen de manifiesto [en la obra]”) y un “sistema de coordenadas” basado en “el transcurso cíclico de la evolución artística” y en “su sometimiento a cuatro actitudes artísticas fundamentales”. En esa superposición de la dinámica psíquica a la cíclica artística, Bocola <logra> dar sentido al arte moderno. Y conviene resaltar que la formulación de dicho sentido de la modernidad es/era una operación necesaria pero quizás sólo posible al ser reconocida dicha modernidad como

un período históricamente cerrado sobre sí mismo por gracia de la práctica posmoderna.

El problema es el precio de ese <éxito>. Pues en realidad dicho <sentido> se realiza al confundir objeto y perspectiva. A una perspectiva global y total de la pintura (la "visión integral") no le corresponde necesaria-

mente un objeto entendido como "un proceso coherente, unitario y lleno de sentido", sino, quizás, un objeto heterogéneo y fragmentario que siga las derivas sistemáticas y complejas de la cultura en su totalidad, mal que pese a las endogamias tradicionales de la creación práctica y la reflexión artística. La obra de Bocola, al

menos, tiene el valor de haber construido (con una escritura ágil y legible) una línea evolutiva de la pintura moderna que integrar y disgregar en el haz de los avatares de la completa cultura. Lo cual no es poco.

LUIS ALONSO



RESTAURANTE
BERND KNÖLLER

Conde Altea, 33 Tel. **96 374 56 56**
46005 VALENCIA



Todas las marcas,
todos los equipos

**La tienda
del Profesional y el Amateur**

C/ CASTELLÓN, 2 - 46004 VALENCIA
TEL. Y FAX: 96 351 38 34

Bette Davis, *Broken dishes*, 1921





FANTASMAS DE CINE: JOHN WAYNE



John Wayne, *La diligencia*, 1939

EL ARMA DEL VAQUERO

Fue un partidario de usar bombas atómicas en la guerra del Vietnam.

Decía odiar el racismo, los fascismos y el comunismo.

Para Robert Mitchum era “un idiota, hasta cuando abría un refresco parecía rodeado de comanches”.

“Le gustaba resolver los problemas de la gente”, dice Richard Boone. “Era una persona realmente generosa”.

Según su secretaria “sus sufrimientos por el cáncer debían ser horribles, pero nadie, ni siquiera su familia, le oyó quejarse nunca. En este sentido fue el héroe que tantas veces interpretó en las películas.

Poco días antes de su muerte se situó frente a las cámaras de televisión. “Ten mucho cuidado” le dijo al maquillador. “No vayan a creer que ya me han embalsamado”.

El fantasma de John Ford acepta entrevistar a su actor emblemático, hoy un espíritu “errante”.

— *Bien, muchacho, explícale a este buen hombre por qué querías tirar bombas nucleares en Vietnam.*

— Para ganar la guerra.

Ford ladea hacia mí su cuerpo etérico.

— *Ya lo ve, seguirá siendo un pedazo de bestia astral por toda la eternidad. (Se encara con Wayne) Mira, John, ésa no es forma de hacer las cosas. Piensa que esas guerras se organizan para que duren varios años, así los chicos de las industrias de armamento tienen tiempo de ensayar todos sus artefactos. ¿Sabes la cantidad de buenos americanos que alimentan a los suyos inventando cosas que maten a otros? Ahora llega un tío como tú que piensa con el culo y tira una de esas bombas. ¿Dónde está el negocio?*

— En ganar la guerra. ¿Qué diablos te pasa?

— (La voz de Ford revela una extrema paciencia). *Bueno, hijo, por lo visto no te das cuenta de que eso nos costaría billones de dólares. Sería mejor negocio darles toda esa pasta a los vietnamitas y convertirlos en buenos demócratas capitalistas. Luego ya se la sacaríamos con creces vendiéndoles tecnología de segunda mano.*

— Hablas como un predicador.

