

(DES)ENCUENTROS

¿Por qué es necesario volver a los clásicos del cine?

Javier Alcoriza

introducción

¿Qué es un clásico? La pregunta ha sido tan reiterada que parece dirigir el interés sobre sí misma antes que sobre la respuesta. Sin embargo, se ha respondido que la lectura de los clásicos —y, diríamos con mayor motivo, el visionado de las películas clásicas— aguza nuestra mirada. Conoceríamos a los clásicos para mejorar nuestra capacidad de visión. La respuesta se orienta antes a la facultad que al objeto al que se aplica, antes a una acción que a un resultado. Los clásicos se convertirían así en jueces cualificados del mundo que contemplamos en libros y películas. Un lector o espectador de los clásicos es un testigo de la acusación en el tribunal del gusto. En lugar de la anarquía, cuyo seductor testaferro sería la libertad de opinión, el estudioso de los clásicos abogará por las ilegibles y superiores leyes de la Cultura, única y mayúscula, ya que, con esa perspectiva, no ha de incurrirse en el riesgo de la pluralidad. Todo lo que aguza absorbe hasta cierto punto la mirada. La amplitud de la visión lo será en la profundidad, no en la horizontalidad del espíritu. Elegimos a nuestros clásicos para volvernos curiosos, no del todo arbitrariamente, selectivos. Los clásicos, en caso de que existan, lo son de una sola o de todas las culturas. Su apelación a nuestra humanidad fundamental desarma toda pretensión de particularidad. Las culturas están al servicio del hombre en calidad de lector y espectador. Fijémonos ade-



Los mejores años de nuestra vida (The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946) / Cortesía de Layons Multimedia S.L.

más en que el lector es antiguo y el espectador moderno. El arte de leer envejece tanto como rejuvenece el arte de ver. ¿Puede haber así *clásicos* del cine? ¿No incurrimos en una petición de principio eludiendo esta cuestión crucial que asocia los clásicos a la antigüedad? La postulación de unos *clásicos modernos* parece dirimir la cuestión, pero en realidad la oscurece. No se puede servir a dos amos, a menos que transfiramos el sentido de los clásicos de lo viejo o antiguo a lo eterno. Decir, en consecuencia, que por los clásicos —sean antiguos o modernos, sean literarios o cinematográficos— no pasa el tiempo, sería lo mismo que afirmar que el arte que merece su nombre se emancipa de la historia o del tiempo o, mejor aún, que el arte *nos* libera del tiempo. Denunciar que esa emancipación sea ficticia no empeora tanto las cosas como creer que el arte no implica emancipación alguna. Si el arte no nos libera, entonces el público será fruto o víctima de sus circunstancias y se debatirá sin saberlo, extática y violentamente, en una red de infinitas preferencias mutuamente neutralizadas. Opinar es cuanto hacemos, en efecto, pero el mero hecho de hablar supone un ejercicio de arrogancia y arrogación de la voz que implora ser justificado. La falta absoluta de autoridad en el mundo del arte no será nunca un bien en sí. Por el contrario, inadvertidamente, las opiniones se suceden o los libros se leen o las películas son visiona-

das con el fin de detener el tiempo en su valor. Thoreau, como espectador de lo eterno, decía que el tiempo en que realmente mejoramos no es pasado, presente ni futuro; y parece imposible que esa mejora no esté asociada a nuestras facultades intelectuales. El cine, como arte moderno por excelencia, vendría a ser el campo de pruebas de esa ostensible necesidad de mejora. La prueba sería que no volvemos a los clásicos, sino que las películas clásicas vuelven a nosotros de manera espontánea y esporádica, pero no ininteligible. Hay una constelación de ocasiones proyectadas que enriquecen nuestra experiencia. En efecto, volvemos al cine, en todo caso, como el hombre que se adentra en la caverna para compartir y ampliar la verdad del conocimiento. La incómoda jerarquía de esa imagen nos recuerda la imposibilidad de pretender democratizar por completo el arte cinematográfico. La democracia es real en la aspiración a perfeccionar posibilidades de comunicación, no en el objeto mismo de su interés. ¿No estaría así también el cine políticamente reñido con los tiempos que vivimos? ¿Y no resultará posible y aun deseable, por una extraña resistencia a las pretenciosas sirenas de la actualidad, hablar de clásicos del cine? ■

_discusión

1. En cada una de las artes ha acabado por imponerse una noción de lo clásico que se corresponde con lo atemporal o lo eterno, ¿qué podemos entender, en general, por clásico en el cine, una de las más jóvenes artes de nuestro tiempo?

.....

José Antonio Pérez-Bowie

Pienso que resulta necesario superar las limitaciones derivadas de la utilización habitual de la etiqueta *cine clásico* aplicada de modo exclusivo a un conjunto de filmes salidos de la factoría hollywoodense en su época dorada y caracterizados por una narración que se sustentaba sobre los mecanismos previsibles de unas formas narrativas tradicionales manejadas por una instancia enunciativa tendente a la invisibilidad; un relato *transparente*, en definitiva, en donde el aparato formal quedaba oculto para unos espectadores atrapados por la historia. Frente a esa concepción reduccionista, la dimensión clásica del cine podría sustentarse sobre la misma premisa en la que se basa la clasicidad literaria: la universalidad y la vigencia de sus mensajes capaces de conectar con cualquier espectador, sean cuales sean las coordenadas espacio-temporales en las que se encuentre ubicado y sus particulares circunstancias. Esa potencialidad del mensaje está ligada de modo inseparable al aparato formal que la sustenta; como nos enseñaron los formalistas rusos, el contenido de la obra artística es el resultado de la capacidad extrañante de la forma, que es la que desautomatiza nuestra percepción de la realidad cotidiana y nos hace penetrar más allá de su superficie y descubrir tras la misma dimensiones que ignorábamos. Este axioma funciona evidentemente en el cine, aunque, como en el caso de la literatura, es la distancia temporal la que ha de consolidar esa dimensión de clásico permitiendo comprobar la actualidad de los contenidos del filme y su capacidad de trascender circunstancias concretas. De ahí que, a menudo, productos presentados como rupturistas envejecen rápidamente cuando el despliegue de recursos formales no responde a una necesidad de adentrarse más allá de la superficie de lo real y trascenderla sino de una mera fascinación por lo novedoso. Recuérdense al respecto la afirmación de Oscar Wilde: «Nada tan peligroso como ser demasiado moderno. Corre uno el riesgo de quedarse súbitamente anticuado».

