

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Los libros del 98

Autor/es:

Palao, José Antonio; Ansola, Txomin; Ferris Carrillo, Maria José; Ballester, Rafael; Villaplana, Virginia

Citar como:

Palao, JA.; Ansola, T.; Ferris Carrillo, MJ.; Ballester, R.; Villaplana, V. (1999). Los libros del 98. Banda aparte. (14):107-114.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42349>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

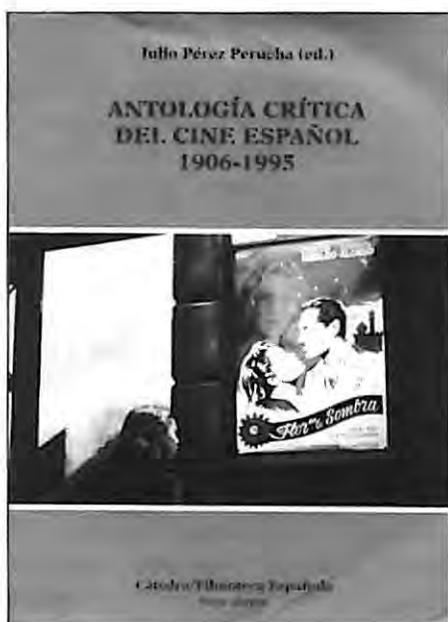
Entidades colaboradoras:



LOS LIBROS DEL '98

CINCO MUESTRAS SIGNIFICATIVAS

CINE ESPAÑOL 1998: UNA VISIÓN CRÍTICA



ANTOLOGÍA CRÍTICA DEL CINE ESPAÑOL 1906-1995. Flor en la sombra, Julio Pérez Perucha (ed.) Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997

Estamos ante lo que se suele llamar genéricamente una *obra de referencia*. En un panorama tan desolador como el del cine español, cualquier intento de este tipo es siempre bienvenido y siempre insuficiente. En efecto, frente a otras cinematografías nacionales como la italiana —o, no digamos ya, la norteamericana—, el censo de la producción cinematográfica española dista mucho de estar bien definido, catalogado y dispuesto

para los estudiosos e investigadores. Éste es un trabajo que deben, no sólo cobijar, sino estimular tanto las filmotecas como las universidades. Sin embargo, parece que vivimos en el reino del localismo y la monografía, donde sólo las instituciones autonómicas y algunas editoriales se deciden a alentar los estudios parciales sobre su ámbito geográfico o —con cierta mitomanía— sobre directores y actores relevantes a los que se les suele rendir un homenaje colateral. El caso es, que faltan trabajos de conjunto y obras de referencia que sedimenten los estudios posteriores e incluso que sirvan de material para los estudiantes de cine, éstos sí, en crecimiento constante. Son ellos, pues, los que tienen ahora

un motivo de alegría: al menos se encontrarán con 305 películas sobre las que hay un escrito crítico específico.

El proyecto de esta amplia obra colectiva nace alrededor de las celebraciones por el centenario del cine español. En ella, se hallan implicados tanto la Filmoteca Española-ICAA (coeditores de la obra) y la Asociación Española de Historiadores del Cine inspiradora del proyecto y que en última instancia se hizo cargo del mismo: su presidente es el director y todos los autores de las entradas son miembros de la misma. Se trata de recoger una muestra representativa de la producción cinematográfica española que se concreta en el abordaje de 305 películas, aproximadamente un 5% del total de las películas realizadas en nuestro país. Los criterios de selección nos los proporciona una detallada aritmética que el propio Julio Pérez Perucha explicita en un prólogo que —dicho sea de paso— es de imprescindible

lectura. En principio, se trata de que cada director cuente con una película por década de trabajo y, a su vez, una película por cada diez realizadas. Una vez realizado el primer censo según este criterio autoral un segundo viene a corregirlo: las películas que por su elenco o importancia histórica o social, se abren también un hueco en la antología. Un tercero viene, ahora, a limitarlo: se ha de tratar de filmes de los que se cuente con copias susceptibles de ser visionadas.

En cuanto a los autores —un total de cuarenta y cuatro— todos miembros de la AEHC y críticos de reconocida solvencia. Como en el caso de la muestra de filmes, también aquí se ha pretendido la representatividad de la mayoría de las vertientes teóricas que anidan en la crítica especializada española. Para ello, de nuevo la objetividad de la aritmética: cada autor debía ocuparse de tres filmes al menos y sólo de uno de cada director.

Por fin, las entradas: un total de 305 pequeños artículos con una estructura flexible en cuanto a su proporción pero escrupulosamente prefijada. Ésta consta de: un resumen argumental del filme; la exposición de su génesis, desarrollo y avatares, su "biografía externa", para lo cual se ha llevado a cabo un detenido examen de los expedientes administrativos y censores y de la hemerografía pertinente; el análisis y valoración de la película por el autor de la reseña; y, por último, una cierta referencia a la fortuna crítica del filme.