— *No te digo que no. Pero imagina, ahora, que después de tirar las bombas, los muchachos de la Marina vuelven a casa y no quieren entrar en los ghettos. El gobierno que confiaba en dejar a un millón de negros o portorriqueños en las selvas, se encuentra a un millón de tíos de uniforme, con hambre atrasada y dándoselas de héroes. Cuando robaban carteras les podías mandar a la policía para que les pegase un tiro. ¿Pero a quién le mandas cuando se pasean con banderas por el centro de la ciudad?*

— *¡Son soldados! ¿Qué demonios pintan en la ciudad mientras el comunismo se extiende por todo el mundo?*

— *John, escúchame con mucha atención. Y no vuelvas a soltarme unas de esas porque no quiero enfadarme. Tú sabes que si me calientas un poco...*

— *Sólo era una pregunta.*

— *Bueno, mira. Un país cuya única riqueza es el plutonio que flota en el aire no interesa a nadie. Cuando tú ganas una guerra el negocio está en sacarles a los que la pierden cinco dólares por cada uno que tú has invertido en machacarlos. Y si quieres cobrar es mejor que no los mates a todos. También debes dejarles la industria suficiente para que puedan ganarse el dinero que luego te llevas tú.*

— *Ahora pareces Henry Hathaway... ¡Diablos, John! Te conozco hace muchos años y aún no sé que maldita ideología es la tuya.*

— *Te lo he repetido mil veces, hombre. Mi maestro espiritual fue un brujo apache. Cuando se incendió aquel bar en Denver me salvó la vida un negro comunista. Mi mejor cocinero era un japonés que había matado americanos en el Pacífico. Gracias a los capitalistas he podido hacer cine, y considero un buen amigo a un matón como tú. ¿Qué ideología quieres que tenga? (Pausa). Cuando tú miras la naturaleza, te dices “Bueno, esto es realmente hermoso”. En una selva o en un desierto la tierra siempre está limpia y su belleza no discrimina a nadie.*

— *Ahora pareces el tío Remus.*

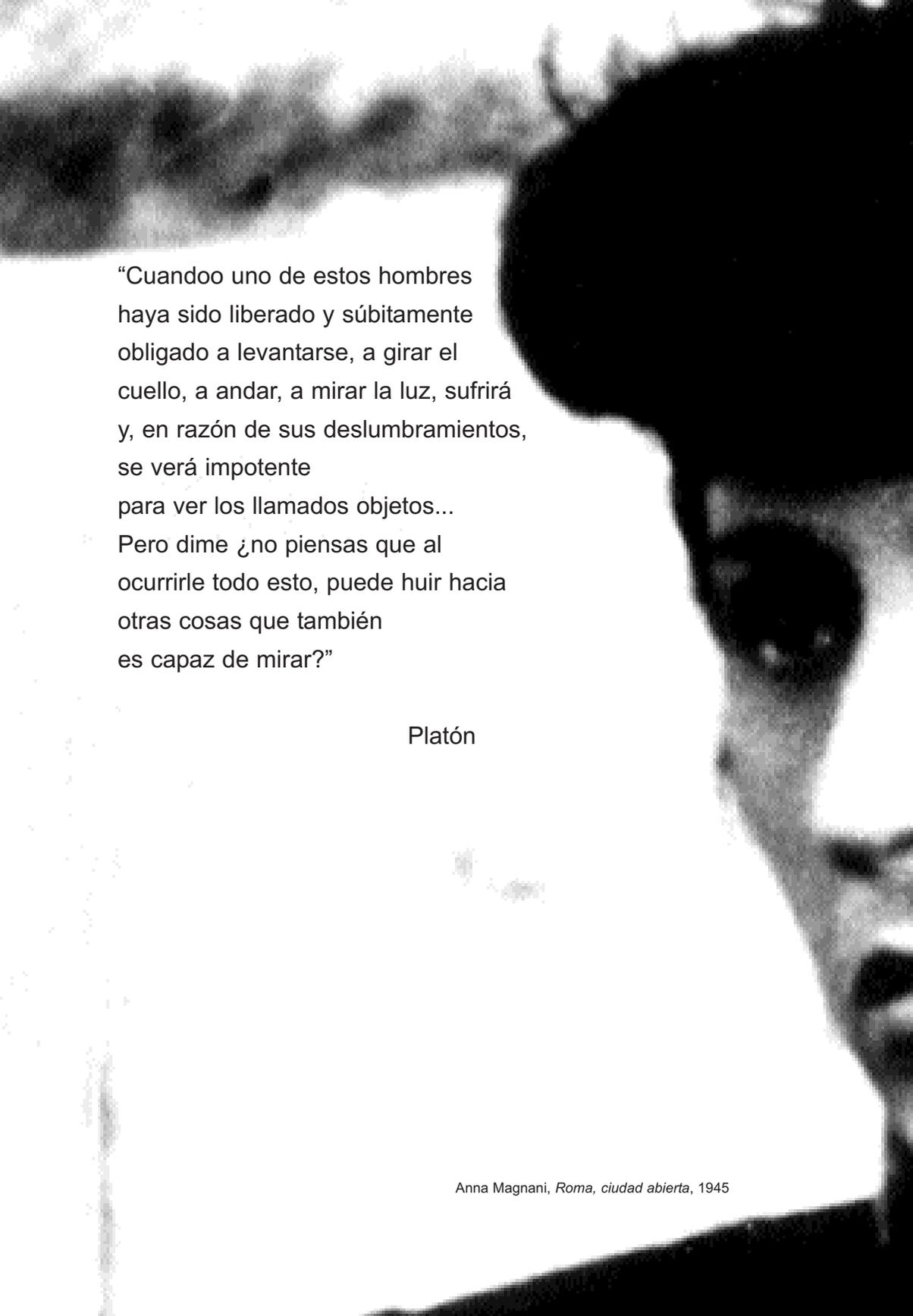
— *Pues, mira, ese simpático personaje... John, uno de estos espectrales días te voy a romper la cabeza.*