Karen Fiss

Como académica que trabaja en los campos del arte, la arquitectura y el cine, tengo que admitir que le debo poca lealtad a las historias internas codificadas de cada disciplina. Con esta perspectiva relacionada con los estudios culturales modernos y contemporáneos, la noción de *clásico* en cualquiera de estos campos tiene muy poca conexión con lo *antiguo*, aparte de los obvios términos estilísticos. Cuando se evoca la sensación de logro de lo no-temporal o atemporal en debates sobre los clásicos, lo que realmen-

te se está ungiendo es el circunscrito territorio del canon, cuya autoridad original reside en la cultura occidental. Al igual que estoy de acuerdo en que los cines del pasado pueden ser un campo fértil o «campos de entrenamiento», como expone Javier Alcoriza, discutiría que hay otras gemas ignoradas merodeando en estos pastos más allá de los confines de los clásicos o lo típicamente considerado como cine vanguardista. Prefiero la alternativa propuesta por Javier Alcoriza de que las películas clásicas «vuelven a nosotros de una manera espontánea y esporádica», junto a las líneas del resonante concepto de Walter Benjamin *Jetztzeit* —una interrupción del tiempo homogéneo y vacío por la que el pasado «lleva el presente a un estado crítico» (parte de esto depende del improbable escenario de la garantía de financiación para preservar la gran cantidad de celuloide en peligro en filmotecas internacionales).

Patricia Keller

Me gustaría empezar mi respuesta a esta primera pregunta con una serie de tesis siguiendo el estilo de las conocidas *Notas sobre lo camp* (1964) de Susan Sontag. Por razones de tiempo y espacio, no mencionaré las 58 tesis independientes, tal como lo hace Sontag, sino que ofreceré algunas proposiciones aquí —notas menores— sobre el tema de lo *clásico* en relación al cine: 1) El cine *clásico* no es cine *de culto*. Mientras que un clásico puede pertenecer también a la categoría *de culto*, entendido como un trabajo que logra cierto grado de popularidad, reconocimiento, e incluso formas cultivadas y socialmente aceptables de *adoración* (tal como la palabra *culto* implica) debido a su estatus estético y político, no señala necesariamente una película como digna de veneración, como los santos. Una película *clásica* puede ser alabada por muchos e incluso adorada por las masas, lanzándola así al ámbito de *culto*; sin embargo, no todas las películas de culto pueden considerarse *clásicas*. Estoy pensando en dos *clásicos de culto* españoles: *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), de Pedro Almodóvar. 2) *Clásicos*, en plural (siempre hay más de uno), pueden ser, y a menudo son, populares. Sin embargo, esto no es universalmente cierto. Los *clásicos*, aunque populares, nunca deberían confundirse con *lo popular*, puesto que los clásicos se inclinan hacia una resistencia de las restricciones temporales, un desgaste por las tormentas del tiempo, como si fueran las ruinas que permanecen en el paisaje de una antigua civilización humana. Popular, por otra parte, en referencia a *populoso*, la gente, lo *público*, siempre se debe cambiar con lo populoso, la gente, o las modas (¿caprichos?) de lo

público. Por esta razón, el criterio para evaluar lo que constituye un clásico no depende del gusto popular. Al mismo tiempo, deberíamos recordar que la popularidad puede ser —y muy a menudo es— un factor decisivo para legitimar el estatus de una película clásica. 3) *Clásico* implica un doble movimiento: adelante y atrás en el tiempo. Volvemos a algo que se ha erigido maravillosamente y en su propio tiempo para medir su continua y quizás incluso persistente relevancia. A menudo determinamos una obra de arte, sin ser las películas una excepción, como *clásico* a través de una mirada retrospectiva, mirándola hacia atrás a lo largo de los años y reconociendo su relación continua con el presente y, algunas veces, sintiendo su potencial inigualable para la futura relevancia, para el tópico que permanece —es decir, en algún sentido, su capacidad para anticiparse al futuro. Mientras miramos atrás hacia los clásicos para evaluar su futura orientación, podríamos decir que lo popular (en relación con la segunda tesis) se visualiza desde el momento de su primera aparición, desde el contexto contemporáneo en el que ha nacido. 4) Los *clásicos* resisten la prueba del tiempo. Ésta es una frase común repetida como una forma de definir las películas clásicas. *Hablan* a la vez a múltiples tiempos, generaciones y audiencias. ¿Significa esto que son *atemporales*? ¿Qué significa esto exactamente? Que algo sea *clásico* significa por definición que es *de su tiempo*, que pertenece a, y es representativo de, su propio tiempo. De esta forma, la definición hace que un trabajo clásico sea único en su propio tiempo. Y aunque este tiempo no puede traducirse o interponerse necesariamente en otro tiempo, no necesita hacerlo para ser interesante o para ser visto. Lo que la obra de arte clásica dice sobre su propio tiempo resonará inevitablemente en tiempos futuros y quizás en aquellos tiempos que podríamos llamar el pasado distante. Esto señala la idea de que las películas clásicas no son tanto *atemporales* (lo que Hannah Arendt podría llamar una noción de tiempo despegada del mundo porque está atada a un tiempo más allá del mundo, o al tiempo de lo eterno), como propias del tiempo o *tempestivas*. Esta tesis conecta directamente con la siguiente. 5) Los *clásicos* son considerados *clásicos* no por ser una resistencia *fuera* del tiempo, lo que los dejaría en el ámbito de lo eterno, y por tanto, desintegrados del mundo, sino más bien porque constituyen un producto que resiste *en* el tiempo. Los clásicos no son eternos, pero —como los griegos sabían muy bien— nos hablan de la inmortalidad. 6) Las películas *clásicas* tienen que ver tanto con el contenido como con la forma; con el significado al igual que con el estilo. *Clásico* trata sobre la estructura. Pero siempre denota también significación. 7) Lo *clásico* señala el pasaje del juicio. Una obra que es *clásica* ha sido juzgada durante un periodo de tiempo y, como resultado de ese juicio, la obra ha sido establecida a través de un conjunto de valores aceptados social y culturalmente. Haber sido reconocida por estos valores no impide que pueda estar sometida a posteriores juicios, pero legitima la película como

una obra que se debería ver. Pero ¿cómo se determina esto? En otras palabras, ¿cómo funciona este juicio? ¿Bajo qué criterios? Esta es la cuestión del canon, del archivo, de la formación y la categorización de conocimientos (otra vez, en plural). 8) El cine *clásico* (distinto de otra o más películas u obras de arte) contribuye a la construcción de un ámbito público, así como a que podamos acceder y maniobrar dentro de él. Volviendo sucintamente a Arendt, el ámbito público mantiene la durabilidad y la permanencia del mundo —es decir, mantiene los artefactos a través de los ciclos de vida naturales de sus creadores, dando así otro significado a sus vidas. Aquí lo público abre una pregunta de posteridad. Esto significa que el ámbito público —el espacio en el que el mundo aparece ante nosotros, el espacio en el que colectivamente nos reunimos, percibimos y experimentamos el mundo en su mundaneidad— permite la permanencia y las conexiones entre generaciones, conexiones entre temporalidades: pasado, presente y futuro. Pienso ahora en *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de William Wyler, y también en *Goodbye, Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-liang.