En una obra de tan complejo método compositivo, ha sido inevitable una cierta labor de descripción para que el lector de esta reseña supiera de qué objeto se le estaba hablando, lo cual me ha hecho posponer y comprimir la valoración del producto acabado, más allá de cuál fuera el plan que lo alentaba. Respecto a la selección,

siendo posibles todas las críticas no es conveniente ninguna. Como los aficionados al fútbol, cada cinéfilo tendrá su selección nacional ideal de la que echará en falta filmes de presencia inexcusable. Ahora bien, estamos hablando de una antología que comienza con *El ciego de la Aldea* (Ángel García Cardona, 1906) y termina con *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1995). Dentro de esta vastedad de propósito, baste decir que no falta una muestra adecuada de los grandes maestros (Luis Buñuel, Luis G. Berlanga, Víctor Erice) y que están muy bien representados los más solventes directores del cine español (de Segundo de Chomón a Julio Médem pasando por Benito Perojo, Florián Rey, Rafael Gil, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez, Carlos Saura, José Luis Borau, Vicente Aranda, Fernando Trueba, Fernando Colomo, Gonzalo Suárez, Pedro Almodóvar o Bigas Luna) así como obras maestras más o menos aisladas como la *Vida en sombras* de Lorenzo Llobet-Gracia (1948) y muestras del cine más experimental (Iván Zulueta, la Escuela de Barcelona, etc.). También tienen su lugar, directores cuya importancia es más sociológica o industrial que estética (Mariano Ozores, Torrado, Pedro Lazaga o Summers). Siendo así la cosa, no queda más remedio que hacer referencia al seleccionador, Julio Pérez Perucha. Y, tampoco hay nada que objetar. No exagero si digo que nos encontramos con una obra modélica en el arte de la edición colectiva. Perucha ha conseguido una unidad, homogeneidad y profundidad que ha hecho que cada autor ofrezca al conjunto lo mejor posible de su aportación.

En cuanto a los textos concretos, sólo hay que objetar la falta de un índice de autores. Porque solvencia reconocida no quiere decir, necesariamente, demostrada. La solvencia de algunos autores proviene simplemente de su prodigalidad: habría críticas que uno no leería jamás sabiendo quién la ha escrito por mucho que le gustara la película y viceversa, críticas que leería por el puro placer de reencontrarse con la sapiencia o la prosa de su autor. Un índice de autores es, pues, una exigencia de justicia para con éstos pero también para con el lector. Dentro de cada crítica, lógicamente, el propio talante o formación del autor otorga una especificidad característica: de los historiográficos más puros a los acérrimos teóricos, semióticos o psicoanalíticos. No falta, sin embargo, en ningún caso, un nivel mínimo exigible y una estructura reconocible que

hace a la obra tan plural y representativa como digna y homogénea.

Identificables son, por otro lado, dejes habituales en el gremio como la profusión de la palabra "subtexto" o ciertas ambigüedades referidas a las películas del franquismo que indican una fruición algo vergonzante, pero no por ello menos placentera, ante filmes de una tendencia política por lo menos dudosa. La anécdota biográfica, en fin, los avatares de la censura, el lenguaje grandilocuente o lapidario de la crítica de la época —de la indignación meafilística de las estimaciones oficiales o de los partes de los censores, al menosprecio enervado de los críticos progresistas por la, según ellos, ramponería del cine más contemporizador con las exigencias ideológicas del régimen—, son, junto a los alardes literarios de algunos autores en la sinopsis argumental, parte de los deleites que este texto nos depara.

Para acabar, sólo una observación referente al formato de la obra. Es evidente, por su propio título, que una *antología crítica* se aviene a la dignificación de su objeto por un impulso mimético hacia la más académica y universitaria de las seis artes de las que el cine es compendio: la literatura. Ahora bien, dudo que, en el caso de la séptima, el formato libro sea el más adecuado para los fines propuestos. El cine es un arte colectivo y multidimensional al que serviría mucho mejor un formato multimedia como el CD-ROM que permitiera el acceso temático y aleatorio y un enriquecimiento audiovisual de la propia obra sin restarle méritos literarios ni el placer de la lectura. Apunto.

José Antonio Palao



LA CUNA FANTASMA DEL CINE ESPAÑOL, Jon Letamendi Gárate, Jean-Claude Seguin Vergara, Barcelona, Cims, 1998.

ROMPER CON LOS TÓPICOS

La falta de una auténtica tradición historiográfica cinematográfica, que merezca tal nombre, ha permitido considerar durante casi cinco décadas a *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, filmada por Eduardo Gimeno Correas, como la primera película española, al datar, sin aportar ningún tipo de prueba, su rodaje en octubre de 1896, cuando en realidad éste tuvo lugar tres años después, en noviembre de 1899.

El origen de este auténtico dislate, según se describe en *La cuna fantasma del cine español*, aunque no es el único que recorre la historia del cine español, tiene su primer eslabón en 1949, con la publicación del libro *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1948*, de Juan Antonio Cabero. Al año siguiente, en 1950, Carlos Fernández Cuenca, en un artículo publicado en el número 494 de la revista *Primer Plano*, ratificaba la información aportada por Cabero señalando que no había dudas sobre su veracidad. Una década después Fernández Cuenca contribuía de nuevo, esta vez de manera definitiva, a fijar el carácter de pionero de Gimeno Correas y de su película en el folleto, editado en 1959, *Promio, Jimeno y los primeros*

pasos del cine en España. A partir de ese momento se constituye en la historia oficial hasta que en 1994 surgen los primeros indicios de que los hechos no eran como nos los habían venido contando.

Si el recuento del falseamiento de los datos históricos es detallado, la interpretación que se hace de cómo una impostura de tal calibre tiende a prolongarse en el tiempo, a su aceptación y mantenimiento durante más de cuarenta años, es mucho más discutible: "La falacia se perpetuó, primero, porque casi nadie se atrevió a cuestionarse ciertas incongruencias respecto a una 'gloria nacional' tan representativa de los valores nacionalcatolicistas en una época 'poco propicia para tales disertaciones', tan sólo lo hizo un historiador contrario al régimen, y segundo por la habitual tendencia a conservar e incrementar los errores debido al plagio literal y constante del 'dogma' por parte de las siguientes generaciones de historiadores que se desentendieron de la investigación y aceptaron por bueno lo escrito por 'sus mayores'".

