

JOSÉ FRANCISCO ARANDA:  
 LA FABULACIÓN DE LA PANTALLA  
 ESCRITOS CINEMATOGRAFICOS  
 Breixo Viejo (ed.)  
 Madrid  
 Filmoteca Española, 2008  
 400 páginas  
 15 euros



Arropado por cuatro presentaciones laudatorias, entre las cuales destaca la titulada «Circunstancias atenuantes», escrita por Basilio Martín Patino, Filmoteca Española ha editado en el duodécimo número de su colección Cuadernos una antología con los escritos cinematográficos de José Francisco Aranda. La iniciativa venía casi obligada, dado que la filmoteca custodia su archivo y sobre todo porque, como escribe uno de los prologuistas, «se lo debíamos a Aranda» (p. 9). La selección de textos y la introducción, bajo el título «El cine según Aranda», corren a cargo de Breixo Viejo, que de forma ordenada y consecuente ha reunido unos sesenta artículos atendiendo a criterios de nacionalidad (internacional y española) y temá-

tica (géneros, movimientos, cineastas, películas), seguida de una sección de entrevistas con figuras del cine europeo, críticos e historiadores. Aunque la primera crítica firmada por Aranda –bajo seudónimo– se remonta a 1946, la compilación arranca en 1952 y se extiende casi hasta su muerte, acaecida en 1989. Muchos de esos artículos han sido rescatados y traducidos de revistas más o menos minoritarias, y sorprende la modernidad de enfoque en alguno de ellos; un estilo que, según apunta el encargado de la edición, resulta «radicalmente anticonvencional» (p. 25).

La formación cinematográfica de Aranda se vio considerablemente ampliada gracias a –o a pesar de– dos circunstancias: la inquietud intelectual y los imperativos del exilio; circunstancias que le llevaron a viajar y residir en el extranjero. Las etapas por las que atravesó su carrera pasan por Portugal, Reino Unido, Alemania, Dinamarca y Francia; así hasta recalar en España en los sesenta, con los consiguientes y consabidos rirrafes con la censura, sobre la que había escrito. Esa inquietud en su trabajo periodístico le llevó no sólo a fijarse en autores e intérpretes, sino también a considerar la concepción de cineasta en su extensión más amplia. De ahí surgen las conversaciones con responsables de cinematecas, historiadores, conservadores y teóricos, y ahí quizá resida la modernidad en el enfoque a la que nos referíamos.

Del mismo modo, no se puede entender el pensamiento cinematográfico de Aranda sin apelar a su faceta creativa. Y es que, en efecto, a lo largo de su vida publicó textos literarios en ediciones minoritarias (el poemario *Pastiches de homenaje*, el libro de relatos *Arte de morir*), además de cultivar la plástica, fundamentalmente en forma de *collages*. En ese sentido, y dada la doble condición de ensayista y creador,

pueden encontrarse en su biografía puntos de contacto con Juan Eduardo Cirlot o Emilio Sanz de Soto.

El trabajo teórico y crítico del autor aragonés, desarrollado durante cuarenta años, se asienta en tres modalidades discursivas: en primer lugar, el cine documental, con Joris Ivens o la Escuela de Washington como temas escogidos; en segundo lugar, el cine de animación, con una especial atención a Norman McLaren —al que conoce y entrevista— o la UPA (United Productions of America); y en tercer lugar, la modalidad experimental, terreno en el que posiblemente más haya aportado al panorama crítico español. Todo esto es sintomático del interés de Aranda por deshacerse —por así decirlo— del lastre narrativo del que está provisto el cine industrial.

Aranda es sobre todo conocido y reconocido por escribir la *Biografía crítica* de Luis Buñuel (1969 y 1975), un completo estudio que contó con la colaboración del propio director, quien además aportó datos y documentos hasta entonces inéditos. Esto rompió con la línea seguida por los libros sobre cineastas, al trazar una carrera intelectual que superaba el anecdotario vital de rigor. La traducción inglesa del libro (Secker & Warburg, 1975) aún hoy está presente entre los hispanistas que abordan estudios buñuelianos. En este apartado es especialmente reseñable un original inédito fechado en 1984 sobre «La poesía y el teatro de Buñuel como base de su cine», escrito con ocasión de un simposio celebrado en la Universidad de Yale. Hay que tener en cuenta que el crítico aragonés será el primero en introducir —junto a Manuel Rotellar, aunque en menor medida— una reflexión historiográfica y estética sobre la vanguardia cinematográfica en España, expuesta en su madrugador ensayo *Cinema de vanguardia en España* (1954), editado en Lisboa. Antes que ningún otro estudioso, Aranda escribirá sobre la obra literaria de Buñuel y su particular aproximación teórica al cine. Y no sólo eso, abrirá todo un camino

en torno a las indagaciones fílmicas efectuadas por Federico García Lorca y Salvador Dalí. Estos nexos intertextuales quedarán cerrados cuando Aranda inserte dicho corpus en el contexto de la vanguardia artística y literaria de los años veinte y treinta; algo que hará en el libro *El surrealismo español* (1981).