— *¿Quieres pelear con un fantasma?*

¡Suasss! El fantasmal puño de John Ford se dispara hacia los ojos fantasmales de John Wayne. Una violenta sacudida agita las nieblas de esta sexta dimensión.



John Wayne, *Centauros del desierto*, 1956

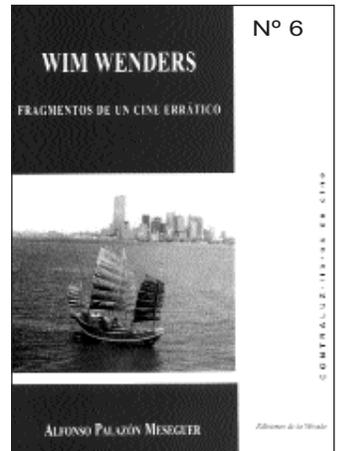
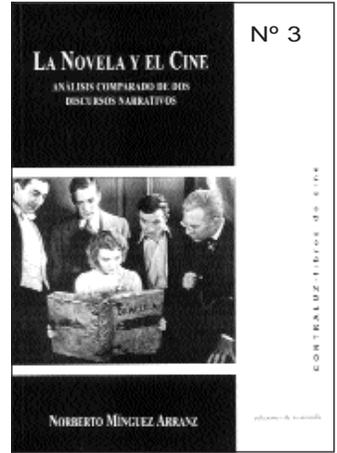
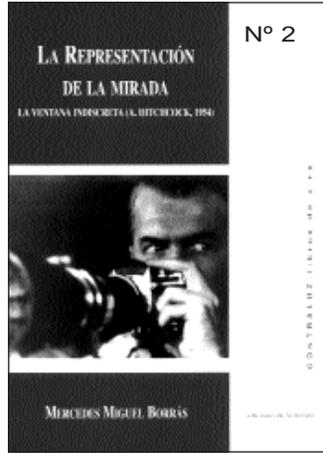
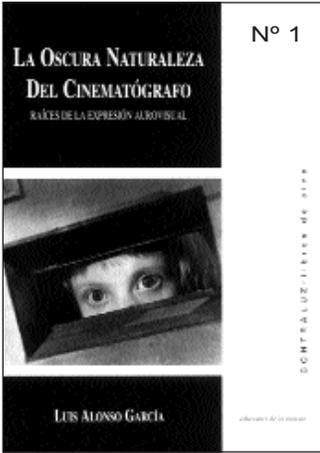


