

las formas, materias y sustancias de la expresión y el contenido de todos los signos posibles, tal como puede derivarse de una lectura atenta, casi nunca realizada, de la obra de Louis Hjelmslev⁴. Aunque no partiendo de ahí, sino de la crítica al campo de las ciencias cognitivas, a esa compleja estructura mental y material de la imagen se dedica *la Imagen Interfaz* de Josep Maria Català.

El objetivo queda definido desde un principio: “Entendemos por forma interfaz un modelo mental contemporáneo que articula las concepciones a través de las que se expone, se representa, se gestiona y se recibe el conocimiento en la cultura contemporánea” (pág. 21). El problema aparece, paradójicamente, cuando el autor se empeña en fundamentar —con una profundidad casi extenuante— las bases sobre las que se asienta su concepto de imagen-interfaz —y es aquí donde resuenan armónicamente los ecos de Aby Warburg— no como “una plataforma que relaciona al usuario con el aparato, sino como una manera de pensar la relación con el conocimiento y con la realidad que se materializa en un determinado espacio visual-virtual con propiedades interactivas, cuyo alcance es a la vez estético, ético y antropológico” (pág. 13).

A partir de la denominada “crisis de la pantalla” —entendida como clausura del cine, a su vez síntesis de lo escénico y lo pictórico (pág. 238)— algunos de los lugares y momentos examinados de ese espacio “visual-virtual” serán los escenarios constructivistas del teatro de vanguardia, las obras interactivas del ars electrónica, los primerizos programas hipermedia, la interactividad de ciertos “film-ensayo” como *Histoire(s) du Cinema* de Godard, las instalaciones museísticas, los videojuegos... Pero el lento proceder del autor hace no solo que el libro se demore en llegar a su tema —en los dos últimos capítulos de los siete que componen el libro— sino que, en realidad, nunca acabe —debido a ese perpetuo carácter auto-reflexivo que el propio autor plantea como una característica del modelo interfaz— de instalarse plenamente en la descripción y explicación

de lo que sin duda necesita ser descrito y explicado, pues, tal y como el autor planteaba al principio: “de lo que se trata ahora no es de predecir el futuro, sino de acomodar el presente a sus propias realidades, escamoteadas por un desfase entre las formas del ser y las formas de pensarlo” (pág. 17). Sin duda, es por este camino por donde la teoría y la historia de los medios y las comunicaciones cumplirá el programa de investigación que proponía el *Atlas Mnemosyne* hace casi ya un siglo.

1. Richard Rorty: *El Giro Lingüístico: dificultades metafisológicas de la filosofía lingüística*, Barcelona, Paidós, 1990 (original 1967).
2. Hall Foster: “Antinomias en Historia del Arte”, en *Diseño y Delito*, Madrid, Akal, 2004 (original 1996), pp. 83-103.
3. W.J.T. Mitchell: *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University Chicago Press, 1986.
4. Louis Hjelmslev: *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1980 (original 1943).

A vuelta con las imágenes de la guerra, el franquismo y la memoria

ANTONIA DEL REY REGUILLO

> *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*

LAURA GÓMEZ VAQUERO Y DANIEL SÁNCHEZ SALAS (EDS.)
Madrid, Universidad Autónoma/Ocho y medio, 2009

> *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*

PIETSIE FEENSTRA (DIR.)
París, Corlet Publications, 2009

En el ámbito de los estudios de comunicación audiovisual la publicación de trabajos de autor colectivo es una tendencia a día de hoy muy conso-

lidad y entre los surgidos últimamente algunos resultan de notable interés. Tal es el caso de los dos volúmenes objeto de esta reseña. El primero de ellos, *El espíritu del caos*, conforma una suerte de cajón de sastre al que parece aludir el mismo título¹. Probablemente, las sugerentes connotaciones que emanan de él debieron animar a los editores Gómez Vaquero y Sánchez Salas a utilizarlo, aportando así al texto un envoltorio semántico que alude tanto a las variopintas prácticas de la industria audiovisual habida durante la dictadura franquista como al tipo de trabajos a los que el libro da cabida, en sí mismos bastante dispares².