Incidir en estas causas, en realidad excusas, para explicar el motivo por el cual el momento fundacional del cine español no haya merecido un estudio propio hasta el presente es desconocer, o lo que es más grave no querer reconocer, que no ha existido un trabajo de investigación cinematográfica real en este país, por lo que mal se puede cuestionar aquello que se ignora por completo. En este mismo sentido ha sido y sigue siendo mucho más cómodo para muchos pretendidos historiadores instalarse en la rutina y vivir en su ignorancia, de los errores de otros, "con tal de no mancharse las manos revisando papeles en las hemerotecas", dando por cierta "cualquier tontería 'mientras no se demuestre lo contrario', colocando la historiografía a la altura del más rancio acientifismo celtibérico", como atinadamente señala en el prólogo Juan B. Heinink. Es más, algunos tienen a gala, es tal la alergia que les produce la palabra investigación, no haber pisado un archivo o hemeroteca en su vida a no ser por equivocación o porque los llevaron engañados.

Ligado a esto, y no es de recibo utilizar como coartada para ello la dictadura franquista, tenemos la poca consideración e interés que ha suscitado el estudio del cine como disciplina científica en España. Reducido, las más de la veces, a meros acercamientos en el que el componente idealista-cinéfilo, en sus diferentes gra-

dos, se impone por encima de cualquier otra reflexión. Así, algo tan elemental como es plantearse una revisión crítica de la bibliografía anterior cuando se aborda cualquier trabajo histórico, algo que brilla habitualmente por su ausencia, hubiera deparado más de una sorpresa, al igual que intentar decir algo nuevo y no dedicarse a repetir de forma monótona y cansina lo que otros ya han escrito, ya que eso supone un esfuerzo que muy pocos están dispuestos a realizar por lo ingrato que a veces resulta afrontar una investigación que merezca tal nombre. El resultado de todo ello ha sido el tipo de historia del cine que se ha hecho durante las últimas décadas, caracterizada por una investigación tan pobre como nula en resultados.

Aunque el libro está firmado por Jon Letamendi Gárate y Jean-Claude Seguin Vergara, la redacción ha correspondido a Letamendi. Su implicación activa y fundamental, de la que deja amplia constancia en las páginas de la obra, en el proceso que ha conducido a poner fin a ese lugar común que era la fecha de realización de la película de Eduardo Gimeno Correas; junto al cuestionamiento que de forma reiterada se hizo de su trabajo desde los más diversos sectores sociales, entre los que se encontraban también los propios historiadores, sin aportar ningún argumento en contra, enrocándose los unos y los otros en posiciones claramente inmovilistas frente a cualquier atisbo que modificase la evidencia de que lo que era tan sólo un simulacro con apariencia de verdad, ha provocado que no mantenga la debida distancia sobre la investigación que ha emprendido, de la que él también forma parte. Este doble papel, que no ha sabido deslindar con claridad, provoca que en algunos momentos asuma un protagonismo, en el desentrañamiento de esta historia, que no le corresponde.

En efecto, cuando escribe que "el esclarecimiento de la verdad sobre el asunto de la película de Gimeno comienza en diciembre de 1995", no tiene en cuenta el precedente que había establecido en 1994 Agustín Sánchez Vidal cuando publicaba *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Sánchez Vidal, al que Letamendi califica como "el historiador cinematográfico aragonés de más prestigio", aporta en su obra dos datos fundamentales, el primero es la reproducción de un anuncio de la casa Lumière en el que se informaba de la comercialización a partir del 1 de mayo de 1897 de sus cámaras.

El segundo corresponde al testimonio del escritor José Blasco Ijazo que ya en 1945, en su obra *Zaragoza y sus espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia, 1764-1945*, fechaba el rodaje en 1899. Si hubiera tomado en cuenta ambos hechos y se hubiera molestado en repasar la prensa zaragozana de la época habría podido establecer lo erróneo que era seguir empeñado en mantener la fecha de 1896. No ocurrió así y decidió persistir, a pesar de las evidencias de las que disponía, no ya en el error sino en sumarse al mantenimiento del mismo.

Por ello la comunicación del historiador francés Jean-Claude Seguin en el VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, celebrado entre los días 12 y 15 de diciembre de 1995 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Barcelona, en la que se cuestionaba que la filmación de *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* se hubiera hecho en 1896, en base a que el inicio de la venta de los equipos Lumière se había producido en 1897, no constituía ninguna novedad para el que hubiese leído la obra de Sánchez Vidal. Es más, la información que Seguin facilitaba como nueva, no era tal, ya que había aparecido reflejada, al menos, diez años antes, en una obra del también historiador francés Jacques Rittaud Hutinet publicada en 1985,¹ que era de donde la había tomado Sánchez Vidal, aunque éste no le concedió, o más bien se negó, a darle la importancia que tenía.

Otro elemento previo y fundamental, que no considera Letamendi a la hora de establecer la secuencia que llevó al esclarecimiento definitivo de la fecha de la filmación de Gimeno Correas, aunque sí alude a ello, es que Javier Madariaga, el anticuario y propietario en ese momento del Archivo Gimeno,² ya había encontrado la factura, entre otra documentación sobre la actividad precinematográfica y cinematográfica de los Gimeno, en la que se demostraba sin ningún género de dudas que éstos habían comprado su aparato Lumière el 9 de julio de 1897 y que el número de serie era el 212, que coincide con el que todavía conserva la familia Gimeno, y había publicado el descubrimiento del dato en su libro *Los orígenes del cine en Euskal Herria*.³

Aun cuando el trabajo que ha realizado Letamendi en *La cuna fantasma del cine español* es meritorio, los notables desequilibrios que recorren éste le impi-

den culminar una obra de mayor alcance, que el propio tema demandaba y se prestaba a ello. Estamos, por tanto, ante una oportunidad perdida para haber intentado un primer acercamiento crítico a la historiografía cinematográfica de los últimos años, a partir de una farsa, a la que no le han faltado los elementos esperpénticos, el más publicitado de ellos consistió en la celebración del centenario del cine español, rodaje incluido, que la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España organizó un año antes de que ese acontecimiento hubiera tenido lugar.