“Cuandoo uno de estos hombres
haya sido liberado y súbitamente
obligado a levantarse, a girar el
cuello, a andar, a mirar la luz, sufrirá
y, en razón de sus deslumbramientos,
se verá impotente
para ver los llamados objetos...
Pero dime ¿no piensas que al
ocurrirle todo esto, puede huir hacia
otras cosas que también
es capaz de mirar?”

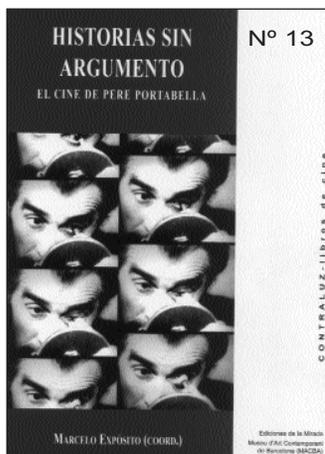
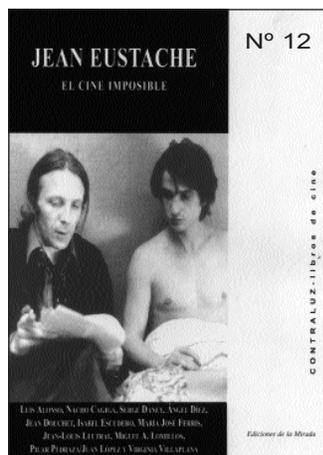
Platón



CONTRALUZ



Libros de Cine (C.C.) Vídeo / Alter Media (C.V.A.M.)



TÍTULOS PUBLICADOS

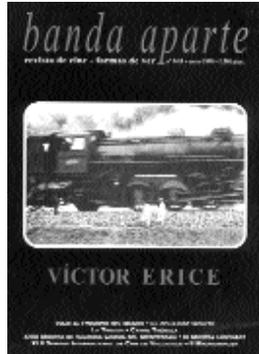
- 1 (CC). *La oscura naturaleza del cinematógrafo (Raíces de la expresión aurovisual)* / Luis Alonso García
- 2 (CC). *La representación de la mirada (La ventana indiscreta, A. Hitchcock, 1954)* / Mercedes Miguel Borrás (AGOTADO).
- 3 (CC). *La novela y el cine (Análisis comparado de dos discursos narrativos)* / Norberto Mínguez Arranz (AGOTADO).
- 4 (CC). *Un siglo en sombras (Introducción a la historia y la estética del cine)* / Vicente J. Benet
- 5 (CC). *Vida de fantasmas (Lo fantástico en el cine)* / Jean-Louis Leutrat
- 6 (CC). *Wim Wenders: fragmentos de un cine errático* / Alfonso Palazón Mesguer
- 7 (CC). *La memoria de las imágenes (Textos de la emoción, la lógica y la verdad)* / Wim Wenders

- 8 (CC). *Buñuel: espejo y sueño* / Xavier Bermúdez
- 9 (CVAM). *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta* / Nuria Enguita / Marcelo Expósito / Esther Regueira (coords.)
- 10 (CC). *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis* / Jesús González Requena - Amaya Ortiz de Zárate
- 11 (CC). *La última mirada (Testamentos fílmicos)* / Domènec Font
- 12 (CC). *Jean Eustache: el cine imposible* / Miguel A. Lomillos / Jesús Rodrigo (coords.).
- 13 (CC). *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella* / Marcelo Expósito (coord.)

TÍTULOS DE PRÓXIMA APARICIÓN

- Relatos imaginarios. Nuevas narraciones en torno al sujeto femenino* / Begoña Siles (coord.)
- Una poética de la ausencia. El espíritu de la colmena de Víctor Erice* / Miguel A. Lomillos.
- Y, sin embargo, se mueve. Conjeturas en torno al psicoanálisis y la imagen en movimiento* / José Antonio Palao (coord.).