Según advierten los editores, buena parte de la investigación desarrollada por los autores de los capítulos está relacionada con la política de recuperación de películas autóctonas emprendida por la Filmoteca Española y las filmotecas regionales desde los últimos años ochenta del pasado siglo, a raíz de la cual surgió el interés por desvelar las circunstancias de gestación de un buen número de títulos poco conocidos hasta entonces, pero cuyo indudable valor llevó a considerarlos ejemplos relevantes de la cinematografía del periodo. Es el caso de *Rojo y negro* (1942), un filme cuya efímera duración en las carteleras de los cines había dado lugar a especulaciones varias por parte de los historiadores, que interpretaron dicha circunstancia en clave de censura. Todas ellas quedan invalidadas en buena medida merced a los datos aportados por el análisis de Alberto Elena. Con similar profundidad investigadora trata Marta Muñoz Aunión el caso de *Andalusische Nächte* (1938), la versión alemana de la película *Carmen, la de Triana*, con el objeto de poner de relieve cuáles fueron los intereses que movieron a los gerifaltes del Reich a producir el filme y de qué forma ellos acabarían lastimando el resultado formal y significativo. En el caso de *Vida en sombras* (1947), Daniel Sánchez Salas indaga las motivaciones que llevaron a Llorenç Llovet Gracia a realizar su extraordinaria película, logrando poner de manifiesto tanto el sólido conocimiento del cine que poseía su realizador como su voluntad de solventar con brillantez un proyecto

ajustado conscientemente a los escasos medios de los que disponía. Destacable es igualmente el estudio que Gerard Dapena elabora sobre *Domingo de Carnaval* (1945) para trazar las líneas convergentes habidas entre el filme de Edgar Neville y la pintura de Javier Solana y evidenciar, de paso, el discurso contracorriente y hasta subversivo elaborado por el cineasta frente a las restricciones censoras impuestas por el régimen franquista. Por su parte, Jaime Iglesias propone una reflexión sobre el sentido atribuible a *Juguetes rotos* (1966), la película con la que Manuel Summers conformó un documental muy libre desde el que da soporte a la memoria retrospectiva de un grupo de personajes cuyo miserable presente vital contrasta con el esplendor de una juventud mimada por la fama y el éxito.

Al margen de los trabajos mencionados, *El espíritu del caos* incorpora otros capítulos centrados en analizar proyectos fallidos de la producción nacional. Como el del malogrado documental *Carta de Sanabria*, puesto en marcha por Eduardo Ducay en 1954 y finalmente frustrado por la pérdida del material rodado a causa de diversos percances. Las notas del diario de localizaciones redactadas por Ducay y las fotografías tomadas por Carlos Saura durante el rodaje dan pie a Alicia Salvador para completar el dossier de tres apartados que el libro dedica a la película. Muy diferente es el caso de *El último caído* (1975), el proyectado 'poema documental' con el que José Luis Sáenz de Heredia pretendió rendir un póstumo homenaje a su admirado Francisco Franco sin poder llegar a concretarlo, por el desinterés o la franca desatención que adoptaron los que debían haber sido sus colaboradores. Los materiales de trabajo que sirvieron para preparar la película son diseccionados por Nancy Berthier con el objeto de evidenciar cómo el consagrado director observaba con mirada miope la deriva de la sociedad española, cuyo pulso el cineasta parecía haber perdido años atrás, en una actitud que contrastaba drásticamente con la de aquellos directores más jóvenes que empujaban a enjuiciar de forma muy crítica la figura del dictador y sus años de gobierno.

Sumados a esos capítulos, completan el libro otros siete textos de contenido muy diverso que, entre otros temas, abordan el debate habido en los primeros años cuarenta en torno a las implicaciones de la técnica en el logro de un cine comprometido con la cultura autóctona; el papel dedicado a la mujer en los relatos trazados por el primer cine franquista; las estrategias de la televisión española para divulgar la ciencia durante los años sesenta; o la reconversión en guionista del dramaturgo Paulino Masip tras su exilio a México. El conjunto compone una reveladora panorámica que ayuda a dibujar con mayor precisión el mapa de circunstancias que condicionaron los modos de producción, distribución y exhibición del audiovisual durante el franquismo y hacen del libro una lectura recomendable para quienes no tuvieron ocasión de leer los textos en su formato original de artículos de revista.