Gonzalo Aguilar

La noción de clásico no se mantiene siempre igual a sí misma y mucho menos en el cine, donde la categoría de clásico —tal vez por ser un arte joven— es de baja densidad. Los clásicos del cine exigen cierta indulgencia (aunque lo que plantea Borges en *La supersticiosa ética del lector*, esto es, que cuando leemos un clásico tendemos a valorar *todos* sus aspectos como modelos, hace pensar que la indulgencia también se aplica a otras artes). Hay que dejar pasar algunas cosas por alto y ponerse en la frecuencia que exige la historia del cine: a diferencia de la literatura, donde los clásicos son considerados la *summa* de una infinidad de saberes, en el cine la primera noción de clásico tuvo que ver con una mezcla de historia y estética. Clásicos eran los filmes que lograban avances en el terreno estético-técnico de los procedimientos (el primer plano, el montaje alternado, el uso del fuera de campo, innovaciones en el montaje, etc.) y que implicaban un salto en el continuo histórico. Pero esa misma idea de clásico, como decía antes, fue cambiando. Con el predominio del manierismo y de lo posmoderno, los clásicos comenzaron a ser las películas que expresaron un punto de vista suprimido o silenciado y avanzaron hacia lo no visible (expresaron más que lo nuevo, lo alternativo o anómalo). Fassbinder como clásico reciente es un buen ejemplo de esto, pero lo muestra de un modo más evidente el crecimiento de la figura de Pasolini, si se la compara con la de Visconti o Fellini. Esta segunda consideración de los clásicos obligó a un rastillaje de la historia del cine según otros criterios y entonces se consideró clásico un filme clase-B como *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942). Es decir que, en la breve historia del cine, la noción de clásico se ha transformado.

Hidenori Okada

En principio no me preocupa la tesis de si existe *lo clásico en el cine*. Simplemente quiero pensar que el resplandor de cada película brillará individualmente en la eternidad, aunque no pretendo teorizarlo. La historia del cine es breve en comparación con otras disciplinas artísticas, pero aun así creo que existen obras perdurables cuyo valor va a trascender en el tiempo. No obstante, esa perdurabilidad no es fácil: el cine no consiste solo en ver un objeto que ha sido creado, está condicionado por el contexto y

las técnicas que permiten su recepción. Por ejemplo, el visionado en la oscuridad de la sala provista con proyector cinematográfico y la contemplación individual de un DVD son actos intrínsecamente diferentes. De este modo existe el peligro de que las diferencias del medio produzcan un deterioro cualitativo en la película. La noción de *lo clásico en el cine* podrá perdurar o no dependiendo de la continuidad de este sistema que permite acceder a un indeterminado número de personas a contemplar en una sala simultáneamente una misma obra.

2. ¿Es posible considerar la noción de clásico como un concepto transversal a la geografía e historia cinematográfica? ¿Hay películas clásicas de, y en, todas las culturas?

.....

José Antonio Pérez-Bowie

De acuerdo con lo señalado, resulta obvio que el clasicismo cinematográfico no es una cualidad vinculada a marcos históricos o geográficos concretos. En todas las épocas de la todavía breve historia del séptimo arte y en la mayor parte de los países donde se ha desarrollado su producción, resulta factible encontrar películas que interesan y conmueven con unas historias que han continuado y continúan hablando a espectadores cada vez más distantes del momento en que se filmaron y suscitando a la vez reflexiones, desatando emociones y removiendo conciencias. Como afirma Frank Kermode, un clásico es aquel texto «que se resiste a su reducción al momento de la cultura que lo consagra» y que puede ser, por tanto, objeto de sucesivas interpretaciones que incrementan su potencial significativo y lo enriquecen en cuanto «opone resistencia con su *energeia* a ser reducido al *ergon* de su canonicidad como elemento estable de lectura».

Karen Fiss

Es difícil generalizar o universalizar la noción de *clásico* a través de geografías e historias en términos de *tribunales del gusto*. Es obvio que, en las regiones con largas tradiciones cinematográficas, los cánones se han ido construyendo a través de diferentes medios, y que, en lugares carentes de *industria*, se han apropiado, localizado o des-identificado películas de una manera que construye diferentes historias cinemáticas. Lo realmente atractivo de considerar el cine transversalmente es sobrepasar la desgastada categoría crítica del cine nacional, que establece parámetros alrededor de ciertos textos fílmicos a expensas de otros. Las teorías de la globalización apoyan el final de la céntrica/periférica relación monocultural con el surgimiento de los complejos flujos culturales de los múltiples centros y periferias. Mientras que las teorías contemporáneas de la globalización ya no suscriben la idea de que los procesos de globalización tienen un único re-

sultado posible —la colonización por parte de la monocultura occidental—, la otra cara de la moneda es que el cine se ha convertido en uno de los principales lugares donde se promulgan las tensiones entre lo local y lo global, y las expectativas de desarrollo de la identidad nacional. Esto significa que en nuestra era global de la movilidad, con más producciones que conllevan una división de la labor cultural que cruza numerosos límites, las películas creadas en lugares en el sur global en ocasiones tienen que exhibir una identidad *legible* en el mercado, mantener cierta lógica de multiculturalismo y marca.

Patricia Keller

Sí. Al igual que podemos decir que *lo clásico* es multigénérico, también podemos decir que es multicultural. Como no es específico de ningún género, lo lógico sería pensar que *lo clásico* tampoco es necesariamente único o específico de cultura alguna. Sin embargo, es verdad que algunas culturas pueden inclinarse hacia la voluntad de ser *cultura del cine* más que otras, y esto inevitablemente tiene que ver con diferentes niveles de producción, distribución y consumo. Respecto a la periodicidad temporal, parece que mientras los cines nacionales han experimentado periodos de producir *clásicos* (en el contexto de los Estados Unidos, podríamos pensar inmediatamente en el cine de Hollywood de los 40 y los 50), no son exclusivos de ningún periodo de tiempo o geografía en particular. Quizá, uno de los mejores ejemplos de esta transversalidad temporal y geográfica se puede encontrar en *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, 2010) de Werner Herzog, que explora cómo las antiguas y conocidas pinturas rupestres descubiertas al sur de Francia parecen tener cualidades proto-cinemáticas. El llamado mundo *prehistórico*, habitado por seres que crearon los primeros trabajos de arte conocidos, expusieron un sentido del (si no un deseo por el) movimiento a través del juego de luces y sombras y lo multidimensional de superficies, curvas y texturas. Sus

imágenes cobraron vida a través de una especie de mimesis cinemática: la síntesis del tiempo, la luz y el movimiento fotograma a fotograma de la imagen fija.