BANDA APARTE. Revista de cine



OFERTA COMPRA DE LOS NOS ATRASADOS DEL 5-20

Nos. 5 a 6. PVP: 750 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.
Nos. 7 a 9. PVP: 950 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.
Nos. 11 al 17. PVP: 1.500 ptas. Oferta: 750 ptas ejemplar.
Nos. 18 al 20. PVP: 600 ptas. Oferta: 500 ptas ejemplar.
Si un pedido incluye más de cinco ejemplares,
sobre el precio de oferta se la hará un 10% de descuento más.

Nº 1 (AGOTADO). Martin Scorsese / Marc Recha.

Nº 2 (AGOTADO). Andrei Tarkovski.

Nº 3 (AGOTADO). Atom Egoyan.

Nº 4 (AGOTADO). Alfred Hitchcock / Guy Debord • Jean-Luc Godard.

Nº 5. Marguerite Duras / Jean-Luc Godard / Chantal Akerman / Richard Dindo.

Nº 6. Robert Bresson.

Nº 7. Theo Angelopoulos / David Cronenberg.

Nº 8. Cine alemán de entreguerras / S.M. Eisenstein.

Nº 9/10 (AGOTADO). Víctor Erice.

Nº 11. REENCUADRES: David Lynch / Tod Browning / Luis Buñuel. TOPONIMIAS / UNIVERSO TRÁPALA: El caso Lumière.

Nº 12. REENCUADRES: José Luis Guerín / Ángel García del Val / TOPONIMIAS: Juan Downey / UNIVERSO TRÁPALA.

Nº 13. REENCUADRES: Clint Eastwood / Expediente X / TOPONIMIAS: Paul Virilio • George Perec • Louis Bec • Malcolm Legrice.

Formas de ver. BANDA APARTE

Nº 14/15. REENCUADRES: Marc Recha / NUESTRO CINEMA: Cine español 1998: una visión crítica / TOPONIMIAS: Guy Debord / UNIVERSO TRÁPALA: Los falsos movimientos de la imagen.

Nº 16. REENCUADRES: Cine iraní / John Sayles 1 / NUESTRO CINEMA: De los multicines a los megaplex / TOPONIMIAS: Video-Nou 1 / UNIVERSO TRÁPALA: Pintura y fotografía.

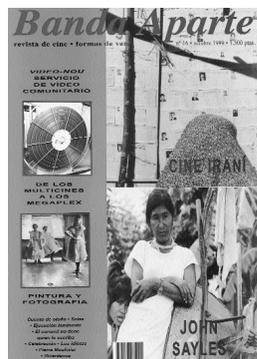
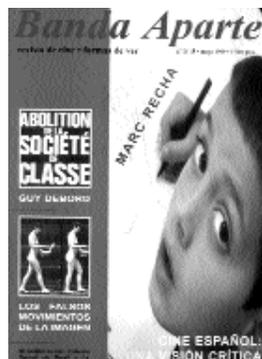
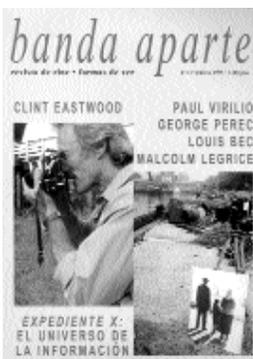
Nº 17. REENCUADRES: Cine y clase obrera 1 / NUESTRO CINEMA: Veinte años de *Arrebato* / TOPONIMIAS: Video-Nou 2 / UNIVERSO TRÁPALA: Los falsos movimientos de la imagen 2.

Nº 18. REENCUADRES PELÍCULAS: *Una historia verdadera* / REENCUADRES: John Sayles 2 / NUESTRO CINEMA: Cine español 1999: una visión crítica / TOPONIMIAS: Imaginando identidades 1.