La introducción de Breixo Viejo pone el acento en dos aspectos teóricos de hondo calado que ocuparon la atención de Aranda. El primero es la búsqueda de un lenguaje específico a través de aquellos recursos formales que no correspondían a la pintura, al teatro o la literatura. Dichos recursos se centraban en la manipulación temporal y el montaje, y en esa dirección se mueven dos artículos presentes en la antología: «El problema del ritmo en el cine» (1962) y «El tiempo, ficción del cine» (1959). El segundo aspecto es la «imposibilidad de realismo» que define al medio. Por mucho que la película quiera acercarse a lo real, arguye Aranda, es la elaboración del material —el estilo, la forma— la que dota de entidad expresiva al cine. Y este tratamiento de la realidad afecta tanto a la ficción, cuyo paradigma se hallaría en el Neorrealismo, como a la modalidad documental.

Menos conocida en la producción de Aranda es la labor de difusión de directores como Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga a partir de determinados hitos que marcaron la historia del cine español como son las Conversaciones de Salamanca. Esta actividad de promoción se hará extensiva al Nuevo Cine español, a través de diferentes escritos sobre las películas de Carlos Saura, Patino o Francisco Regueiro. Contribuirá igualmente a la revista iniciadora de este proceso, *Cinema Universitario* (diciembre 1956), con un artículo sobre «Buñuel, español» —no recogido en la antología—, y que no es sino un primer tanteo en la biografía intelectual del cineasta. Sobre sale el seguimiento que hizo de los cortometrajes realizados por los alumnos de la Escuela Oficial de Cine, sobre los que publicó en *Arte Fotográfico* a partir de 1966. En este punto, el compilador

añade que «Aranda lleva a cabo una aplicación práctica de sus postulados teóricos. Es decir, encuentra en sus objetos de estudio elementos que le permiten volver a reflexionar *directamente* sobre la forma cinematográfica» (p. 38). De esta manera, el procedimiento inductivo de Aranda, en el que objeto estético y reflexión teórica confluyen, tiene mucho que ver con su doble faceta de autor y creador; algo que haría decir a Jean-Luc Godard que escribir sobre cine era una manera de hacer cine.

De crítico comprometido tacha Breixo Viejo a José Francisco Aranda, y con ese mismo título, publicado en la revista literaria *Ínsula* en 1957, se abre precisamente la antología; toda una declaración de intenciones donde se plantean los principios morales que deben regir la crítica cinematográfica. Escribe Aranda: «Los críticos, que no somos informadores, sino reflejos, de la posición ética de los pueblos en las diversas contingencias de la historia, pedimos problemas, y nos mostramos inestéticos y sentimentales» (p. 63). El autor defiende, en definitiva, un compromiso que no se limita a la ideología o al estilo, sino a la dimensión humanista del cine.

En la introducción, quizá más llevado por la semblanza que por un riguroso estudio metacrítico —algo de lo que también peca la presente reseña—, Breixo Viejo ha logrado armar un cuerpo coherente en torno a los escritos cinematográficos de este crítico de primera mano que fue José Francisco Aranda. Igualmente ha ordenado unos materiales que sin duda van más allá de la curiosidad cinéfila, al proporcionar lo que la distancia de los años o la rareza de las publicaciones hacía inaccesible a muchos lectores. Los apéndices documentales (cronología, listado bibliográfico, índices) se agradecen especialmente en este tipo de proyectos editoriales. Queda pendiente, como indica el propio antólogo, reunir los artículos completos sobre el cine de vanguardia y de animación.

*Alfonso Puyal*

APICHATPONG WEERASETHAKUL

James Quandt (ed.)

