

LA GRAN GUERRA 1914-1918. LA PRIME- RA GUERRA DE LAS IMÁGENES

Ángel Quintana y Jordi Pons (eds.)

Girona

Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs
Mallol / Universitat de Girona / Ajuntament de
Girona, 2016

254 páginas

15 €



Una bomba mal lanzada, un conductor sin orientación y la buena suerte de un tísico permitieron el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria. La Primera Guerra Mundial acababa de estallar y con ella se ponía punto final al «largo siglo XIX». Esta guerra ha sido siempre el fin o el comienzo de los relatos; un útil catalítico o un recurrente arsénico historiográfico de largos procesos históricos. Un jalón donde terminan los grandes imperios dinásticos en territorio europeo, nace la dictadura del proletariado, Estados Unidos asume la hegemonía comercial y el cine se convierte definitivamente en un espectáculo de masas tal y como lo hemos conocido. Un período realmente sugerente para el historiador cinematográfico, ya que es el primero que le permite reflexionar desde parámetros conocidos, menos extraños a los que obligan los primeros años del cinematógrafo, siempre atados a las hipótesis. Era inevitable, pues, que, en su centenario, es-

tallara un torrente editorial dispuesto a explicar y resumir la trascendencia de la Primera Guerra Mundial. El 10º Seminario Internacional sobre los Antecedentes y Orígenes del Cine, celebrado en Girona el 9 y 10 de abril de 2015 y dedicado a «La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes», es uno de los numerosos eventos que han centrado su interés en la Primera Guerra Mundial y han aprovechado la efeméride del siglo cumplido, uno de los pocos que lo hace fijando su atención en el cinematógrafo. Este libro traslada en papel las investigaciones presentadas durante aquellos dos días.

La publicación comienza su apartado de «Ponencias» (autores invitados que exponen trabajos más extensos) con el profesor Minguet Batllori (pp. 35-46) centrándose en la repercusión del conflicto en Barcelona. El texto es un resumen de algunos puntos clave de la exposición *Barcelona, zona neutral (1914-1918)*, de la cual fue comisario junto con Félix Fanés, y explica cómo la guerra facilitó a la capital catalana su entrada en la modernidad (entrada de las vanguardias, llegada de artistas extranjeros, expansión de la cultura de masas, crecimiento económico...). La segunda ponencia corre a cargo de Alexandre Sumpf (pp. 47-68). Su texto en francés, idioma que no tiene por qué manejar el lector, reflexiona acerca de la puesta en escena dentro de las actualidades rusas. Según Sumpf, esta producción bélica supuso un impulso tanto a la producción de ficción como de no ficción del país. Las películas rusas consiguieron elaborar una amplia iconografía y un relato propio que les permitió no solo representar el conflicto sino también posicionar al espectador. Marc Venet (pp. 69-77), por su parte, utiliza las películas con submarinos de la productora norteamericana Triangle para explicar la posición oficial adoptada por Estados Unidos frente al conflicto antes de participar en él. Estas cintas intentaron replicar la política de no intervención norteamericana al mismo tiempo que preparaban a la población ante una posible entrada en la guerra. Por último, en este apartado de «Po-

nencias», la investigación de Magdalena Brotons (pp. 79-96) se centra en unas manufacturas tradicionalmente olvidadas por la historiografía: la ficción francesa. Durante la guerra, la industria cinematográfica gala tuvo que justificar su existencia (descrita como frívola) a través del film patriótico. Del mismo modo que el apartado documental, estas cintas tenían una conexión con la realidad y un interés proselitista basado en la ideología bélica que se quería transmitir.

Ya en el apartado de «Comunicaciones», François de la Breteque (pp. 99-114) utiliza dos vistas de territorios devastados por la guerra realizadas por los Servicios Fotográficos y Cinematográficos del Ejército (SPCA en sus siglas en francés) para demostrar cómo la producción de dicho servicio se adecuaba al discurso oficial. La profesora Janelle Blankenship (pp. 115-130) enfoca su investigación en las diapositivas de la guerra que el famoso linternista bávaro Max Skladanowsky comercializó. Al contrario que el trabajo de la Triple Entente (en un principio, Reino Unido, Francia y el Imperio Ruso), la propaganda alemana siempre tuvo una posición reactiva, centrada en responder a las críticas externas. Manteniendo este discurso, las diapositivas de Skladanowsky se comercializaron haciendo hincapié en tres conceptos: verosimilitud, pedagogía y bajo coste.