Nº 19. REENCUADRES PELÍCULAS: *La eternidad y un día - Así reían - Sé quién eres* / REENCUADRES: Agnès Varda / REENCUADRES: La imagen pornográfica.

Nº 20. REENCUADRES PELÍCULAS: *Invocacion - Garage olimpo* / REENCUADRES: Cine y clase obrera 2. Del *free cinema* a la actualidad / NUESTRO CINEMA: Joaquim Jordà (*Monos como Becky*) - Vindicación del cine español / UNIVERSO TRÁPALA: Prácticas fotográficas entre dos siglos.

Pedidos: Ediciones de la Mirada
 Av. Puerto 288, 6ª - 46024 Valencia
 Tel. 96 331 14 05 -email: mirabanda@wanadoo.es

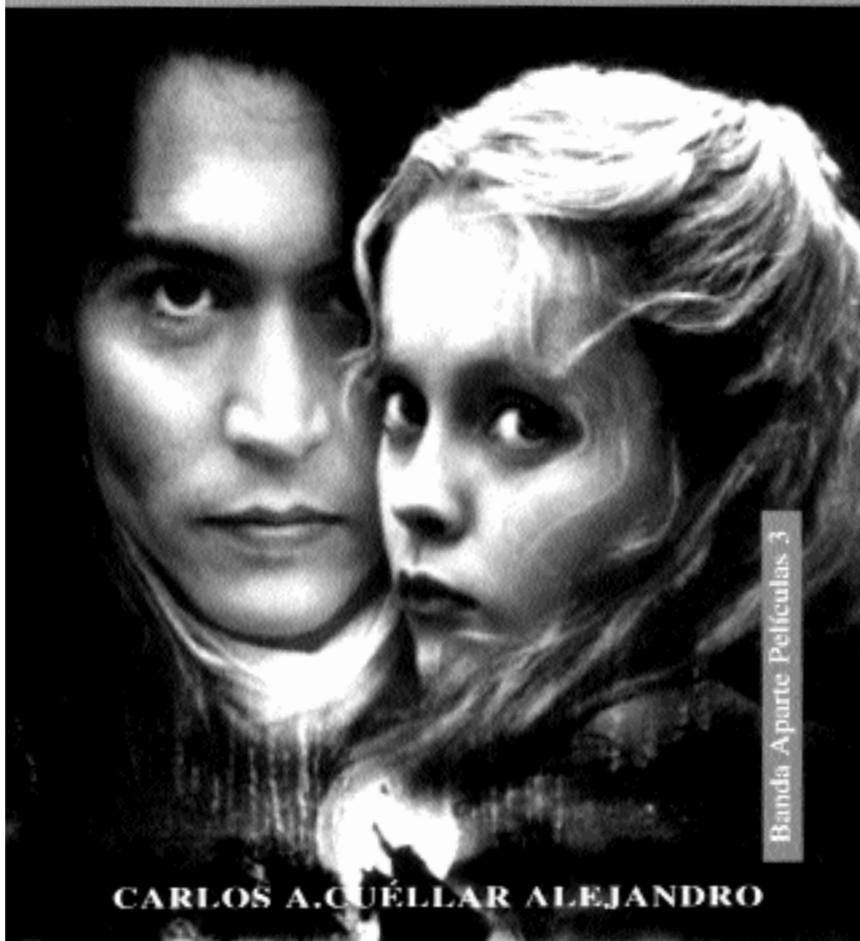


BANDA APARTE PELÍCULAS 3

SLEEPY HOLLOW

TIM BURTON

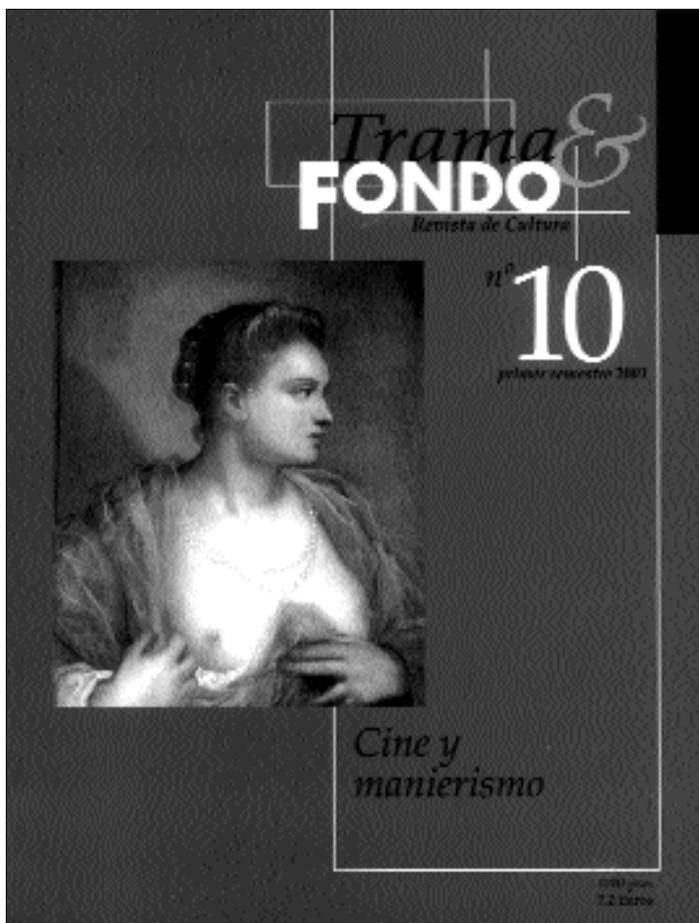
El goce infantil de lo sobrenatural



Banda Aparte Películas 3

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Libro 11,5X16 cm. / 96 páginas / 36 fotos / 950 pts.



- Manuel Canga: *Esquema de La Dolce Vita*.
Basilio Casanova: *Con la muerte en los talones: el sabor del tiempo*.
Pedro Poyato Sánchez: *El tren: escenografía y metáfora en Deseos humanos, de Lang*.
Jesús González Requena: *La Mujer, los Pájaros y las Palabras*.
Luis Martín Arias: *Consideraciones en torno al fantasma*.
Vicente García Escrivá: *El interrogante de Ulises*.
Salvador Torres: *Dolor o Tedio*.
Lorenzo Torres: *Alfred Hitchcock*.
Amaya Ortíz de Zárate: *El oscuro legado de la culpa*.
José Luis Castrillón: *Amaneceres ensangrentados*.

ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA&FONDO