El libro concluye con un aspecto novedoso: el análisis efectuado por el "experto mundial" Alain Hairie de una copia de *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, para lo que se han utilizado "sofisticados métodos informáticos mediante un complejo sistema de mediciones de las sombras y de la posición del sol". El resultado del mismo sitúa la filmación de la película de Gimeno Correas el día 1 de noviembre a las 12,30 horas, aunque con un margen de error de una semana, por lo que Letamendi, tomando como referencia el testimonio de José Blasco Ijazo y lo que la prensa apunta, fija su fecha el 5 de noviembre de 1899, el mismo mes y año que Blasco Ijazo había dejado escrito hacía más de cinco décadas, en 1945.

Txomin Ansola



MUJER, AMOR Y SEXO EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS 90, Pilar Aguilar, Madrid, Fundamentos/Arte, 1998

LAS MUJERES EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 90: SUJETOS DE UNA ORACIÓN PASIVA

"Ser sujeto y ser dueño de su deseo es imposible para la mujer"
Jacqueline Rose

En el panorama bibliográfico cinematográfico español se observa un palpable vacío de textos que analicen el fenómeno fílmico desde postulados feministas. Tal ausencia es perceptible tanto en el ámbito de la traducción¹ como en la producción propia². De ahí que la aparición de cualquier ensayo que se plantee cuestiones fundamentales como la representación de la mujer en el cine, el lugar de la espectadora o la adquisición de su placer, sea saludado con agradecimiento y alegría.

El libro de Pilar Aguilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90* se configura como una obra de análisis que recoge las anteriores premisas y que procede a una reflexión en el terreno cinematográfico español más reciente. La autora parte de cuestiones fundamentales: ¿qué mirada define a las mujeres y con qué objetivo?, ¿qué somos y quiénes somos para esa mirada? Se da inicio al texto planteando los siguientes objetivos: "estudiar de qué manera la ficción cinematográfica

española de los años 90 representa a las mujeres, qué papel les concede, cómo reflejan las películas los enormes cambios que se han producido para nuestro género en todos los órdenes: social, económico, simbólico, etc. [...] averiguar cómo describe el cine español de ficción de los primeros noventa las relaciones entre hombres y mujeres, cómo presenta y representa a ambos géneros y, en especial, cuál es el papel de los personajes femeninos, qué funciones ejercen, de qué manera son mostradas y miradas, a qué ausencias y silencios están condenadas."³

Antes de proceder a la elección del corpus pormenorizado y al análisis posterior, Aguilar proporciona una serie de consideraciones imprescindibles para que el/la lector/a conozca el ámbito de estudio. El cine, afirma, no es espejo de la realidad sino una representación, una reelaboración, una construcción o interpretación. Es una propuesta simbólica que responde siempre a un punto de vista concreto, que nunca puede ser neutral. La autora determina la necesidad de la narración para nuestra formalización como seres humanos: "las narraciones son modelos que nos cuentan cómo situarnos en el mundo, cómo vencer obstáculos, cómo "negociar" con lo real y con los otros humanos, cómo ampliar los límites de lo significativo y dar perspectivas innovadoras al sentido de nuestra vida."⁴ Dada la abundancia de relatos audiovisuales en la actualidad, éstos serán el objetivo del análisis. Se aboga por la necesidad de analizar los modelos hegemónicos de representación para cambiarlos y así poder cambiar la realidad. La crítica y la lucidez se imponen: "seguir analizando y modificando las representaciones y constructos culturales que circulan socialmente sobre los géneros. Es necesario crear y definir la propia imagen narrativa y pasar por un tamiz crítico las propuestas que se elaboran."⁵

A partir de estas premisas básicas, la autora procede a la recolección de un corpus que le permita un análisis en profundidad: elige 55 filmes realizados entre 1990 y 1995 por 44 directores, entre los que figuran 7 directoras. Los capítulos subsiguientes irán desmenuzando peculiaridades presentes (o ausentes) en los filmes: el protagonismo es un segmento masculino, así como el punto de vista y la focalización (aun si el personaje es mujer); la identificación pasa necesariamente por el protagonista masculino (no hay una identificación genuinamente femenina: "las mujeres, en tanto especta-

1. Rittaud Hutinet, Jacques, *Le cinéma des origines. Les frères Lumière et leurs opérateurs*, Seyssel, Region Rhône-Alpes, Editions du Champ Vallon, 1985, p. 50.

2. El Archivo Gimeno, cuya documentación fue el detonante que ha permitido la datación correcta de *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, fue adquirido en diciembre de 1998 por la Filmoteca Española a la Librería Astarloa de Bilbao.

3. Madariaga Ateka, Javier, *Los orígenes del cine en Euskal Herria*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, Universidad del País Vasco, 1995, p. 91.

doras, tienen que identificarse, por lo tanto, con unas formas masculinas de interpretación de la realidad, unos intereses y una subjetividad particulares con los que la película invita a comulgar, unos relatos, en suma, que las marginalizan y las relegan a ser objeto de la mirada." ⁶ Se observa una silenciación de temas femeninos fundamentales, como la maternidad. No aparecen referencias al problema del desempleo. Los roles desempeñados por las mujeres en la pantalla son ama de casa, criada o prostituta, en la mayoría de las ocasiones, o bien, esposas insatisfechas. El tema del sexo se presenta explícitamente, pero no hay un discurso verbalizado al respecto (la representación del acto sexual responde a fantasías masculinas y no es realista. Hay que cuestionarse, pues, "¿para qué deseo escopofílico se ruedan las escenas sexuales?, ¿a qué mirada contentan?, ¿pensando en el placer visual de qué espectador?, ¿reforzando qué ego?, ¿con qué reparto de papeles?" ⁷ Se puede observar cierta "innovación" en los "modelos" de mujer (mujeres agresivas, liberadas, sexualmente activas, provocadoras). El cuerpo femenino se sigue representando para el placer voyeurístico del varón, ya que es fragmentado de forma gratuita. La mayoría de los argumentos giran en torno a los sentimientos amorosos: crisis, pérdidas, divorcios, separaciones. No hay apenas referencias a otros segmentos temáticos ni a otro tipo de relaciones (familiares, amistosas). Aparece, en algunos filmes, un atisbo de amistad entre mujeres.