Muy plural en propuestas es asimismo *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, el libro dirigido por Pietsie Feenstra que podría funcionar como complementario del anterior, al ajustar su campo de trabajo a la producción filmográfica de las tres décadas comprendidas entre la muerte de Franco y la aprobación en 2007 de la ley de la memoria histórica. Precisamente la memoria de la Guerra Civil española vista por el cine surgido en ese paréntesis cronológico es el eje temático en torno al que se articula la serie de capítulos que integran el libro, en una polifonía de voces cuyos enfoques y sentidos no siempre son convergentes. El resultado es un texto de amplio espectro, cuyas propuestas, en razón de su vasto número, pierden en profundidad lo que ganan en pluralidad. Desde planteamientos a veces opuestos, el diálogo entablado por ellas intenta dar respuesta a una cuestión subyacente, la del estatuto que adquieren las imágenes bajo los diferentes periodos políticos. Por lo que al libro respecta, se ocupa de tres: la etapa de la Transición española; los años ochenta, de hegemonía socialista; y los que van desde 1990 hasta 2007. La mirada que los autores proyectan sobre ellos desvela una evolución palpable en el tratamiento que desde las imágenes se ha venido dando a la memoria.

Durante la etapa de la Transición se ejerció desde el cine un trabajo de deconstrucción y desmontaje de los mitos franquistas, con Basilio Martín Patino como artífice sobresaliente. Su filmografía, vinculada en buena parte al tema de la memoria de la guerra y la posguerra inmediata, tiene en *Canciones para después de una guerra* el filme de mayor referencia. Por su compleja manipulación de los materiales visuales y sonoros, el realizador salmantino merece la atención de diversos capítulos, que coinciden en señalar su intuición y maestría para estimular, con una eficacia que raya en lo subversivo, las capacidades perceptivas del espectador. Con similar actitud, tendente a desarticular la visión oficial de la guerra y a revisar los lugares comunes de la memoria impuesta, trabajan otros cineastas del periodo, como Jaime Camino, de cuya cinta *La vieja memoria*, se señala el elaborado trabajo de puesta en escena y montaje puestos en práctica para configurar un lúcido memorial valiéndose de los testimonios confrontados de diversos personajes que, desde ambos lados del frente, vivieron la guerra en primera línea. Por otra parte, el cine español también reservó un espacio para las víctimas indirectas de la catástrofe, es decir, los niños de la guerra mutilados psíquicamente por la ausencia del padre. Dos títulos esenciales sirven para ilustrar este tema, *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot, obra maestra del cine del exilio español, y *Los días perdidos* de Víctor Erice. Ambos prefiguran ciertos hallazgos de *El espíritu de la colmena* y son interpretados como la cara y cruz de la misma moneda.

En la década de los ochenta, durante los años de hegemonía socialista, se produce un cambio en la mirada que proyecta la sociedad española sobre su traumático pasado y el cine, en consonancia con ella, parece reflejar un cierto deseo de distanciamiento con respecto aquel. La memoria se empieza a afrontar por las vías de la comedia, la sátira y el esperpento. En representación de esa actitud las películas *La vaquilla* de Luis García Berlanga y *¡Biba la banda!* de Ricardo Palacios parecen buscar la desmitificación de la tragedia colectiva que la Guerra Civil supuso y

el distanciamiento emotivo consecuente. Por lo que respecta a Berlanga, el análisis de sus cortometrajes permite observar cómo, a través de su preciso e irónico retrato de la vida española bajo la dictadura, el cineasta valenciano afronta esencialmente la recuperación de la memoria personal. Algo semejante a lo sucedido con Pedro Almodóvar, cuya filmografía no ha cesado de reflejar su propia memoria, aunque encajada en la memoria colectiva y desde la visión posmoderna que impregna su escritura fílmica.

Por su parte, en el cine de las dos últimas décadas, la situación parece haber desdibujado la dimensión política del conflicto, que se ha visto desplazada por la exploración de las resonancias afectivas que él causó. Ello ha llevado a confundir elementos de significación histórica muy diversa al presentarlos a partir de una misma posición emocional. Así sucedería con ciertos documentales contemporáneos sobre la memoria de la Guerra Civil, como *Extranjeros de sí mismos* de Rioyo y López Linares. En paralelo, los medios audiovisuales están fabricando y transmitiendo una 'memoria mediatizada' desde las series televisivas que representan la vida de los años setenta. Se da así una abolición de la historia para imponer una suerte de memoria donde prevalece una visión nostálgica del franquismo. Dicha corriente, que antepone la intrahistoria a la historia, surge a principios de los años noventa y presenta una España franquista edulcorada. También desde esa década se ha incorporado al cine español una nueva visión sobre el papel social de la mujer que recompone la identidad femenina a través de la historia española reciente. Inaugurada con *Libertarias* de Vicente Aranda, tal actitud está teniendo continuación en la filmografía de las directoras españolas de nuevo cuño. Y *La buena nueva* de Helena Taberna sería buen ejemplo de ello.

