

los ojos y posibiliten el debate democrático, es decir plural, amplio y participativo, sobre las cuestiones vitales de la esfera política, es decir, de las que nos atañen a todos. Claro que eso es tanto como cuestionar los procesos de concentración de la propiedad y control de los medios.

El libro de Margarita Ledo es un excelente ariete para abrir brecha en la mono-

lítica consideración que se otorga a las imágenes contemporáneas y para ofrecer herramientas dialécticas con las que combatir la exclusión y el embrutecimiento.

*Pepe Baeza*

Universitat Autònoma de Barcelona  
Departament de Comunicació  
Audiovisual i Publicitat

COMPANY, Juan Miguel; MARZAL, José Javier  
*La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*  
Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, 171 p.

Los estudios cinematográficos continúan, *grosso modo*, viviendo una separación evidente en lo que a universos de interés se refiere: mientras que los americanos parecen centrar todos sus esfuerzos en lo que denominan *estudios culturales* (es decir acercarse al fenómeno cinematográfico según parámetros de raza, sexo, religión, etc.); en Europa se sigue tratando el cine como una serie de segmentos artísticos en suma (ahí están todos los trabajos sobre la pintura en el cine, la música en el cine, el encuadre cinematográfico, el rostro, etc.). Por fortuna, parece que en los últimos años la teoría cinematográfica se ha movido, se está moviendo. Y lo que parece estar pasando es que se está poniendo de manifiesto una reconsideración de posiciones que quizá tiene, como fenómeno más destacable, la absorción del discurso histórico por parte de las teorías. En los últimos años, y teniendo en cuenta principalmente la naturaleza mutable del cinematógrafo, el discurso histórico se ha colado en las líneas de la teoría y ha reformulado sus principios constitutivos de forma evidente. (Por razones obvias, esa influencia ha sido mutua y, por lo tanto, también el discurso histórico —excesivamente impresionista y teleológico hasta hace bien poco tiempo, al menos en lo que a la península Ibérica, y

más todavía a Cataluña, se refiere— se está viendo beneficiado de una intrusión por parte de las herramientas teóricas, hecho éste que permite construcciones históricas mucho más sólidas.)

En realidad están siendo muchos los autores que, hace ya tiempo, no sólo apuestan por ese mestizaje de disciplinas, sino que, además, lo vienen anunciando como sintomático en sus últimas obras: Francesco Casetti o Rick Altman son, sin ir más lejos, dos casos diferentes pero complementarios, ya que ambos trabajan en la misma línea desde posturas de partida muy alejadas. Pero de entre todas las obras aparecidas que hacen referencia al (relativamente) nuevo fenómeno, hay un volumen que destaca por haber asumido, cabalmente, la nueva situación y abogar por su consolidación. Se trata del libro colectivo editado por David Bordwell y Noel Carroll con el sintomático título de *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, que apareció en el año 1996. Este libro construido contra lo que sus editores denominan *grand theory*, más allá de la validez individual de cada uno de los artículos que lo componen, ha marcado un antes y un después. Y por ello, voluntaria o involuntariamente, todos los textos teóricos (o históricos) que han aparecido a partir de entonces se ven mar-

cados por su existencia. Y el volumen que aquí se aborda tampoco escapa de tan prolongada sombra: «[...] nuestra perspectiva de trabajo reivindica la necesaria convergencia del estudio teórico, técnico e histórico en el análisis del texto fílmico», afirman Company y Marzal (Marzal y Company) en la página 18 de su libro.

La cuestión es que estas nuevas posiciones teórico-historicistas se han utilizado de forma regular para abordar problemáticas de lo que se entiende por cine primitivo —y de ello dan buena prueba dos excelentes obras de los autores que presentan el volumen que aquí se quiere comentar: *El trazo de la letra en la imagen* (de Company); *David Warth Griffith* (de Marzal)—; pero es difícil encontrar obras que desde unos presupuestos similares aborden otros aspectos que puedan afectar a momentos diferentes a la historia del cine, y mucho menos a su contemporaneidad. Y éste es quizá el primer dato interesante y destacable de esta mirada cautiva(da) de Company y Marzal sobre eso que podríamos denominar, parafraseando a Gubern, «iconosfera del cine después del cine». Y a ello se le tiene que sumar un valor añadido, y es la validez de publicar un libro, ya de por sí atípico, en un contexto tan poco favorable como el de la realidad periférica de la teoría (y no digamos ya de la historia) cinematográfica hispana...

Marzal y Company estructuran el libro en dos partes perfectamente diferenciadas, con toda seguridad fruto del trabajo en colaboración que supone el mismo. Y quizá en ese abordaje diferenciado se puede encontrar la razón para el subtítulo de la obra: *Formas de ver en el cine contemporáneo*. Si bien ambas partes no casan de forma ideal, resultan complementarias en muchos aspectos; hasta tal punto que no sólo nos están ofreciendo una oportunidad sin par para acercarnos al cine contemporáneo, sino también a las formas teóricas más actuales de abordar el fenómeno cinematográfico (aquéllas que

de alguna forma se anunciaban en la obra de Bordwell y Carroll).