Tras el análisis pormenorizado de los filmes. Aguilar extrae una serie de consecuencias poco halagüeñas. El cine español reciente intenta reflejar una realidad afín a los intereses de la ideología dominante (el patriarcado), no hay nuevas propuestas que intenten subvertir clichés y tópicos consuetudinariamente admitidos sobre las mujeres (pero también sobre los hombres). Se sigue abogando por estereotipos rancios y conservadores. Y el pesimismo es la reacción final de la autora que se cuestiona: "¿hasta qué punto las imágenes modifican la percepción directa de la realidad? ¿Hasta qué punto condicionan la mirada sobre ella o la sustituyen adueñándose de nuestra conciencia?" ⁸ El resultado final de este recorrido por el cine español de ficción actual no puede ser más desolador: hay una flagrante ausencia de modelos positivos o "realistas" de mujeres, seguimos presas de formalizaciones masculinas que retratan a la

mujer de forma peyorativa y espuria. No hay interés por proponer novedades ni modelos (figurativos ni narrativos) respecto a la representación y el relato femenino.

Aguilar concluye con una nota de esperanza: el número de mujeres directoras aumenta de año en año: a ellas correspondería la función de crear esos modelos verídicos y representativos ⁹. Es necesario construir un sujeto femenino independiente y válido, un "sujeto" no "sujeto" a lo masculino.

La obra de Pilar Aguilar asume el vacío bibliográfico español sobre temas cinematográficos y se configura como un texto de análisis y reflexión. En este sentido, su publicación es válida y necesaria, más aun si tenemos en cuenta que se trata de una autora española que parte de postulados feministas y que elige como materia de estudio el cine español reciente.

Sin embargo, a pesar de la voluntad de análisis pormenorizado, observamos, en el texto, una ausencia de rigor. Su tono es la denuncia y algunas de sus lúcidas consideraciones quedan teñidas por cierto resentimiento que provoca una escritura que, en ocasiones, peca de pedestre y roma. Muchas veces, ante ciertos detalles de los filmes analizados, la autora suspende el juicio, se niega a ir más allá, para permitirnos que nosotras/os lleguemos a nuestra propia conclusión ("¿Es preciso comentar opiniones de este calibre?"). Creemos que este es un planteamiento inadecuado para un ensayo que parte de la necesidad del análisis. Se debe justificar cada conclusión extraída, siempre desde la explicación de los niveles diegéticos y de puesta en escena. El libro adolece de una obsesión por el cómputo de datos (se reseñan los coitos, las felaciones y los cunilingus y los escenarios para las prácticas sexuales) que no es significativa en las conclusiones posteriores. Más que un análisis, se ha procedido a una entomología numérica de ciertos aspectos (violaciones, madres absorbentes) que queda en mera anécdota. La ironía de la autora respecto a ciertos elementos invalida parte de su discurso y hay ciertas afirmaciones que no aparecen justificadas: "Existe el placer de sentirse mirada con admiración. Existe tanto en hombres como en mujeres. ¿Más en las mujeres? Pues, sí, de la misma manera que ciertamente donde hay más gente que baila sevillanas es en Sevilla." ¹⁰

En conclusión, la obra abre nuevos caminos de análisis pero la carencia de rigor metodológico es palpable. Aun así,

afirmaríamos que en el reino de los ciegos (ausencia bibliográfica), hay que dar la bienvenida al tuerto.

Maria José Ferris Carrillo

1. Un texto fundamental (*Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey, de 1975) fue publicado en *Eutopías, Episteme*, Valencia, 1998. *Cine de mujeres: feminismo y cine* de Annette Khun, 1982, se tradujo en Cátedra, Madrid, 1991. La edición original de *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* de E. Ann Kaplan es de 1983 y ha visto la luz en Cátedra, Madrid, 1998. Hay ausencias flagrantes como la obra de Mary Ann Doane, Claire Johnston o M. Haskell, que se pueden ampliar al infinito. Felizmente, *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine* de Teresa de Lauretis se puede leer en castellano desde 1992 (el texto original es de 1984).

2. En España, ha habido un intento de sistematización de mujeres directoras por parte de Concha Irazábal Martín en *Alicia, sí está. Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas, 1896-1996*, Madrid, Horas y horas, 1996 y es destacable la labor de Giulia Colaizzi, Eva Parrondo-Coppel y Pilar Pedraza en el ámbito de los estudios cinematográficos sobre la mujer.

3. Pilar Aguilar, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, Madrid, Fundamentos, 1998, p.15.

4. *Op. cit.* p.17.

5. *Ibidem.* p.18.

6. *Ibidem.* p.52.

7. *Ibidem.* p.90.

8. *Ibidem.* p.186.

9. Invitamos a Pilar Aguilar a degustar las "sabrosas" declaraciones de las nuevas mujeres directoras españolas al respecto. La ausencia de conciencia feminista es un hecho (ver Carlos Heredero, *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*, Primer Festival de Cine español de Málaga, 1998).