Completando la poliédrica visión que el libro construye desde su multiplicidad de propuestas, el último apartado revisa la mirada fílmica que desde el exterior se ha proyectado sobre la guerra española. Partiendo del análisis del guión escrito por Jorge Semprún para *Las rutas del sur* de Joseph Losey y

concluyendo con los dos títulos de Guillermo del Toro que hacen referencia a la guerra española, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, se conforma un trayecto en el que se comentan, entre otros, títulos como *Spanish Earth* de Joris Ivens y *El perro negro* de Péter Forgacs, en un compendio de visiones transnacionales que ponen un ligero contrapunto al fructífero recorrido por la memoria del cine español que el libro representa.

1. Dicho título está calcado del segundo de sus capítulos correspondiente al trabajo firmado por Josep Estivill en el que da cuenta de las irregularidades observadas por la censura cinematográfica durante el primer franquismo.

2. Ninguno de esos capítulos es inédito, sino que todos ellos fueron publicados por primera vez en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* en los diversos números editados durante los primeros diez años de su existencia.

Pre-cine revisitado, experimental media resituado

ALBERTO ALCOZ

> *Máquinas de Mirar*

NIKE BÄTZNER, WERNER NEKES Y EVA SCHMIDT (ED.)
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2009

> *Film and Video Art*

STUART COMER (ED.)
Tate Publishing, Londres, 2009

Hace años que la presencia del arte de las imágenes en movimiento ha dejado de ser exclusiva de la sala cinematográfica. El contexto del arte contemporáneo ha sido uno de los terrenos más propicios para el desarrollo de unas obras fílmicas alejadas, voluntariamente, del aparato industrial propio del cine comercial. Este camino de no retorno del arte fil-



ARCHI > OS

DE LA FILMOTECA

Argel-Bombay:
paisajes urbanos en el cine

Harry Alan Potamkin:
la crítica radical

P.V.P.: 10,80 €
67 abril 2011

Archivos de la filmoteca es una revista cuatrimestral de estudios históricos sobre la imagen fundada en 1989 por Ricardo Muñoz Suay y editada por el Instituto Valenciano de Cinematografía. Como revista editada por una filmoteca, incide necesariamente en la perspectiva histórica de las imágenes, pero también somete la tradición cinematográfica a la reflexión de estudiosos contemporáneos para actualizarla y reinterpretarla. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista.

Archivos de la filmoteca está incluida en los catálogos y bases de datos ISOC, Latindex, MILA Bibliography, Dialnet, Library of Congress, ProQuest y Periodical Indexing Project de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos).

DIRECTOR EDITOR

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
(Universitat de València, Valencia)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN EXECUTIVE SECRETARY

ARTURO LOZANO AGUILAR
(Instituto Valenciano de Cinematografía)

DISEÑO ORIGINAL ORIGINAL DESIGN

CHUS MARTÍNEZ
MONTSE MAS

REDACTOR JEFE MANAGING EDITOR

VICENTE J. BENET (Universitat Jaume I, Castellón)

ADJUNTAS A LA REDACCIÓN EDITORIAL BOARD ASSISTANTS

GLORIA F. VILCHES
SONIA GARCÍA LÓPEZ

MAQUETACIÓN LAYOUT

KOLOR LITÓGRAFOS

CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

JACQUES AUMONT (C.N.R.S París)
RAYMOND BORDE (†)
DAVID BORDWELL (University
of Wisconsin-Madison)
GUILLERMO CABRERA INFANTE (†)
PAOLO CHERCHI USAI (Haghefilm Foundation,
Amsterdam)