Gonzalo Aguilar

Sí, hay películas clásicas en todas las culturas, aunque en ciertas culturas la indulgencia de la que hablaba antes deba ser mayor. Un clásico del cine argentino es *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, que a cualquier espectador desprevenido (es decir, extranjero) a lo sumo puede resultarle pasable. Lo clásico sería un concepto a la vez transversal (historia universal del cine) y local (historias nacionales del cine). En el caso de los clásicos locales nos encontramos con un problema, porque clásico, entre otras cosas, es aquella obra que vale la pena rescatar del pasado. Ese fue el criterio que predominó en el cine argentino y muchos filmes fueron no archivados y hasta eliminados de la faz de la tierra. Hoy, más bien, esta idea de clásico se aplica a cualquier obra: todo filme del pasado *debe* ser rescatado. Todo, absolutamente todo, tiene interés (o estético, o sociológico, o político, o testimonial, o histórico). Y aquí la idea de lo clásico vuelve a adquirir un sesgo político: se trata no solo de lo que hay que conservar, sino también de lo que hay que ver y hacer ver (pienso en el valor pedagógico de los clásicos). Creo que, en este punto y con más razón en las culturas pe-

riféricas (en términos de historia del cine), es importante tener en cuenta un punto de vista sincrónico-retrospectivo (es decir, no perder de vista el presente de la mirada).

Hidenori Okada

La noción de clásico que atraviesa la geografía y la historia merece ser estudiada en la medida en que las películas se realizan en un lugar y tiempo determinado. La historia del cine se da a conocer en sentido inmovilista, eligiendo qué películas van a ser canonizadas como clásicas. Esta apariencia es peligrosa, porque vincula el cine a una forma de pensar demasiado rígida. En el festival de cine mudo de Pordenone, que se celebra anualmente en Italia, prácticamente no había interés por el cine mudo japonés hasta los años noventa. Sin embargo, se puede decir que el festival goza de un gran reconocimiento. En la edición de 2010, la presentación de las obras de los directores Yasujiro Shimazu y Kiyohiko Ushihara, junto a las de sus compañeros de los estudios Shochiku, Ozu y Naruse, tuvo una extraordinaria acogida. Lo clásico puede ser constantemente *redescubierto*, lo que demuestra que el clasicismo también puede estar en primera línea del arte cinematográfico. Hay que seguir dándole al espectador oportunidades para hacerse consciente de ello.

La cueva de los sueños olvidados (Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010) / Cortesía de Cameo



3. ¿Qué película, y por qué, podría considerarse un clásico cinematográfico?

José Antonio Pérez-Bowie

Si me atengo a lo que acabo de afirmar, no sería posible limitarse a un solo ejemplo, sino que tendría que citar una serie de filmes pertenecientes a épocas y geografías diversas, que responden de modo pleno a esa concepción de lo clásico. Como el espacio disponible hace inviable ese listado, invito al lector a que lo elabore, trayendo a la memoria aquellas películas que para él conservan esa capacidad de emocionarlo, de suscitarle reflexiones, de *decirle* cosas nuevas en cada visionado, y que estaría dispuesto a contemplar cuantas veces se le presente la oportunidad. Es obvio que los factores subjetivos serían muy determinantes en esa selección, pero seguro que en ella pueden aparecer desde títulos del cine mudo hasta de algunas filmografías emergentes en estas últimas décadas, como la iraní; desde películas producidas en los años dorados de Hollywood hasta otras de directores europeos de los años 60 que impusieron una escritura personal cuestionadora de los parámetros de la llamada *narración clásica*; o desde filmes pertenecientes a culturas lejanas, como la de Extremo Oriente, hasta las más cercanas y familiares aportaciones del neorealismo italiano. Pero, obligado a citar un único título, elegiría uno especialmente representativo de la cinematografía de nuestro país: *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Ya ha transcurrido el tiempo suficiente para comprobar cómo sus propuestas continúan vigentes y suscitando la adhesión de varias generaciones de espectadores. El tratamiento formal, en el que la elipsis desempeña un papel clave, dota a la historia de una dimensión poética en la que temas universales como los abordados en ella (la soledad, la incomunicación, la nostalgia de un pasado irrecuperable, el clima opresivo de una sociedad recién salida de un conflicto fratricida, el mundo de la infancia con sus interrogantes, sus ensoñaciones y su capacidad de abstraerse del asfixiante entorno, etc.) garantizan una multiplicidad de lecturas y la posibilidad de que cada espectador sienta que desde la pantalla se le está hablando directamente a él.

Karen Fiss

Ésta es una pregunta imposible para mí, puesto que soy considerablemente indisciplinada cuando llega el momento de tener un marco propio de películas. Pero para reconocer la unión creada en este contexto de intercambio entre el *pensamiento salvaje* y la forma estética, señalaré *Bari Theke Paliye* [El fugitivo, 1958], de Ritwik Ghatak, *Nicht versöhnt* [No reconciliados, 1965] de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, y *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, por sus aproximaciones al rodaje de películas materialista y sus interpretaciones provocativas del teatro épico de Brecht. El encuadre y la narrativa construida a partir de la contención y el exceso, del intercalado y la escasez, logran una intensidad memorable que señalan tanto a lo presente de la historia como del tiempo sin cosificar ninguno de los dos.