10. Aguilar, P. *Op. cit.* p.136.



GUIONISTAS EN EL CINE ESPAÑOL, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998.

DICCIONARIO DE GUIONISTAS ESPAÑOLES

El guionista. El guión. He aquí dos temas que parecen suscitar un interés creciente.

Tras los gloriosos años de Hollywood —cuando se cuidaba hasta el extremo la carpintería del guión—, llegaron las décadas de los sesenta y los setenta, en las que se practicó en ocasiones un desprecio militante por ese elemento de la producción. La idea de una “buena película” tendía a exigir la casi inexistencia de argumento. La presencia de un guión sólido, bien tratado, era sinónimo de contaminación literaria, de antigualla narrativa o, en opinión de críticos más severos, de un residuo contrarrevolucionario.

Fueron años de euforia vertoviana-godardiana, al principio muy estimulante, pero que con el tiempo incurrió en insoportables narcisismos, inconsistencias irritantes y, en general, en la esterilidad (pero en esa acepción que nada tenía que ver con conceptos tan excitantes como la “aridez” teresiana, o la “sequedad”, en sentido mallarmeano).

Desde mitades de los ochenta y lo que llevamos de los noventa, el asunto del guión ha vuelto a recuperar la relevancia merecida.

Evidente prueba del interés creciente por el guión es la existencia misma del libro que pasamos a reseñar.

Es realmente meritorio el trabajo de documentación, recopilación y ordenación, realizado por los profesores Esteve Riambau y Casimiro Torreiro en su volumen recientemente publicado, *Guionistas en el cine español*.

Se trata de un texto que, a partir de ahora, será de obligada referencia sobre este particular.

Los profesores Riambau y Torreiro han confeccionado un trabajo que en su mayor parte se constituye sencillamente como un “Diccionario de guionistas españoles”; que por su propia naturaleza resulta incompleto, pero que ofrece un material ciertamente inestimable tanto para el mero aficionado como para el estudioso del cine español.

En este Diccionario se hospeda hasta un total de 425 voces o autores donde encontramos desde los nombres más prestigiosos o célebres dentro de la profesión —Rafael Azcona, Julio Alejandro, Jorge Semprún, Fernando Fernández-Gómez, Ángel Fernández Santos...— hasta personajes entregados a la producción industrial —como los valencianos Vicente Coello, Antonio Fos, Vicente Escrivá...— pasando por rarezas como Jacinto Esteva Grewe (que además de cineasta, pintor y arquitecto, acabó haciendo Safaris de caza mayor en Africa) o Jaime Puig (autor de cuantiosos guiones de filmes pornográficos y de un curioso manual de construcción de guiones: *La redacción de guiones para cine, televisión y radio*) o Miguel Cussó (que compaginaba su actividad profesional como relojero con la escritura de novelas populares, especializándose en temas del Oeste, bajo el pseudónimo de Michael Kuss, y de asuntos románticos, que firmaba como Sergio Duval), etc...

Este Diccionario está precedido por tres extensos y minuciosos estudios, a saber: “A propósito de algunas cuestiones metodológicas”, “¿Para quién dice que escribe? (Estrategias y servidumbres del guionista en la así llamada industria cinematográfica española)” y “De dónde son los guionistas”.

El primero de ellos establece los criterios de selección del material recogido. Uno de los más conformadores y, en el fondo, quizá el más discutible es que “establecimos un mínimo de cinco créditos en largometrajes, el límite para que un guionista fuera incluido en este dicciona-

rio” (p.27). Con ello puede darse el caso de que un argumentista con cuatro guiones espléndidos no esté incluido en este volumen. Es, pues, un criterio con el que se prima la cantidad frente a la calidad.

El segundo estudio es un recorrido por la situación y estatus del guionista, sobre todo en la época de Postguerra, en la que “independientemente de su originalidad temática, el verdadero valor del guión residía en su papel de primer aval económico ante las Juntas de Clasificación” (p.51) y donde se recogen opiniones, entre ellas ésta, tan llamativa, de Luis García Berlanga: “Paradójicamente, cuanto más participación del guionista hay en una película, más barata resulta, y yo sigo pensando, aunque mis colaboradores me lo nieguen siempre, que el guionista es un enviado del productor para que reduzcamos gastos” (p.50).

En el tercer y último estudio se consiguen las más diversas procedencias de los escritores cinematográficos (abogados, novelistas, autores teatrales, periodistas, etc...), descendiendo a un detallado casuismo, que no oculta (o lo hace con serias dificultades) su gusto por la descripción costumbrista.

Dejando a parte su incontestable valor documental, informativo, y, desde luego, su oportunidad, en este trabajo se echa de menos un cierto bloque de conclusiones sintéticas, una cierta, digamos, temeridad interpretativa. Por otra parte, no entendemos su renuencia (aunque los autores tratan de justificarla) a bautizar su volumen simplemente como “Diccionario de Guionistas”. Lo está pidiendo a gritos.

Finalmente, nos parece poco afortunado el subtítulo de “Quimeras picarescas y pluriempleo”, que está a mitad camino entre lo jocoso-descriptivo y lo humillante; se trata, por otro lado, de un subtítulo compuesto por tres sustantivos que no resultan especialmente caracterizadores de la práctica del guión, sino más bien de cualquier actividad creativa y más aún en épocas tan duras y borrosas como las que, con tanto esmero y rigor historiográfico, han estudiado los mencionados profesores Riambau y Torreiro.

Rafael Ballester Añón



**LA MITAD DEL CIELO¹.
DIRECTORAS
ESPAÑOLAS DE LOS
AÑOS 90**, Edición a cargo de
Carlos F. Heredero, Primer festi-
val de Cine español de
Málaga, 1998.