ANDRÉ GAUDREAU (Université de Montréal)
ROMÁN GUBERN (Universitat Autònoma de Barcelona)
TOM GUNNING (University of Chicago)
JEAN-LOUIS LEUTRAT (Université Paris III,
Sorbonne nouvelle)
FRANCISCO LLINÁS (†)
JOSÉ MARÍA PRADO (Filmoteca Española)
LEONARDO QUARESIMA (Università di Udine)
YURI TSIVIAN (University of Chicago)

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR STILLS

ALBERTO ELENA
ANA MARTÍN MORÁN
JAVIER H. ESTRADA
FARSHAD ZAHEDI
ALEJANDRA VAL
SONIA GARCÍA LÓPEZ
REBECA ROMERO ESCRIVÁ

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

KOLOR LITÓGRAFOS
Pol. Ind. Fuente del Jarro
C/ Ciudad Onda, 20
46988 - Valencia

ISSN 0214-6606

Depósito Legal V-954-1989

AGRADECIMIENTOS SPECIAL THANKS

SANTIAGO JUAN NAVARRO
ALBERTO ELENA
ANA MARTÍN MORÁN
JAVIER H. ESTRADA
FARSHAD ZAHEDI
ALEJANDRA VAL
SONIA GARCÍA LÓPEZ
RAÚL PEDRAZ
REBECA ROMERO ESCRIVÁ

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

C/ Doctor García Brustenga, 3
46020 Valencia
Tel. 963 890 362
E-mail: archivosfilmoteca@gmail.com

Editada por Ediciones de la Filmoteca
(INSTITUT VALENCIÀ DE L'AUDIOVISUAL I
CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY)

Archivos de la Filmoteca no comparte
necesariamente las opiniones que sostienen
los colaboradores en sus textos

CONSEJO DE REDACCIÓN EXECUTIVE EDITORIAL BOARD

ALFONSO DEL AMO (Filmoteca Española)
NANCY BERTHIER (Université de La Sorbonne)
ALBERTO ELENA (Universidad Carlos III, Madrid)
PETER W. EVANS (University of London)
MARVIN D'LUGO (Clark University, Worcester)
RAFAEL R. TRANCHE (Universidad
Complutense de Madrid)

REVISTA FUNDADA EN 1989 POR RICARDO MUÑOZ SUAY

67 **sumario**

EDITORIAL 8

DE ARGEL A BOMBAY: PAISAJES URBANOS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

(COORD. ALBERTO ELENA)

ALBERTO ELENA:

De Argel a Bombay: paisajes urbanos en el cine contemporáneo 12

ANA MARTÍN MORÁN:

Argel "después de". Travesías urbanas, horizontes transnacionales y nuevas encrucijadas para el cine argelino 24

JAVIER H. ESTRADA:

Estambul en las sombras: la gran ciudad y el Nuevo Cine Turco 48

VIOLA SHAFIK:

Del barrio al arrabal: representar la nación a través del paisaje cambiante de El Cairo 64

FARSHAD ZAHEDI:

Figuras femeninas en el paisaje urbano: la tetralogía de Dariush Mehryui 82

ALEJANDRA VAL:

Entre las laderas del Hindu Kush: Kabul como escenario de la película *Osama* 96

M. MADHAVA PRASAD:

Pasaje a Mumbai: la ciudad en el cine indio 110

HARRY ALAN POTAMKIN, UN MODELO RADICAL PARA LOS TIEMPOS DE CRISIS

(COORD. SONIA GARCÍA LÓPEZ)

SONIA GARCÍA LÓPEZ:

Harry Alan Potamkin: palabra cinematográfica para los tiempos de crisis 134

HARRY ALAN POTAMKIN:

Tendencias en el cine 146

HARRY ALAN POTAMKIN:

Crítica cinematográfica 154

HARRY ALAN POTAMKIN:

El futuro del cine. Notas para un estudio 162

TEORÍA E HISTORIA

REBECA ROMERO ESCRIVÁ:

Literatura y fotografía: las dos mitades de
Jacob Riis 172

RESEÑAS

LUIS ALONSO GARCÍA

Imago Mundi, Mundos de la Imagen 194

ANTONIA DEL REY REGUILLO

A vueltas con las imágenes de la guerra, el franquismo y la memoria 196

ALBERTO ALCOZ

Pre-cine revisitado, experimental media resituado 199

VICENTE RODRÍGUEZ ORTEGA

YouTube, vídeo y cultura cinematográfica en la era de Internet 202