Patricia Keller

Sin duda. Hay muchas películas que me vienen a la cabeza con esta pregunta. En mi caso pensé de inmediato en la fuerza psicológica del trabajo de Hitchcock —*Rebeca* (Rebecca, 1940), *Encadenados* (Notorious, 1946), *Extraños en un tren* (Strangers on a train, 1951), *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, 1958), *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), *Psicosis* (Psycho, 1960), *Los pájaros* (The Birds, 1963). Hay incontables. Pero la película de la que me gustaría tratar aquí es otro tipo de película *clásica* —una que fue inspirada por Hitchcock y puede considerarse una *película menor* en el sentido de Deleuze de *literatura menor*— política, colectiva e incluso revolucionaria. Y una que está estructural y simbólicamente sostenida por la lógica del ensamblaje. La película que tengo en mente es la obra maestra de Chris Marker de 1962, *El muelle* (La Jetée). Está influenciada por *Vértigo* de Hitchcock y a su vez influye en figuras como David Bowie (*El hombre que cayó a la Tierra* [The Man Who Fell to Earth, Nicolas Roeg, 1976]) y Terry Gilliam (*12 monos* [Twelve Monkeys, 1995]), entre muchos otros artista e iconos. Entrelazando múltiples medios (fotografía, cine, fotonovela), múltiples géneros (ciencia ficción, películas experimentales, documentales, teatro) y múltiples temporalidades (la imagen del pasado que persigue al protagonista, la guerra, el futuro post-apocalíptico, el espacio y el tiempo de los sueños y los recuerdos), *El muelle* trata y muestra conscientemente la idea del tiempo de la cinemática. Funciona estructuralmente a través de una narrativa que trasciende cada concepto de tiempo unificado y, estéticamente, a través de su presentación visual, enmarcando una serie de repeticiones que muestran el movimiento del cine. De la misma forma, la narración cinematográfica es tanto una historia sobre la supervivencia y el resultado como sobre la vitalidad y muerte del cine, sobre la imagen como inmortal, como algo que gobierna nuestras vidas, saliendo de la nada y persistiendo en nuestro campo de visión. Con una meditación sobre la construcción y el artefacto del cine, los deseos producidos y realzados a través del cine, el paralelismo entre la imagen y el recuerdo de la película y, por último, pero no menos importante, la experiencia de visualizarlo, Marker nos invita a preguntarnos cómo se puede editar, recrear, repetir y, por tanto, revivir el pasado. En resumen, *El muelle* está considerado un *clásico* no debido a ningún logro estético de la belleza o el estilo, sino porque conscientemente ahonda en las cuestiones *clásicas* de la metafísica, la forma y la existencia humana, del asunto y el recuerdo —las conexiones entre la mente, el cuerpo y el alma, la imagen, el tiempo y la muerte.

Gonzalo Aguilar

Hay clásicos que deben ser observados en situación, colocándose en tiempo pasado: el ejemplo más clásico es *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), aunque ello es aplicable a innumerables películas. Son las películas en las que hay que aprender a ver las innovaciones que introdujeron en el lenguaje del cine y que ya son parte adquirida. Otro tipo de clásicos son los que nos acercan al origen de mitos culturales de gran alcance: por ejemplo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o las películas de Marilyn Monroe o James Dean. Son clásicos de consolación: el cine como cultura de masas internacional-popular brilla en nuestra propia memoria-prótesis. La tercera categoría me parece la más interesante: son las películas cuyos cuestionamientos nos llevan a un límite y que, por su potencia, no agota ninguna lectura. Si tuviera que elegir una sola, sería *La palabra* (Ordet, Carl T. Dreyer, 1955) porque su relato nos conduce a un problema perma-

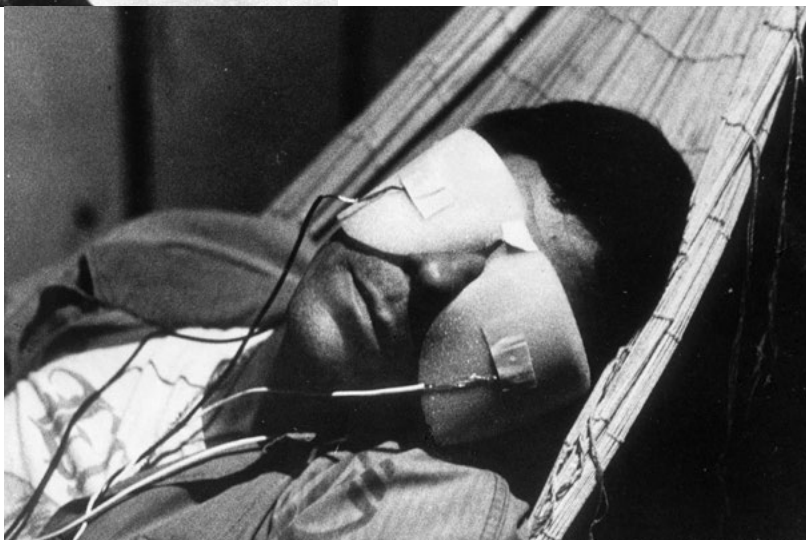
nente (la vida después de la muerte) y a una plasmación que dice mucho del cine como medio: el cuerpo en el cine es un muerto-vivo. En la categoría de los films de James Dean o Marilyn, este lugar lo ocuparían *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) o *El regreso de los muertos vivientes* (*Return of the Living Dead*, Dan O'Bannon, 1985). Pero si Dreyer entra en la tercera categoría es porque no hay un placer de la consolación (*Drácula* como mito instalado en nuestra memoria y en nuestra sensibilidad), sino un avance hacia la experiencia de la resurrección. Antes que consolación hay desasosiego, y el espectador toca un límite de la cultura: en un mundo carente de trascendencia, la pregunta sobre el más allá de la muerte todavía nos desafía.

Hidenori Okada

Por las razones descritas, no puedo señalar un título y decir «esta película es clásica». Hacer una elección en sentido estricto es imposible.



El muelle (La Jetée, Chris Marker, 1962)



4. Si tenemos, por así decirlo, el cine que nos merecemos como público, es decir, en nuestra condición de comunidad, de comunidad de espectadores, ¿podría afirmarse que la excepcionalidad de los clásicos hoy es un síntoma de un gusto degradado?

.....

José Antonio Pérez-Bowie

No hay que olvidar que el cine ha sido desde sus orígenes y continúa siendo un arte de masas y que las producciones a las que se puede aplicar la etiqueta de clásicas constituyen un porcentaje no demasiado relevante. Lo que sucede es que la universalidad del lenguaje del séptimo arte y su capacidad de conectar con todo tipo de públicos determinan que muchos de esos productos no limiten su alcance a grupos minoritarios de cinéfilos y hayan podido gozar de una amplia recepción. Es obvio que los factores económicos condicionan cada vez más los planes de la industria cinematográfica, dado que la conquista de mercados obliga a inversiones cuantiosas en los productos (y en su imprescindible publicitación), lo que conduce necesariamente a la estandarización de los mismos para acceder al mayor número de espectadores posible. Por ello, efectivamente, la excepcionalidad de los clásicos puede considerarse un síntoma de la degradación de los gustos del público; pero no se trata de un problema actual, pues ha acompañado al cine (y a todas las manifestaciones artísticas) a lo largo de su historia, si bien quizá no en las proporciones en que hoy se presenta. Un ejemplo elocuente de esa degradación actual lo constituye, sin duda, la abundancia de *remakes*: con el pretexto de una presunta *modernización*, títulos clásicos son objeto de manipulaciones vulgarizadoras en las que frecuentemente se quiebra la íntima ligazón entre el contenido y la forma que lo vehiculaba.