Viena

Synema Publikationen, 2009

255 páginas

25 euros



La edición del volumen sobre el artista tailandés Apichatpong Weerasethakul por Synema resulta sorprendente atendiendo a sus anteriores publicaciones. Esta editorial se ha especializado en estudios sobre cine austriaco o sobre realizadores foráneos pero de trayectorias extensas. Sin embargo, esta incursión en la obra de Weerasethakul (de cuarenta años recién cumplidos y habiendo realizado apenas cinco largometrajes) supone una más que justificada excepción. A pesar de su juventud, el tailandés es una figura esencial del cine y del arte audiovisual contemporáneos.

Sus obras han suscitado comentarios (en su mayoría elogiosos, aunque también perplejos) en casi la totalidad de las revistas especializadas más señaladas, así como artículos en libros (como la excelente contribución de Luis Miranda a *Luces de Siam. Una introducción al cine tailandés*, volumen coordinado por Alberto Elena para T&B editores en el año 2006). Faltaba, sin embargo, un análisis extenso que descifrara las claves de un

cinematista cuyas películas han sido catalogadas en demasiadas ocasiones como «objetos misteriosos», una denominación tan vaga como fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que su primer largometraje lleva por título *Mysterious Object at Noon* (Dokfa nai meuman, 2000).

Otra constante de Synema ha sido el acierto a la hora de elegir a sus autores, entre los que se encuentran críticos e historiadores tan imprescindibles como Alexander Horwath, Nicole Brenez y Olaf Möller. En esta ocasión, el encargado de coordinar el libro es el programador y comisario James Quandt, quien ya había demostrado una magnífica desenvoltura en este rol en sendas monografías sobre Shohei Imamura y Kon Ichikawa. Para *Apichatpong Weerasethakul*, lejos de limitarse a reunir un grupo de firmas especializadas, Quandt aporta el verdadero cuerpo de la edición, un texto de casi cien páginas en el que se desarman los tópicos más repetidos sobre el director. Su obra ha intentado definirse como «postmodernismo primitivo», «materialismo intransigente» o incluso, como la aplicación al cine del ying-yang. Quandt sitúa a Weerasethakul como el ejemplo perfecto para comprender el término «glocal»: la intersección entre una concepción internacional y moderna del arte y formas de expresión típicas del país nativo. La fragmentación, el uso de planos estáticos y de larga duración y su predilección por plasmar momentos cotidianos, aparentemente irrelevantes, son elementos que el director ha heredado de la vertiente más experimental del cine norteamericano (en especial de sus venerados Warhol y Bruce Brailie). Por otra parte, la base de películas como *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002) o *Tropical Malady* (Sud pralad, 2004) es sencillamente la pasión amorosa. Si bien su lenguaje cinematográfico está lejos de lo popular, las obras de Weerasethakul no dejan de ser melodramas cuyos personajes siguen instintos primitivos. El propio realizador reconoce varios ejemplos del cine tailandés de los setenta y ochenta como esenciales en su formación

como espectador. Se apuntan aquí nombres importantes del cine local, como Cherd Songsri o Vichit Kounavudhi, e incluso figuras tan oscuras e internacionalmente desconocidas como Toranong Srichua, uno de los directores más admirados por Weerasethakul. Pero no sólo puede hablarse de películas. Las telenovelas, la música pop, la literatura y la mitología con las que se crió también marcan notablemente sus trabajos. Llegamos así a otra de las ideas expuestas por Quandt, la que sitúa a Weerasethakul como un cinematista de la memoria. Sirva como ejemplo la elección de los escenarios de sus películas —básicamente hospitales y la jungla—, basada en su propia experiencia (el director creció en la región selvática de Khon Kaen) y la de sus padres (los dos eran doctores). Su propósito no es plasmar esos recuerdos con la minuciosidad obsesiva de Wong Kar-wai o Tsai Ming-liang, sino integrarlos con naturalidad para oxigenar y enriquecer el cuerpo conceptual de sus películas. La fusión de lo artístico con lo popular, del melodrama con el cine experimental, está relacionada con la identidad del país. Según el comisario Gridthiya Gawee Wong, «Ser tailandés tiene que ver con la hibridación... Los tailandeses son buenos mezclando culturas, adaptándolas para crear su propia versión» (p. 16).