M como Memoria

*Je n'en ai pas beaucoup.
J'ai des mauvais rapports avec elle.
Tout ce livre est un combat
pour pactiser avec cette mémoire
sovent muette.
Il me semble jouer du piano sur une
table où sont dessinées des touches
blanches et noires. On peut
toujours s'exercer mais aucun son
ne correspond aux mouvements
des doigts. Ce piano des pauvres
ressemble à ma mémoire.*

Et le partition est même inachevée.
[Letras, palabras y definiciones a modo
alfabeto introducidas por Agnès Varda en
el catálogo compilatorio de la obra cine-
matográfica "Varda par Agnès", publicado
en 1994 por Editions Cahiers du Cinéma.]

Estas palabras de Agnès Varda situa-
rían en un plano metafórico lo no narrado,
aquello que definitivamente pertenece en
demasiadas ocasiones al terreno de lo
inarchivado. Rescato esta idea precisa-
mente porque tal y como Agnès Varda
puntualizaba sobre las definiciones y las
imágenes, es necesario "focalizar" en otro

plano hacia cómo la historia del "cine
español realizado por mujeres" es
construida por la crítica cinematográfica.
En este sentido, la propuesta ante la esca-
sez de publicaciones convierte algo que
en otro contexto pertenecería al ámbito de
lo cotidiano en algo "excepcional", entien-
do este hecho como algo "inusual", y
desafortunadamente transformándolo en
"anécdota".

La aproximación periódica queda aco-
tada a los años '90 aspecto este que en
un primer momento, nos llevaría a consi-
derar ciertas ausencias, esto es, la imposi-
bilidad de trazar líneas intergeneracio-
nales, y/o la exclusión estricta de la direc-
ción o realización de otras mujeres en un
ámbito más amplio, correlativo a las prác-
ticas audiovisuales y artes visuales, estra-
tegias de trabajo y creación ampliamente
utilizadas por las artistas en los
'60,'70,'80,'90. Sin embargo, tal vez por-
que las revisiones en el terreno que pode-
mos llamar España no se han llevado a
cabo, o porque precisamente no se desean
realizar cuando una propuesta como la de
*La mitad del cielo [directoras españolas
de los años '90]* se plantea, hace resurgir
alguna que otra paradoja: la apelación
desde la creación cinematográfica al éxito
económico para no ser excluidas, cuando
históricamente este ha sido uno de los
principios de exclusión sociales más fre-
cuente utilizado contra la mujer (lo econó-
mico), y que ahora y en un contexto de
democracia neoliberal se recicla de
nuevo. En estos términos, y como "criterio
historiográfico" impuesto a la construcción
de la historia hegemónica del cine espa-
ñol, detenidamente será necesario pensar
las palabras que Carlos F. Heredero expo-
ne en la introducción a este libro: "*Esta
nómina de trece nombres (Ana Belén,
Iciar Bollain, Isabel Coixet, Cristina
Esteban, Chus Gutiérrez, Mónica Laguna,
Arantxa Lazcano, María Miró, Gracia
Querejeta, Azucena Rodríguez, Manane
Rodríguez, Mireia Ros, Rosa Vergés) inte-
gra, de hecho, a las cineastas más conso-
lidadas del presente: aquellas cuyas peli-
culas han generado un mayor consenso
crítico, han levantado mayores expectati-
vas de futuro para sus directoras o bien
alcanzaron en su día una notable repercu-
sión mediática o comercial*"².

La mitad del cielo se desarrolla toman-
do una estructura bipartita. La primera
parte estaría integrada por "Miradas sobre
la pantalla", descansando sobre el acceso
de las directoras al medio cinematográfi-
co, no exento de cierto esencialismo

coyuntural sobre "la mujer" y comparacio-
nes autorales en los textos el largo cami-
no a la dirección de José Enrique
Monterde, y "Desde otro enfoque y con
otra mirada" de Antonio Santamarina. En
este sentido, se va haciendo palpable la
construcción a través de la anécdota de
una supuesta historia del cine, sin acer-
carse de una manera decidida a la obra
cinematográfica, y desde aquí construir y
fomentar lecturas paralelas desde su
interpretación, este aspecto quizá sea uno
de los más relevantes en la aproximación
que en el texto que Marta Selva propone
"Del sueño al insomnio", como aportación
y revisión crítica a la escena cinematográ-
fica en *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollain,
1995) *Cosas que nunca te dije* (Isabel
Coixet, 1996), *Retrato de mujer con hom-
bre al fondo* (Manane Rodríguez, 1997), o
Insomnio (Chus Gutiérrez, 1997).

Entre la concepción "impuesta" de
quienes escriben "la historia del cine" (en
este caso realizado por mujeres en
España) todavía resuenan las definicio-
nes "cliché" del cine únicamente como
industria, espectáculo, medio de comuni-
cación, negocio y/o fábrica de sueños,
cuando no la propuesta "esencialista" de
la existencia de una escritura femenina.
Esta apariencia crítica en la segunda
parte del libro **Miradas desde la pantalla**
desenvuelta en la construcción del cine
realizado por mujeres queda manifiesta
en la respuesta que cada una de estas
trece realizadoras ofrece con sus textos,
enmarcándose desde la descripción de la
experiencia personal como directoras y en
cierta manera desenmascarando este tipo
de estrategias "políticamente correctas"
sobre la mujer y el cine que es el propio
libro en su integridad.