Karen Fiss

Hay muchos públicos, pero, con alguna excepción, solo hay un tipo de estructura mercantil lucrativa que se alinea con las actuales políticas económicas neoliberales. La misma monetización del capital cultural se extiende a los dementes problemas del plagio que impiden que varios documentales históricos sean producidos o proyectados de forma pública. En nuestra era de redes sociales, la colmena hace que sus preferencias y opiniones se conozcan de muchas maneras y en múltiples plataformas. Es un tipo diferente de comunidad de espectadores, no una sumergida dentro de una conciencia falsa debido a la inconsútil narración de Hollywood en palacios de imágenes oscuras, sino más bien gente en lugares dispares y zonas horarias mostrando *Youtube* en directo o vídeos de contrabando. Estos mismos individuos dispares pueden estar incitados potencialmente a apoyar el cine alternativo uniéndose a través de páginas web de *crowdsourcing*. Recientemente entrevisté a una joven cineasta berlinesa que fundó su último proyecto recaudando diez veces más dinero a través de una página de *crowdfunding* que del estipendio recibido de una fundación de cine del gobierno.

Patricia Keller

Con esta pregunta aparecen dos problemas: primero, la noción del gusto degradado y, segundo, el concepto de comunidad. Que lo *clásico* permanezca como un tipo de estándar dorado a través de diferentes épocas no tiene por qué entenderse como un testamento del fracaso o declive del gusto, en mi opinión. Por el contrario, podría perfectamente subrayar la noción de que el gusto —en algún grado y para mejor o peor— ha seguido igual. Dando este paso de más, creo que podríamos decir fácilmente que el cine (al igual que cualquier forma de arte visual) ponen en duda las nociones del *gusto*, es decir, en otras palabras, que el cine funciona como un marcador —un identificador más que un estabilizador— del gusto. Nos revela qué gustos son valorados, lo que nos permite a su vez interrogar los orígenes, naturaleza y pertinencia del gusto, más que componerlo de una forma estática o inflexible. Debemos recordar que, con el cine, siempre hay algo posible no solo para la producción colectiva, sino también para la visualización colectiva. Esta visualización colectiva está en parte condicionada por el objeto visionado —para los espectadores colectivos también hace posible nuevas formas de visualizar el mundo y a nosotros mismos en él. La noción de *comunidad de espectadores* hace recordar el concepto de Jacques Rancière, articulado en *El espectador emancipado*, que tiene que ver con el sentido, con la visualización de algo (una fotografía, una actuación, una producción teatral, y podríamos extenderlo fácilmente al cine) y, por tanto, con tener una experiencia perceptiva que, a fin de cuentas, afecta a nuestra relación con el mundo. Los espectadores entran en una comunidad no en virtud del visionado colectivo, sino por la aproximación de nuevos modos de sentir, percibir y conocer.

Gonzalo Aguilar

No creo que pueda plantearse la cuestión de los clásicos en el tema de la degradación: un clásico no debe imponerse como un canon, sino que debe saber resistir a todas las adversidades. *La Odisea* de Homero, quién lo duda, es un clásico... pero, ¿en qué medios se sigue leyendo y por dónde circula? Casi todas las sagas adolescentes parten de Homero y de la mitología griega y Homero deberá probar que se sostiene cuando un lector pasa de *Percy Jackson* al *original*. Lo que sí puede hacer la crítica es construir máquinas de lectura: mostrar por qué hay que ver una película. Y ahí la noción de clásico me resulta secundaria porque ya lo principal no es la obra, sino las lecturas que desplegamos sobre ella.

Hidenori Okada

Me da la sensación que poco a poco va ganando fuerza una generación que tiene poca conciencia histórica. Están aumentando las personas cercanas al mundo cinematográfico que, paralelamente, hacen películas sin pensar que el cine tenga una historia. En la actualidad se propaga una relación con el cine como medio de expresión personal que no depende de la historia. En cualquier caso, en el cine ya solo hay *presente*. Las películas que circulan como mercancía lo hacen en un sistema comercial establecido, donde los últimos estrenos son los que deben recibir más aten-

ción. Definitivamente, la situación no es favorable al cine clásico, pero aun así no podemos deducir que haya una decadencia del sentido estético del espectador. Uno de los aspectos que me preocupa es si las películas modernas recibirán el valor inmutable que se continúa otorgando a las obras clásicas. ¿Tendrá *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) el mismo eterno reconocimiento que *2001: Una odisea en el espacio* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)? Se tiende cada vez más a tratar las películas actuales como objeto de consumo inmediato, pero es necesario reactivar un discurso que no se quede ahí.

5. ¿En qué sentido puede la idea de los clásicos obligarnos a repensar el futuro antes que el pasado del cine, es decir, hasta qué punto podría la idea de un clásico, como *pensamiento salvaje*, destruir toda pretensión de autoridad fundada en la historia del cine?

.....

José Antonio Pérez-Bowie

La pregunta induce a algunas reflexiones. Una de ellas sobre la posibilidad de que el cine no haya consolidado en su todavía breve historia un corpus suficiente de obras maestras que puedan servir como modelos indiscutibles para futuros creadores. En ello debía de pensar Eric Rohmer en 1949 cuando, en un artículo publicado en la revista *Combat* y titulado «La época clásica del cine», afirmó que «en el cine, el clasicismo no está detrás, sino delante». Pero pienso que hay que dejar de concebir los clásicos, en la línea en que la tradición literaria defendió durante siglos, como modelos insuperables dignos de ser imitados, para abordarlos, de acuerdo con la teoría de la literatura actual, como textos con una capacidad inagotable de sentidos que afloran en cada nueva lectura y hacen de ellos fuente continúa de comentarios y reflexiones, además de servir de acicate para la creación, en la medida en que posibilitan el diálogo, la discusión, la refutación o el desarrollo de motivos o ideas que aparecen latentes o apuntados en estado germinal. Por ello, esa idea de los clásicos como *pensamiento salvaje* que destruya toda pretensión de autoridad, puede decirse, que si bien no de manera tan drástica, se está cumpliendo tanto en la literatura como en el cine y otras artes. De acuerdo con la idea de Kermode antes apuntada, los clásicos han dejado de ser objetos expuestos a la veneración, una *energeia* solidificada, para convertirse en *ergon*, en organismos vivos y susceptibles de provocar lecturas en interpretaciones múltiples en quienes entablan un diálogo con ellos. En el terreno concreto del cine, no cabe, pues, hablar de la *autoridad indiscutible* de los grandes nombres de su historia, de su consideración como modelos insuperables, sino de la capacidad que siguen conservando para desencadenar reflexiones, para profundizar en nuestro conocimiento de la realidad y, de modo especial, para servir de acicate a nuevas propuestas creativas, a *reescrituras* de los mismos. Convendría recordar aquí la recomendación aparentemente paradójica de

Borges sobre la necesidad de interrogarse no tanto sobre la influencia de los escritores clásicos en los autores actuales como sobre la de éstos en los grandes autores del pasado; y aplicarla a la labor enriquecedora de nuestra comprensión de las grandes películas de la historia que ejercen los análisis de los estudiosos contemporáneos o las propuestas que a partir de ellas han filmado cineastas posteriores.