Weerasethakul afirma en una entrevista incluida en el volumen «no poder filmar fuera de Tailandia... es difícil trabajar en otro escenario» (p. 130). La acogida de sus obras en su patria ha sido, pese a todo, mucho menos agradecida. Kong Rithdee y Benedict Anderson reflejan en sus artículos las dificultades que ha encontrado el cinematista para distribuir películas que, incluso, habían obtenido importantes premios en Cannes. Otra cuestión abordada por estos autores y por el propio Weerasethakul es su lucha contra la censura local por mantener la integridad de sus obras. Las escenas que incluían contenidos sexuales o religiosos (por ejemplo, una secuencia en la que un monje toca la guitarra) de *Blissfully Yours* y *Syndromes and a*

*Century* (Sang sattawat, 2006) fueron mutiladas. Se ilustra así el drama de una cinematografía que impide la exhibición sin cortes de los trabajos de su representante más significativo. Como es habitual en estos casos, el circuito de festivales y los mercados minoritarios de países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos han sido plataformas esenciales para el desarrollo de Weerasethakul, pero también las galerías de arte y los museos. Karen Newman aporta uno de los textos más luminosos de la edición, ofreciendo un recorrido por las instalaciones que el artista ha realizado desde sus inicios. Si bien éstas tienen un tono más etnográfico y político, centradas en comunidades del noreste del país, las resonancias con sus largometrajes son numerosas. De nuevo, encontramos sus inquietudes por el relato popular, el budismo y la selva, expresando las posibilidades de la exhibición en varias pantallas.

Cierra el libro una completa filmografía de cuarenta páginas, acompañada de reseñas del momento y comentarios del director. Se reseñan en este apartado cuarenta y dos trabajos (entre instalaciones, cortos y largometrajes), desvelando la verdadera dimensión de una carrera mucho más variada y nutrida de lo que se suele presuponer.

La calidad de la edición es excelente, generosa en fotogramas e imágenes de los rodajes, en la línea del resto de libros de Synema. El único aspecto reprochable sería la ausencia de alguna contribución procedente de la crítica francesa. En concreto, las observaciones de *Cahiers du Cinéma* supusieron un impulso capital para el descubrimiento de Weerasethakul. Una mayor apertura del abanico crítico hubiese enriquecido aún más esta brillante primera aproximación a uno de los cineastas básicos de la renovación que experimenta actualmente el audiovisual.

*JH Estrada*

ARTE EN FOTOGRAMAS.  
CINE REALIZADO POR ARTISTAS  
Carlos Tejeda  
Madrid  
Cátedra, 2008  
427 páginas  
22,49 euros



El estudio de las aproximaciones, contagios, influencias y adaptaciones entre el cine y otros lenguajes es uno de los aspectos más interesantes del análisis cinematográfico. Desde hace treinta años proliferan los libros sobre las relaciones entre el cine y la literatura, la pintura, la arquitectura... como si, por un proceso de imantación, al estudiar otras artes, el cine quedara poseído de unas cualidades estéticas difícilmente observables sin esos contactos. En la bibliografía española, cada vez más parca en atender con rigor a lo cinematográfico —o a lo fílmico—, los análisis comparatistas han emergido, pero siempre dentro de ese vacío cultural en el que algunos de nosotros tenemos la sensación de encontrarnos. El libro de Carlos Tejeda *Arte en fotogramas* parecía que podía subsanar en algo el panorama: el tema de los artistas (pintores, escultores...) que se han acercado al cine resulta de gran interés para el mundo posmoderno, donde el valor de lo específico ha dado lugar al elogio de la contaminación; venía

avalado por una colección, Ensayos Arte Cátedra, de gran prestigio; y las primeras reseñas que habían aparecido sobre el volumen lo señalaban como un absoluto acierto. O como una pieza que servía para llenar el vacío. Y, sin embargo, según mi modesta opinión, operaciones editoriales como éstas, en lugar de resolver las carencias de nuestro sistema cultural, lo agrandan.

Voy al grano. El libro de Carlos Tejeda tiene según mi parecer varios problemas, el principal de los cuales consiste en lo anticuado de las fuentes bibliográficas que utiliza en un terreno, el del cine de arte (o cine de exposición), que ha tenido en los últimos años tal cantidad de aportaciones, especialmente a través de los catálogos publicados por varios museos de arte contemporáneo. Uno tiene la sospecha de que el libro de Tejeda fue escrito muchos años antes de su publicación y sólo en muy contadas ocasiones se revisó aquel original o simplemente se añadió alguna nota bibliográfica para aparentar su actualización. ¿Cómo explicar si no que, habiéndose publicado el libro en 2008, en un porcentaje superior al noventa y tantos por ciento las referencias bibliográficas que se dan en el cuerpo central del texto sean anteriores a la segunda mitad de los años noventa? En un objeto de estudio tan dinámico como éste, olvidar los catálogos de exposiciones publicados en los últimos diez o quince años (y sus consiguientes aportaciones, precisiones filmográficas, datos desconocidos) resulta una merma que, a mi juicio, resulta difícil de admitir. Tanto los estudios sobre el cine de las vanguardias históricas como los que se han centrado en los vínculos establecidos entre la práctica fílmica y el arte de la segunda mitad del siglo xx (Warhol, Richard Serra, Broodthaers, el vídeo-arte y tantos otros nombres y tendencias) han sido revitalizados de manera exponencial. Y, en cambio, el libro de Tejeda sigue anclado en libros de los años setenta u ochenta. Una de las obras más citadas, por ejemplo, es la *Historia del cine experimental* (1971) de Jean Mitry, tan entrañable como obsoleta.

