negativa? Per a l'autor, l'eliminació dels estereotips negatius que cada cultura produeix de les altres cultures seria un bon camí per iniciar una negociació intercultural en posició d'igualtat. El repte torna a ratllar la utopia: que la interculturalitat no sigui font de conflictes, sinó espai de negociació, cooperació i, en definitiva, humanització.

La validesa i l'interès d'aquesta obra rau en l'exposició clara que l'autor fa del concepte, complex, d'interculturali-

tat, així com en les directrius que marca per tal d'assolir una comunicació intercultural eficaç. Tanta aportació teòrica, però, pot arribar a ser contraproductiu per a un lector que només vulgui saber com pot conèixer l'*altre*, com hi pot dialogar i com pot deixar-se conèixer per aquest *altre*. Un *altre* amb qui, no ho oblidem, compartim un mateix espai.

Marta Rizo i García

Universitat Autònoma de Barcelona

LEDO, Margarita

Documentalismo fotográfico

Madrid: Cátedra, 1998, 192 p.

Es difícil poner límites a las formas de representar la realidad. Someter el documento a unas reglas de estilo, a unos códigos restringidos es empobrecer la calidad de la comunicación, cercenarla con estereotipos invariables y además retroceder en el camino que la foto de lo real se ha trabajado a lo largo de su historia. Los códigos, sin embargo, existen como forma de reconocimiento, cada vez más bajo la forma de unos protocolos de emisión y de recepción que determinan la actitud con que se consume la foto. Algunos de ellos, los que exploran los límites de la representación, incluso problematizan la pura trasposición analógica, la semejanza explícita, que ha caracterizado a la fotografía frente a los otros medios de expresión: las fotografías de testimonio también ahondan en su lenguaje, en su noción de autoría, en el reconocimiento de su subjetividad a partir de experimentaciones formales que a veces dificultan el acceso a la información. La apertura del arte establecido hacia algunos registros documentales y la moda de la verdad a través de realidades dramatizadas en forma de relato son contrapesos a toda la carga virtual que propaga la publicidad y la prensa y son factores que contribuyen

a la dificultad de acotar de forma estricta el territorio de lo que constituye hoy en día la función documental.

En este contexto *Documentalismo fotográfico*, de Margarita Ledo, es un empeño alcanzado de arrojar luz sobre el panorama de la imagen de realidad. Con orden, consciencia y precisión, si bien a través de un lenguaje no siempre accesible al lector no iniciado, Ledo recoge y actualiza con lógica propia todas las ideas fundamentales que rodean a la fotografía documental contemporánea y al mismo tiempo establece relaciones que generan puntos de vista inéditos.

La postura de Ledo es partidista: «No podemos deducir que sea en absoluto la pérdida de credibilidad mediática de la foto [...], ni deberíamos dar por sentado que ya sólo somos capaces de mirar imágenes desde la saturación de los códigos de lectura publicitarios e infográficos»; o todavía de forma mucho más tajante: «La pérdida de la cultura documental es la base de nuestra escasa necesidad de comprensión».

Ledo establece, a lo largo de su libro, múltiples referencias a fenómenos o a parcelas de expresión aparentemente ajenas a la fotografía y de esta manera ahonda

en el sentido de contextualizar la historia de este sistema expresivo que ya preconizara Freund; al mismo tiempo, el espíritu hibridador cala en su obra, por otra parte tan ideológicamente moderna, a partir de la profusión y variedad de vínculos que establece desde una creatividad relacional, basada en proyecciones múltiples: fotografía, literatura, teatro, arte, periodismo o publicidad son ámbitos implicados con destreza en el análisis de la función documental con fotografías. Es éste un territorio que se explora desde la profundización en todo lo que constituye para la percepción contemporánea la marca «documental», de sus modalidades, y de las consecuencias de implicar en el análisis conceptos como verdad y belleza, éxodo, identidad, autoría, diversidad, o responsabilidad.

Se parte, en primer lugar, del aprovechamiento de la tradición progresista de la función testimonial clásica: «La imagen que valora, que connota, que argumenta o que ignora, la imagen que nos conduce hacia aspectos ocultos con propósitos de intervención, la imagen que por su decisión de cortarle el paso a la normalidad de la pobreza y de la explotación material y moral pasa a llamarse de “documentación social”». Hasta plantear —y posteriormente abordar— las cuestiones clave que suscita en la actualidad el documentalismo fotográfico en su sentido amplio: «La foto documental ¿es solo factual? ¿Percibimos del mismo modo la foto de un vendedor callejero de periódicos de Hine que una foto del zoo de Garry Winogrand? ¿Qué cambios hubo en el discurso periodístico y en las relaciones entre sus componentes internos y externos, por ejemplo entre Foto y Poder? ¿La desaparición de la foto de referente real de las relaciones de comunicación, nos libera de la conciencia ingenua? ¿Dejar de mantener relaciones con el mundo imperfecto y con nuestra especial ficción documental [...] nos simplifica las lecciones de baile? ¿Cómo incorporamos la ficción

analógica y qué distancia mantenemos con la imagen virtual?».

De manera especial se analiza el papel de los autores, de los distribuidores de imágenes y de los medios de comunicación, así como la cada vez más indispensable implicación de los receptores. Ledo repasa las condenas que pesan sobre la «inútil» fotografía documental, sobre, por ejemplo, el fotoperiodismo que alimenta el nutriente informativo, que constituye uno de los componentes de la verdad dialéctica y que, en su generalización mediática, posibilita el aprendizaje, la acción y la participación como vértices de la política democrática: «Atrás se fue quedando la objetividad y las reglas mientras fue apareciendo la desregulación y la concentración de la propiedad en el sistema de los *media* [...] un proceso que ni siquiera heredó en su caja fuerte la práctica de la pluralidad y de la profesionalidad ni entiende que nos alarmemos si la multiplicación de ofertas no se hace seguir de diversidad de contenidos. [...] Sin otras armas que el retorno a los clásicos, el periodista clama por hacer visible su rol de calidad en la construcción de información».

La última condena por el momento, la más sofisticada, se está cumpliendo ya: el reconocimiento de los derechos de autoría, que constituyen la base de una información gráfica de calidad, implicada y responsable, solo se produce si recibe el visto bueno de los registros artísticos, que precisamente separan a la foto de la difusión mediática que es la posibilidad real de su potencia transformadora. Si el autor reconocido es el que expone o publica libros, implícitamente se está desautorizando a quienes no hacen más que buscar la publicación en prensa. Es hora de que el derecho de autoría suponga, no las palmaditas de los críticos de arte o de los galeristas, sino la realización de proyectos visuales en prensa responsables con la difusión de documentos, de testimonios, que abran

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-