

UBILLUZ, Juan Carlos, director, 2012, *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 439 pp.

La pantalla detrás del mundo se apropia de las palabras del cine para nombrarse: no ha sido escrito/editado, sino «dirigido» por Juan Carlos Ubilluz; los autores y coautores de los ensayos son los «guionistas»; las secciones en que se divide no son capítulos sino «secuencias»; la presentación es un «trailer». Así, siguiendo el lenguaje creado para el libro, presentará este comentario no en dos partes sino en dos «escenas».

Escena 1

La «Toma panorámica» de Ubilluz comienza explicando que el título: *La pantalla detrás del mundo*, obedece a que esta no funciona como un velo que «distorsiona la realidad» sino que, por el contrario, «la produce», tal como ya lo había formulado Oscar Wilde: «El arte no imita la vida, la vida imita al arte»; frase reelaborada por Jacques Lacan: la fantasía (el cine) nos indica qué desear; o sea, «sin la fantasía la realidad se desintegra». Desde esta consideración, Ubilluz y sus «guionistas» se proponen «analizar cuáles son las ficciones fundamentales de Hollywood que funcionan como soporte de la realidad de nuestra época» (p. 14).

Se impone, entonces, la necesidad de describir «nuestra época». Ubilluz establece categóricamente que «nuestra época» comienza con la Caída del Muro de Berlín y la consiguiente desintegración del bloque soviético, lo cual determinó «la imposibilidad de imaginar una alternativa política universal». La certeza de que «el capitalismo está aquí para quedarse» trajo, señala, «un sinnúmero de consecuencias» (p. 15) que caracterizan y definen «nuestra época» en virtud de la «hegemonía del capitalismo posmoderno». Estas son: el declive de las figuras del Uno (el Padre, el Estado); la emergencia del individualismo; el éxito del movimiento feminista, en virtud del cual la mujer conquista la esfera pública, lo que a su vez dificulta las relaciones de pareja «dado que ahora no hay solo uno sino dos sujetos individualistas» (p. 21); y el anuncio del fin de la historia y el reemplazo de los grandes relatos de Occidente por los pequeños relatos particularistas a raíz del declive del Estado con voluntad política. La pregunta es «cómo se posiciona Hollywood» (p. 23) en relación con las características señaladas.

La búsqueda de respuestas a esta pregunta nacida en el marco de un seminario de cine, organizado en noviembre del 2009 por la Maestría de Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dio lugar a que los «guionistas» de este libro decidieran estudiar, investigar, repensar, ver y volver a ver un conjunto de películas pertenecientes a diversos géneros producidas en Hollywood los últimos veinte años para determinar «cómo

cada una de ellos se sirve de ciertas narrativas e imágenes para explicar los cambios y los problemas de nuestra época» (p. 30).

Es importante anotar que estamos ante un estudio declaradamente ideológico; un estudio que «lee», «ve», «interpreta», «analiza» las películas con el fin de desentrañar su «tejido ideológico», tejido que, señala Ubilluz, «tiene casi siempre hilos sueltos», tal como lo afirma Jacques Derrida: «el texto se deconstruye a sí mismo: es decir, desborda su sentido (supuestamente) único» (p. 27). Así, a lo largo del libro, escudriñando en lo «no dicho» explícitamente en las películas analizadas, se busca develar el sentido «subversivo» o «conservador» de ellas, en tanto que se explicita cómo «la gran industria del cine valida, cuestiona o cuestiona para validar mejor, el curso de la globalización capitalista» (p. 12).

Se puede estar o no de acuerdo con la premisa y el método de estudio o con el protagonismo de la interpretación ideológica, pero lo que no admite crítica es que se trata de una propuesta de estudio coherente con su hipótesis, la declaración de intenciones así como con la selección de los géneros y las películas que dan cuenta de los temas o «núcleos» del estudio.

Concluyo esta primera «escena» señalando que *La pantalla detrás del mundo* es un libro pionero en el contexto de los estudios fílmicos y culturales en nuestro país no solo porque no se aproxima a las películas desde los parámetros de la crítica de cine ni de los estudios fílmicos, sino también por su propuesta y objetivos; e igualmente porque plantea una forma colectiva de trabajo. Y en este aspecto recuerda la manera como se trabaja en el cine: en equipo; aunque para bien o para mal, igual que en el cine, se impone la figura del director como el autor y los guionistas pasan a segundo plano. Pasemos entonces, por «disolvencia», a la:

Escena 2

En el verano del 2010, mientras trabajaba en mi tesis de doctorado, Víctor Vich me invitó a una reunión del grupo que estudiaba en ese momento el género de la «comedia romántica». Invitación que acepté, interesada como estaba en el cine de Hollywood, pues mi trabajo se proponía estudiar los guiones que escribió Manuel Puig antes de convertirse en novelista y que llamé «guiones del ciclo hollywoodense» por su filiación a los modelos del llamado «cine clásico». En la reunión, vimos *Simplemente no te quiere*, una comedia romántica, y luego se inició una discusión especializada en términos lacanianos. Mi interés no estaba en Lacan ni en las comedias románticas recientes, sino en las viejas *screwball comedies* que Manuel Puig había visto más de una vez, de manera que mi paso por el grupo de trabajo fue fugaz.

Cuando Juan Carlos me invitó a participar en la presentación, acepté dudosa porque mi acercamiento al cine proviene de la cinefilia casi de coleccionista, de esa especie de adicción por ver películas una tras otra, antes que de los estudios culturales, sociales, psicoanalíticos. *La pantalla detrás del mundo*, sin embargo, no es un enigma indescifrable, pues emplea un lenguaje asequible. No me satisface, en cambio, la rigidez de las interpretaciones y lecturas que obedecen siempre a los planteos establecidos desde el inicio a partir de la «lógica del capitalismo tardío» y sus consecuencias que parecen explicarlo todo, de manera, por ejemplo, que el feminismo y el individualismo de «nuestra época» resultan ser la causa de las dificultades para que la gente se comprometa y forme una pareja; o también que las películas de catástrofes cumplen la función de restaurar el lugar de la autoridad paterna, etcétera. Los argumentos son coherentes dentro de su lógica, pero a mi juicio resultan insuficientes. En ningún momento se habla, por ejemplo, de las necesidades dramáticas que demanda la construcción de una trama determinada, de la necesidad de la creación de conflictos para el desarrollo de esta, de la creación de personajes; en suma, de las normas y leyes del modelo narrativo de Hollywood de hoy y que hereda del «clásico». No creo que las diferencias entre las *screwball comedies* y las comedias románticas, entre las películas de catástrofes o del cine infantil de antes y ahora, solo se expliquen a partir de las «consecuencias de la hegemonía del capitalismo tardío». Del mismo modo, muchas afirmaciones requieren ser discutidas, como por ejemplo aquella que determina que la dramática escisión en la mujer es resultado de la demanda feminista que le exige que asuma la posición de sujeto sin considerar su tendencia o predisposición a hacerse «objeto del deseo masculino». Asimismo, es discutible la nostalgia por las parejas estables y «para toda la vida» del tiempo anterior a la Caída del Muro, como si esos «amores sólidos» que había que soportar «hasta que la muerte nos separe» (p. 17) fueran ejemplares.

Por ello, el «rodaje» debe continuar con proyecciones de películas, debates y mesas redondas.

Giovanna Pollarolo
Pontificia Universidad Católica del Perú