Esa falta de actualidad de las fuentes supone un lastre —y es un lastre importante— para el libro. Los ejemplos que podría traer a colación son varios, pero me quiero centrar en uno en el que me siento particularmente implicado. Se trata de cómo se aborda en el libro el estudio de las relaciones de Salvador Dalí con el cine. Para este caso, Tejeda se nutre como fuente principal de información de un artículo de Agustín Sánchez Vidal publicado en un dossier que yo mismo dirigí en la revista *Archivos* nada menos que en el año 1991. Y con eso olvida que desde aquella temprana fecha, los estudios sobre Dalí y el cine han tenido aportaciones de gran calibre, especialmente a raíz del centenario del artista: el propio Sánchez Vidal editó uno de los volúmenes de las Obras Completas de Dalí conteniendo varios guiones inéditos (vol. 4, Destino, 2004); Félix Fanés aportó nuevas dimensiones al asunto en el catálogo de la exposición *Dalí, cultura de masas* (Fundación La Caixa/ Fundación Gala-Salvador Dalí/MNCARS, 2004); y, permítanme decirlo, entre otras contribuciones, yo mismo publiqué una monografía sobre el tema, *Salvador Dalí, cine y surrealismo(s)*, en 2003 (Parsifal ediciones). Todas estas aportaciones han revolucionado el estado de la cuestión sobre el tema, es evidente que admiten discusión, pero los lectores de un libro editado por Cátedra en 2008 no se enteraron de ello porque lo que se les transmite en sus páginas rehúye las nuevas verdades, las oculta. Más aún, y aunque puede parecer anecdótico, en el capítulo 3 del libro, titulado «Biofilmografías», en la voz dedicada a Dalí se señala que la filmografía del pintor catalán se ha elaborado a partir de la que yo publiqué en el referido dossier de la revista *Archivos* de 1991. Pero se oculta que esa filmografía ha sido recompuesta, por mí mismo o por otros autores, en años posteriores, de tal forma que hemos eliminado de ella la secuencia onírica de *The Father of the Bride* (1950) y hemos añadido el espléndido corto *Chaos and Creation* (1960). Sin embargo, insisto, aunque el libro se ha publicado en 2008, nadie, ni el autor ni la editorial, subsanó estos errores de omisión.

La sospecha de que el libro de Tejeda se escribió mucho tiempo antes de su publicación y que no ha pasado por un proceso de revisión se sustenta también en otro dato alarmante desde la perspectiva hermenéutica. Tejeda dice en su introducción que la confección de su texto ha pasado por una serie de contratiempos: uno, arguye, es la exigua información bibliográfica, lo cual, como ya he subrayado, podía ser cierto hace quince o veinte años, pero no así en 2007 o 2008 cuando, previsiblemente, debió entregar los originales a la editorial. Pero también se ampara en «la dificultad para visionar ciertas películas —algunas perdidas o en paradero desconocido—, así como el difícil acceso de otras» (p. 23). Sin embargo, eso también resulta relativamente erróneo si se afirma nada menos que en 2008. Primero, porque hay varias páginas web, unas de acceso libre, otras de pago, en las que se puede consultar muchas de las películas que conformarían el objeto de estudio del «cine realizado por artistas». Segundo, porque también hoy (e incluso hace unos cuantos años) gran cantidad de esas películas pueden ser visionadas en archivos y museos de todo el mundo: el Anthology Film Archives que fundó Jonas Mekas (las referencias al cual, por cierto, son lamentablemente probatorias de que el autor del libro no ha visto ninguna de sus espléndidas películas), el MOMA de Nueva York, la Library of Congress de Washington, la filмотeca del Musée National d'Art Moderne de París y otros tantos museos de arte contemporáneo del mundo. Tercero, soy consciente de que viajar por todo el mundo para visionar películas y poder escribir un libro puede resultar un estropicio económico, pero entonces surge un dilema que, mucho me temo, algunos de los historiadores y críticos cinematográficos no contemplan: ¿se puede escribir sobre películas que uno no ha visto, aún sabiendo que existen copias accesibles, y repitiendo por tanto lo que han dicho sobre ellas otros autores de los que no tenemos constancia de que sí las hayan visto?