¿ Qué es el cine/vídeo/ [imágenes-
representaciones]/ arte de mujeres?
Cuestión "esencialista" eternamente plan-
teada desde fuera por los discursos
impuestos historico-socio-legalistas (tanto
desde igualdades como diferencias) hacia
las políticas culturales llevadas a cabo
por colectivos organizados de mujeres y
artistas. Esta cuestión de respuestas com-
plejas por parte de la investigadora de
Ginette Vincendeau³ desde otro contexto
y de forma irresoluble abren algunas otras
posiciones que sobrepasan una pretendi-
da "homogeneidad" e independencia a los
circuitos comerciales que de aquella pre-
gunta podría sobreentenderse, de aquí su
bidireccionalidad: "*El término —intencio-
nalmente restrictivo— cine de mujeres, en
la práctica no es nada homogéneo; se*

construyen imaginarios ligados entre los géneros populares de Susan Siedelman (Buscando a Susan desesperadamente) y Kathryn Bigelow (Acero azul, Blue Steel), el cine independiente y militante de Lizzie Borden (Chicas de New-York, Working girls), el cine llamado de "autora" de Agnès Varda (Cleo de 5 a 7), de Helma Sanders-Brahms (Deutschland bleide Mutter) y Marleen Gorris (De Stilte rond Christine M...), y el cine de vanguardia de Chantal Akerman (Jeanne Dielman). A través de la construcción de imaginarios y contextos de trabajo en principio distanciados, las realizadoras responden a una de las grandes vindicaciones feministas, de analizar, transformar subvertir y tergiversar la representación de mujeres en el cine, tradicionalmente confinadas en los estereotipos reductores y sexistas de la madre, la puta y la virgen."

Más allá de las consideraciones historiográficas y comparativas que *La mitad del cielo* propone sobre la obra de estas cineastas y la incidencia directa en el espectáculo mediático, tal vez sería necesario plantear cómo esta incidencia es neutralizada por la ausencia de un discurso crítico articulado desde las estrategias narrativas, y más aún contextual a las condiciones de producción, exhibición y distribución como presencia y acción en continuidad. La frágil existencia de una infraestructura de producción, exhibición, distribución "independiente" y la sumisión imperiosa a las subvenciones hacen que la no-continuidad de la obra de éstas y otras realizadoras se convierta en la mayoría de los casos en un hecho. Este aspecto sin ninguna repercusión en las páginas del libro, obstaculiza en un plano

general plantear el desarrollo de otras estrategias al margen de lo permisible y hasta cierto punto del "consenso crítico".

En este sentido, incido en que estas palabras se encuadran en la consideración de mecanismos contextuales comunes a la construcción de significados en el ámbito del cine y vídeo realizado por mujeres, mecanismos contextuales, que *La mitad del cielo* excluye de sus páginas, y que aludirían como ya apuntara Anette Kuhn en su libro *Women's pictures. Feminism and Cinema* hacia 1982, a espacios relacionados con la producción, distribución y exhibición. Aspecto este que desde la década de los '90 toman en perspectiva el trabajo realizado desde prácticas feministas independientes en los años '70, en torno a las imágenes. Originándose así, la necesidad de creación de archivos audiovisuales como memoria, existencia de estas manifestaciones y "acceso público", a unas prácticas culturales que han sido "difuminadas" y/o en algunos casos, sometidas a relecturas excesivamente descontextualizadoras, con el objetivo de reducir, simplificar, e institucionalizar pensamientos, posiciones y actitudes ideológicas en la creación y crítica de representaciones entre sociedades y mujeres.

Virginia Villaplana

1. El título de este libro recicla uno de los títulos del cineasta Gutiérrez Aragón que a su vez desde el aserto de Confucio fue reciclado por Mao-Tse-tung con imposición totalitaria y deber social en estas palabras: "Las mujeres llevan a sus espaldas la mitad del cielo y deben conquistarla".

2. VV.AA, *La mitad del cielo. Directoras españolas de los 90*. Festival de cine español de

Málaga (ed.), Edición a cargo de Carlos F. Heredero, 1998, p.12. En el tramo final del libro se incluye una aproximación curricular al trabajo cinematográfico de las directoras: Dunia Ayaso, Marta Ballebó-Coll, Judith Colell, Yolanda García Serrano, Isabel Gardela, Eugenia Kléber, Eva Lemes, Nuria Olivé-Bellés, Dolors Payás, Teresa de Pelegri, Mirentxu Purroy, María Ripoll, Maite Ruiz Austri, Pilar Sueiro, Mar Tarragona.

3. Del 3 al 12 de abril de 1998, la 20 edición del Festival Films de Femmes en la Maison des Arts, organizó una serie de debates sobre producción, distribución y exhibición como actividad paralela a la programación. Recojo una reflexión planteada por Marta Selva Masoliver y Ana Sola Arguimbau sobre la idea de "trabajo en continuidad" y espacios de exhibición, en uno de los debates públicos. 10 puntos sobre la política cultural que define el Festival Films de Femmes y que de una forma concreta se aplica a la dinámica que Drac Màgic viene desarrollando en la Muestra Internacional de Films de Dones en Barcelona.

1. Espacio de creación, de reflexión, programación y comunicación.
2. Espacio donde la autoridad femenina se manifiesta.
3. Festival que nace de una decisión política y se proyecta en una fórmula (forma) cultural/artística.
4. Espacio de encuentro que pone en contacto su proyecto con mujeres de muchos lugares.
5. Espacio de proyección de filmes que subraya más allá el debate y la confrontación de ideas.
6. Espacio de descubrimiento de trabajos sobre pioneras Alice Guy, Dorothy Azner...
7. Presencia de las líneas del movimiento feminista.
8. Espacio que ha hecho visible y exhibido.
- 9 y 10. Creación de un espacio simbólico necesario para la construcción de un futuro distinto en cuanto a la creación artística realizada por mujeres. Florencia, Canadá y Musidora no terminan en sí mismos como espacios de exhibición, sino que se proyectan con su herencia a través de su espacio de creación.



Aurora de esperanza, Antonio Sau, 1937