Karen Fiss

Aún me quedo atónita cuando mis estudiantes me dicen que les ha costado centrar su atención en algunas de las películas que considero obras fundamentales. Quieren involucrarse con estas películas, pero se quejan de que son demasiado *lentas*. Aunque el cine nos puede permitir *escapar del tiempo*, yo diría que, quizás, una de las maneras de valorar las películas históricas obedece exactamente al motivo opuesto: hacernos más conscientes de la meditación de nuestra experiencia en tiempo y espacio, no solo a través del cine, sino en nuestras vidas diarias de constantes y conflictivas interfaces con la tecnología. En otra nota, y volviendo otra vez a la noción de *Jetztzeit*, al excavar historias del cine se deja abierta la posibilidad para el medio de redimirse como un agente del recuerdo y el cambio. Cuando se organizó la exhibición de cine *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* para el Museo Reina Sofía, que celebró el 75 aniversario del Guernica de Picasso y de la Guerra Civil española, mi título deliberadamente evocó la reinterpretación de Benjamin del romántico *Blau Blume*. Oscilando entre lo irracional y lo ideal, entre la destrucción y la redención, el tropo señala un momento utópico en su texto crítico por el que los fragmentos tienen el potencial de convertirse en emblemas legibles de un *futuro olvidado*. El programa de la película —que entremezcla producciones documentales, de nodos, publicitarias, animadas, industriales, convencionales y experimentales— era una exploración histórica y conceptual del imaginario de

la cinemática de 1930, a la vez que confirmaba la relevancia de esta turbulenta década pasada en la actualidad, como una forma potencial de imaginar futuros alternativos en medio de nuestras actuales luchas sociales, económicas y políticas.

Patricia Keller

Desde el momento en el que el cine clásico —como todo el cine— siempre trata sobre la repetición (volver al pasado) y la proyección (traer el pasado al presente y al futuro a través del poder de la repetición y la iluminación), es, fundamentalmente, una tensión entre temporalidades. Así, siempre está en deuda con su temporalidad dual. Podríamos extender esta línea de pensamiento para decir que lo esencialmente clásico en el cine está, por tanto, también determinado por una práctica de duración y resistencia. El cine clásico opera con la combinación de material efímero y no-efímero, la duración de la inmaterialidad de las imágenes, la forma en las que estas persisten como imágenes a lo largo del tiempo en nuestros recuerdos. Puede que no sea una cuestión de autoridad, sino más bien de tradición que los clásicos nos pueden ayudar a cambiar. Puede que no dicten el futuro del cine, pero indudablemente han tenido y continuarán teniendo la posibilidad de moldear el futuro, de revelar los deseos, las preocupaciones, los sueños y las realidades del presente y del futuro tal como se han moldeado en el pasado.

Gonzalo Aguilar

La idea de clásico cambió y también la de historia del cine. Cuando yo daba clases en la Universidad del Cine en los años noventa todavía me sentía amparado por una visión diacrónica de los materiales. Si les hablaba de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), los estudiantes debían ir al video-club, buscarla, mirarla ese día y darle un lugar en su experiencia. Ya en el nuevo siglo, la película está en el aire, en *wifi* y convive no solo con otras películas, sino con tex-

tos, fragmentos de video, foto, informaciones de *facebook* y *twitter*, etc. Toda la historia del cine se volvió sincrónica: ¿qué sería lo clásico entonces en ese mar de actualidad permanente? ¿Aquello que nos sirve para dar lugar a una experiencia más intensa? Si fuera así, buena parte de la lucha de los clásicos se dará en la red y la tarea de los internautas que sostengan a los clásicos será buscarles un espacio y un marco que los haga más presentes que el presente mismo. No sería, para la palabra crítica, una tarea menor.

Hidenori Okada

Por ejemplo, hubo en Japón un director llamado Torajirō Saitō, que era un genio de la comedia absurda. Aunque trabajó hasta los años cincuenta, se dice que el esplendor del humor absurdo se dio en sus primeras películas de la época del cine mudo, entre la segunda mitad de los años veinte y la primera mitad de los treinta. Puesto que la mayoría de sus primeros trabajos ya no existen, la leyenda de su genialidad se quedó a medio camino, pero las pocas obras que se han ido descubriendo en los últimos años demuestran, una a una, el extraordinario sentido de sus *gags*. Viéndolas, no es extraño pensar que se trata de cine *antiguo*, con un modo de representación demasiado libre, desechado hoy en día. Pero, con el paso del tiempo, el desarrollo de las técnicas de filmación no necesariamente ha implicado una evolución de la creatividad. El cine pasado puede ilustrar el presente, esto es muy sugerente a la hora de pensar sobre el futuro cinematográfico. Volver a lo clásico es siempre un instrumento muy efectivo como tabla de medir nuestra creatividad. No creo que vaya a producirse un deterioro de nuestra sensibilidad, pues deberán aparecer personas que entiendan su verdadero valor. Sin embargo, al pensar en la perpetuación del cine como industria, cada vez más se tiende a lo simple, a ensalzar lo *superficial*. Mi deseo es que se preste una atención más estricta a la diferencia entre estos dos valores. ■

_conclusión

Javier Alcoriza

Abrir un debate sobre la necesidad de volver a los clásicos del cine conlleva la dificultad de cerrarlo. La pregunta sobre la necesidad de los clásicos era, ante todo, una pregunta sobre la existencia misma de los clásicos, sobre la definición de lo clásico, y, a continuación, otra pregunta sobre su necesidad; una pregunta sobre la necesidad de algo, como cuando un crítico afirmaba que un libro no vale nada si no vale mucho, o que solo ha valido la pena leerlo si hay que releerlo. En una primera aproximación, tal vez la más superficial, pero no prescindible, podemos concluir que son clásicas aquellas películas que hemos de rever, o que hemos visto, al menos, con la imborrable sensación de que esa no debía ser la única vez que habríamos de verlas. Lo clásico cita así intemporalmente la mirada, según la inclinación a considerarlo *eterno*, aun cuando —o precisamente porque, como ha sido subrayado en nuestro debate— está firmemente arraigado a la materialidad de los hechos que afectan a su producción. Volvamos a las películas o vuelvan ellas a nosotros, lo cierto es que la etiqueta de clásico parece aplicarse no tanto a una obra como a un momento o momentos de una obra, por la capacidad misma del cine de transfundir el presente de su realidad con el presente de nuestro visionado. Decía Pauline Kael que hay buenas cosas en las películas malas. La exigencia de la denominación de clásicos, que nos podría abrumar nada menos que con el eco de los *studia humanitatis*, se ha hecho extraordinariamente ligera por la forma en que el cine reactiva nuestra fe en los lenguajes artísticos. Lo clásico sería una metáfora de lo eterno revelado por la experiencia de haber visto ciertas películas. Del peso de la herencia