La primera parte del libro, «Regreso(s) del eterno ayer: del clasicismo cinematográfico a las escrituras de la modernidad», se enfrenta a lo que denominan el «modelo cinematográfico dominante» (p. 27), y como tal entiende el modelo del cine de acción contemporáneo (ya esté emparentado con la ciencia ficción, con el relato policiaco o con las películas de aventuras). Parten los autores de la inevitable contaminación mediática que se está produciendo entre el cine y la televisión, y lo hacen, quizá éste es uno de los puntos más conflictivos del libro, desde una posición de cierto desprecio hacia el medio televisivo (además se tiende a ver su discurso como un todo unitario, cuando la televisión —y más al introducir el factor histórico, algo que resulta tan necesario como en el caso del cinematógrafo— es un conglomerado de estéticas, retóricas y discursos, que se empobrece al dejarlo reducido al binomio *relato electrónico*). Y no sólo eso, sino que en aras de esa invasión televisiva, que evidentemente se está produciendo en los textos pensados para las salas de exhibición, se dejan de lado otros vehículos narrativos que evidentemente también tienen mucho que ver con las nuevas formas retóricas que se están imponiendo en la (cada vez menos) pantalla gigante. Por poner un ejemplo, las formas narrativas de los videojuegos (principalmente en sus vertientes de rol y estrategia) hace ya tiempo que están produciendo una fuerte presión, tanto sobre las ficciones televisivas como sobre las cinematográficas, pero Marzal y Company no reparan en ello. En su enumeración de *algunos* de los recursos retóricos que caracterizan al cine de acción que invade nuestras pantallas (p. 38-58), los autores del libro repasan algunas de las cuestiones más relevantes y características de la nueva estética, pero olvidan otras. Por ejemplo, al tratar el asunto de la banda sonora inciden sobre

la imposibilidad del silencio de manera muy acertada, pero no hay una sola línea dedicada a la importante cuestión de la centralidad del espectador (desde hace relativamente poco tiempo también del telespectador) que provocan sistemas como el Dolby Surround y el desplazamiento de la pantalla a la sala del protagonismo sonoro que ello supone. Ese recorrido por las formas retóricas del nuevo cine de acción concluye con la afirmación de que «la construcción narrativa del film de acción contemporáneo está absolutamente supeditada a la lógica del espectáculo» (p. 52); esta rotunda afirmación es absolutamente cierta, cuando por narrativa entendemos narrativa clásica dominante, pero no resulta tan evidente si se tienen en cuenta algunas formas de ficción que acuden a otro catálogo de influencias. Tanto *Titanic* (James Cameron, 1997) como *Armageddon* (Michael Bay, 1998) incorporan una estructura narrativa estratificada en la que los héroes lo son por necesidad y autárquicamente en cada uno de sus segmentos. Cada uno de esos segmentos arranca con un héroe vaciado de contenido y moldeable a todas las necesidades, y acaba con esa secuencia fuerte (espectacular) para después volver a empezar. Pero en el fondo esta forma narrativa (no-finalista podríamos decir) puede encontrar sus referencias en otras obras populares bien distintas, como los relatos de *Las mil y una noches* o *El Lazarillo de Tormes*. Hay, quizá, en esta primera parte del libro, una

intención demasiado evidente de dejar unos principios estructurales asentados, algo que, aunque perfectamente ubicado históricamente, acerca al texto a concepciones de la *grand theory*. Por otra parte, la osadía mostrada por los autores para establecer ese terreno de discusión desde el cual abordar un asunto tan inquietante es más que encomiable. No sólo eso, sino que es una puerta abierta a la discusión que, esperemos, pronto alguien se decida a cruzar.

La segunda parte, «Desplazamientos de la mirada», tiene una estructura menos rígida y, por lo tanto, más estimulante para el lector. Esos desplazamientos los plantean los autores como verdaderos viajes a través de un cine que continúa reinvitando al espectador a introducirse en un proceso de aprendizaje y de placer estético. El lector acaba el libro, igual como ocurre con las películas, sintiéndose recogido por una escritura sensible, fluida y que aporta conocimiento. Un conocimiento que a priori podría parecer osado y que hace compartir itinerarios estéticos y éticos a *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1996) y *La mirada de Ulises* (Theo Angelopoulos, 1995); o a *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997), *Sin perdón* (1992) y *Funny Games* (Michael Haneke, 1997).

Josep Cerdán

Universitat Autònoma de Barcelona  
 Departament de Comunicació  
 Audiovisual i Publicitat

BARRERA, Carlos (coord.)

*Del gacetero al profesional del periodismo.*

*Evolución histórica de los actores humanos del cuarto poder*

Madrid: Fragua Editorial/AHC, 1999. 356 p.

Aquest volum recull les aportacions que el III Encuentro de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, que va tenir lloc a Pamplona al 1998, va gene-

rar sobre l'evolució històrica de la professió periodística. El títol no és precisament enlluernador: llarg i un pèl complicat, s'hauria pogut solucionar amb menys