La comunicación que presenta Daniel Sánchez-Salas (pp. 130-143) continúa sus investigaciones sobre la figura del explicador, atendiendo, esta vez, a la oralidad en las exhibiciones cinematográficas en España durante la guerra. La figura del explicador en la España de 1914 estaba casi extinta en las grandes ciudades y desaparecía vertiginosamente en las zonas rurales. Según el esquema general de Alain Boillat, la Primera Guerra Mundial supuso el fin de la presencia oral en las proyecciones y el comienzo de sus formas *perifilmíficas*. Desde ese momento, el explicador se convierte en conferenciante y su discurso se debe buscar en las fronteras de la película en forma de prólogo, intermedio o epílogo. En su estudio, la profesora Lluïsa Suárez (pp. 145-156) se pregunta una cuestión relaciona-

da con el cine de propaganda: ¿cómo se proyecta una película patriótica sobre una guerra a un público que no la apoya? Para responderla, se ve obligada a fijar su mirada en la Guerra del Riff (1909) y escapar de la Primera Guerra Mundial, donde la polarización de la opinión pública y el proselitismo nacionalista hizo imposible cualquier respuesta crítica al margen de fronteras internacionalistas o sindicales.

La investigación de Víctor Rivas (pp. 157-166) hace hincapié en la necesidad de separar el relato histórico a la hora de estudiar contextos concretos. Es imposible trasladar el canon cinematográfico a realidades particulares, como, por ejemplo, la de Madrid en 1914. Es decir, no puede utilizarse el modelo de una industria capitalista en un sistema postgremial, con poca preocupación por nuevos métodos de organización, predilección por el taller y la cultura de oficios. Por su parte, Núria Bou (pp. 167-174) centra su conferencia en la proyección de la imagen de Mary Pickford en *The Little American* (Cecil B. DeMille y Joseph Levering, 1917). La famosa película es utilizada aquí como un ejemplo de ficción propagandística, género que Estados Unidos empezó a perfeccionar gracias a su *star system* tras los primeros fracasos de sus producciones documentales y educativas.

Alessandro Faccioli (pp.175-186) hace un repaso a los *compilation films* italianos sobre el conflicto a partir de los años veinte. Estas películas, que fueron impulsadas para mantener la memoria, competir con otros films bélicos y mostrar la visión nacional sobre la guerra, fijaron una primera impresión que se ha vuelto canónica. Una imagen que se ha repetido debido, en gran parte, a los problemas de conservación italianos, la producción sistemática de documentales con material de archivo reutilizado y la preeminencia de un relato histórico sobre los demás. En el trabajo conjunto de Silvio Alovisio y Luca Mazzei (pp. 185-200) se presenta el nuevo rol de la infancia en algunos países (necesidad de protección, de espacio propio, etc), a través del estudio de cuatro películas de ficción.

Por su parte, Marcello Seregni (pp. 201-210), ayu-

dándose de su investigación doctoral, nos aporta una serie de citas que resumen la percepción de la revista *La vita cinematografica* sobre Italia y la Primera Guerra Mundial. Ludovico Longhi analiza la película *Oh! uomo* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 2004) y cómo, gracias a su trabajo con nuevo material de archivo, los directores de la película consiguen derribar el discurso romántico y propagandístico sobre la guerra.

El libro termina con dos breves trabajos de temática general no relacionados con el conflicto bélico. En el primero, Montserrat de Pablo (pp.225-230) hace una pequeña presentación de su tesis doctoral *La cámara oscura como prehistoria de la fotografía*, investigación que repasa la evolución de la cámara oscura y su influencia social y cultural. En el segundo, Jordi Artigas (pp.231-250) hace un repaso cronológico de la normativa que tenían los espectáculos en relación con el fuego desde principio del XIX hasta el final del período mudo del cinematógrafo.

Tras diez ediciones, once con la última que se acaba de celebrar en 2017, el Seminario Internacional sobre los Antecedentes y Orígenes del Cine tiene un reconocimiento merecido tanto por la calidad de sus investigaciones como por la oportunidad que otorga a la comunidad científica, sobre todo a los jóvenes investigadores, de romper la habitual soledad de su trabajo en archivos, compartir ideas, conocer nuevas vetas

de estudio y debatir líneas de trabajo. Sin embargo, esta publicación solo transcribe las conferencias citadas sin proceso de edición alguno. Cada una de ellas es el milimétrico reflejo de lo que el autor pudo condensar en veinte minutos de exposición oral. La mayoría de los trabajos se presentan sin bibliografía y cada investigador utiliza una forma particular para citar. En este formato, el seminario pierde todas sus cualidades, incluida la traducción de los textos. El resultado final es una publicación sin apenas directrices, que se extiende en una selva de estudios concluidos o simplemente apuntados. Deja de ser una herramienta de trabajo para convertirse en la confirmación bibliográfica de la existencia de un seminario. Una compilación que, para próximas publicaciones, sería pertinente que incluyera, como mínimo, una bibliografía (herramienta imprescindible en este tipo de investigaciones nicho) y un formato de edición homogéneo. Un paso que pondría al futuro libro a la altura de su encuentro científico, tan prestigioso como necesario.

Los más de 150 trabajos que lleva publicados el seminario desde su nacimiento están disponibles por separado en su página web: www.museudelcinema.cat/esp/institut_seminari_cercador.php.

Leandro Alarcón de Mena