hemos pasado, por así decirlo, al filo de una navaja. La sustancia de los clásicos adelgaza en una función de nuestra mirada, y el cine, como todo arte que ha estado vivo en el pasado, nos humaniza de manera inesperada y maravillosa. Por debajo de esa *nueva, aún inalcanzable* ligereza, persiste la responsabilidad de saber que el mundo podría haber sido distinto de como las pantallas nos lo han hecho ver. Al descubrir el rostro desencajado de James Stewart como George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life!*, Frank Capra, 1946), advertimos la doble responsabilidad que tenemos como espectadores, primero por suspender y luego por recuperar la incredulidad ante lo que hemos presenciado. Emerson decía que somos *creyentes natos*, pero también que sabía que las realidades con las que conversaba no eran las mismas que aquellas en las que pensaba. Por el cine habitamos dos mundos, y con la noción de lo clásico volvemos una vez más a fijar los ojos en la tierra después de haberlos dejado deambular entre sus fantasmas. El viejo cómico se lo señala con el dedo a su convaleciente amiga en *Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952): «Este es el mejor juguete que se ha creado... Aquí está el secreto de toda felicidad». Finalmente, convertida la materia de lo clásico en

educación de nuestra mirada, si ello ha sido posible, si el cine lo ha hecho posible, queda por deshacer la segunda pregunta y leerla en sentido retórico, como si, en efecto, no hubiera necesidad de volver a los clásicos del cine tras su reconocimiento. ¿Por qué habría que volver a aquello que forma parte de una manera natural de experimentar con los mundos del arte? Lo compulsivo de los clásicos no implicaría una vuelta, sino la admisión de haber estado ya en ciertos sitios o tiempos o películas en los cuales hemos tenido que aprender a familiarizarnos con las cosas que creíamos conocer. Nada logra mejor que una película clásica que nos desprendamos de la *mochila de la costumbre*. Estos desacostumbrados exploradores, según sabían los precursores de la domesticación de la cultura cinematográfica, serán además, por el largo camino del intercambio entre la estética y la política, los ciudadanos y espectadores de la democracia en la que queremos vivir. ■

Notas

* Las intervenciones en inglés de Karen Fiss y Patricia Keller han sido traducidas al castellano por Raúl Gisbert; y las de Hidenori Okada en japonés, por Marcos Centeno. (Nota de la edición).

Candilejas (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.



Javier Alcoriza (Valencia, España, 1969) es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte por la Universitat de València, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia. Traductor y editor de más de treinta obras para distintas editoriales españolas, es autor de varios libros, entre ellos, *La experiencia política americana. Un ensayo sobre Henry Adams* (Biblioteca Nueva, 2005), *La democracia de la vida. Notas sobre una metáfora ética* (Verbum, 2009), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *El tigre de Hircania. Ensayos de escritura creativa* (Plaza y Valdés, 2012), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), y *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación* (en prensa). Profesor de filosofía en la Universitat de València de 2009 a 2013, ha codirigido dos publicaciones periódicas, *Caracteres literarios* (1997-2005) y *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009), y colaborado en diversos libros de temática cinematográfica, entre ellos, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). Contacto: javier.alcoriza@uv.es

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires, Argentina, 1964) es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor de literatura brasileña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor visitante en las universidades de Harvard y Stanford (EEUU) y de la Universidad de São Paulo (Brasil). Actualmente dirige la Maestría en Literaturas de América Latina de la UNSAM. Es autor de *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués: *Poesía Concreta Brasileira*), *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino* (2005, traducido al inglés: *Other worlds: new Argentine film*), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), *Borges va al cine* (en colaboración con Emiliano Jelicié, 2010) y *Por una ciencia del vestigio errático* (*Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*) (2010).

Karen Fiss (Nueva York, EEUU, 1963) es profesora de *visual studies* en California College of the Arts en San Francisco y escribe sobre arte moderno y contemporáneo, cine y cultura de masas. Sus libros incluyen *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition and the Cultural Seduction of France* (University of Chicago Press, 2010), y *Modernity on Display* (en prensa) con Robert Kargon y otros. En 2012 organizó el ciclo *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* para el Museo Reina Sofía, y formó parte del equipo para la exposición *Encuentros con los años 30*, dirigido por Jordana

Mendelson. Su investigación actual examina la historia de la marca nacional en la producción de la cultura visual, desde el surgimiento del estado-nación hasta su rol contemporáneo en la formación de la atmósfera social y artística de las emergentes economías postcoloniales.

Patricia Keller (Charleston, West Virginia, EEUU, 1977) es profesora adjunta en el Department of Romance Studies de Cornell University, en Ithaca, Nueva York, donde investiga y da clases de estudios culturales españoles modernos y contemporáneos, literatura, cine y fotografía. Su libro *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture* (en prensa, en University of Toronto Press) examina la relación entre ideología, espectralidad y cultura visual en la España fascista y posfascista. Ha publicado varios artículos sobre cine español y artes visuales y está empezando una investigación para el proyecto de su segundo libro, basado en la fotografía, las heridas y la ética de la visualización.

José Antonio Pérez-Bowie (Alosno, España, 1947) es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación actual se centran en las relaciones de la literatura con el cine y otros medios audiovisuales. Autor de libros como *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (2004), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta* (en colaboración con Fernando González, 2010), *Reescrituras de la imagen. Nuevos territorios de la adaptación* (ed., 2010) o *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (ed., 2013).

Hidenori Okada (Aichi Prefecture, Japón, 1968) es conservador del National Film Center (NFC) del National Museum of Modern Art, en Tokio. Trabaja en la preservación, programación, didáctica, archivo y exposición de material no fílmico. Okada ha contribuido con ensayos en numerosos libros, sobre todo en japonés, en torno a la historia del cine documental y cultura cinematográfica nipona. Desde 2007 ha organizado exposiciones en el NFC, incluidas *Madame Kawakita, Her Life and Films*, *Soviet Film Posters in the Silent Era*, *Noriaki Tsuchimoto: The Life of a Documentary Filmmaker*, *Film Actress Kinuyo Tanaka at her Centenary*, *Noburo Ofuji: Pioneer of Japanese Animation*, *Akira Kurosawa at his Centenary*, *Kyoko Kagawa, Film Actress, The Art of Film Posters in Japan*, *Nikkatsu 100: A Century of Japanese Cinema*, y *Czech Posters for Films and Iconography of Yasujiro Ozu*.