Apartado de Correos nº 202 - 28091 Madrid - Telf: 617 39 21 29



OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Banda Aparte. Revista de cine - Formas de ver

Uno de los apoyos fundamentales para que una revista como la nuestra, pueda garantizar la continuidad son sus suscriptores.

Para todos aquellos **NUEVOS SUSCRIPTORES** de *BANDA APARTE*, lanzamos una **OFERTA DE SUSCRIPCIÓN** que incluye: un descuento del 20% sobre el precio global de la misma por un año y el obsequio de un libro, a elegir entre:

- *Marguerite Duras. El cine del desgarrado* / VV.AA.
- *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis* / VV.AA. (Coord. Arturo Lozano)
- *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático* / Alfonso Palazón Meseguer

SI ERES LECTOR DE *BANDA APARTE* y crees necesario que exista una publicación como esta,

APOYANOS CON TU SUSCRIPCIÓN.

¡SÚBETE AL CARRO DE LA *BANDA*!

BANDA APARTE

UN ESPACIO CULTURAL E
INDEPENDIENTE DE INTERVENCIÓN
EN LA IMAGEN

CONTRAINFORMACION ACCION POLITICA EN LA RED

"Los que hacen la política y sus proveedores de información de masas promueven sistemáticamente el pensamiento unidimensional. Su universo de discurso está poblado de hipótesis que se autovalidan y que, repetidas incesante y monopolísticamente, se tornan en definiciones hipnóticas o dictados"

Marcuse. El hombre unidimensional



www.nodo50.org

ayuda@nodo50.org tlf/fax 913545041