Con esta última pregunta, llego a otro asunto de no menor envidia a propósito del libro *Arte*

*en fotogramas*. Yo sostengo que se puede escribir sobre películas que uno no ha visto, sin ir más lejos, los que nos dedicamos al cine de los primeros tiempos debemos hacerlo porque gran parte de la producción de aquellos años se ha perdido (por cierto, Tejeda data *El hotel eléctrico* de Chomón en 1905, otra prueba de que su texto fue redactado hace mucho tiempo porque ya en 1990 Juan Gabriel Tharrats apuntó que la película podía ser de 1908, pocos años después lo demostró Henri Bousquet y desde entonces la bibliografía especializada lo ha divulgado ampliamente.) Pero, en tales casos, es imprescindible establecer con el lector estrategias discursivas potentes, plantear preguntas, posibilidades de interpretación, hipótesis relevantes. Éste no es el caso. Carlos Tejeda apuesta por la constatación, por la divulgación de hechos, por la cartografía de los datos. Apenas hay diálogo con el lector en asuntos trascendentes. A título de ejemplo: el subtítulo del libro es «cine realizado por artistas», pero nunca quedan claros los preceptos teóricos a partir de los cuales el autor coloca a unos cineastas y no a otros como corpus o parte del objeto de estudio. ¿Por qué está Peter Greenaway y no Alfred Hitchcock? ¿Acaso el «mago del suspense» no mostró una preocupación permanente por el contenido visual o visible de sus películas? ¿Si colocamos a Lynch, no deberíamos atender también a Murnau puesto que los dos personajes realizaron estudios artísticos antes de dedicarse al cine? Insisto: si un libro apuesta por la cartografía, el objeto de estudio debe ser perfectamente perfilado para que el lector sepa a qué atenerse. Y, sin duda, para volver a lo anterior, no traslucir esa sospecha de que el original fue redactado mucho antes de su publicación (no nos engañemos: hablo de sospecha, pero es la explicación más plausible a lo añejo de la bibliografía utilizada. Si no se confirmase esa posibilidad, las otras explicaciones al uso de unas referencias anticuadas son mucho más nefandas).

Ya me imagino que algunos de los que hayan leído esta reseña hasta aquí atribuirán el tono empleado a la envidia, al rencor o a cualquier otra

mezquindad. No me entretendré en intentar convencerlos de lo contrario. Aunque tampoco puedo dejar de manifestar que no me mueve más que la voluntad de dialogar o debatir un procedimiento que, mucho me temo, trasciende al caso concreto que estamos examinando. Es cierto que podría haber silenciado mis sensaciones, mi sorpresa al encontrar un libro en el que se trataba un tema afín a mis investigaciones con tan poca seriedad, según mi criterio. Pero el problema no proviene solamente del autor, al que he leído artículos en la prensa cultural que me han parecido interesantes. La cosa va más allá. ¿Cómo una editorial como Cátedra ha podido editar un libro que, ya en el mismo momento de publicarse, necesita una urgente revisión? Yo mismo he publicado en esa editorial y recibí algunas sugerencias que mejoraron mi original, aunque ahora me doy cuenta de que eran fundamentalmente cuestiones de estilo. Pero, ¿y el contenido? Las editoriales universitarias americanas tienen lectores de originales para eliminar precisamente esa posibilidad. Pero en España, nadie controla a los investigadores, nadie nos controla. Y se permite que, en ocasiones, aparezcan libros –también los míos, por supuesto– con errores que unas lecturas ajenas hubieran evitado.

Puestos a concluir con esta reseña que no va contra nadie, que pretende poco más que suscitar un hueco de reflexión en nuestro vacío cultural (aunque los lectores malpensados a los que me refería antes no me creerán), la cosa no termina con el autor y con la editorial. La sorpresa se extiende cuando uno lee las críticas que ha recibido el libro por parte de colegas de amplia trayectoria y de reconocido prestigio. Escritores como Francisco Calvo Serraller, Antonio Weinrichter, Ramón Freixas o José María Latorre han alabado la aparición del libro. ¿Estaré yo equivocado? ¿No se han dado cuenta ellos de que el libro de Carlos Tejeda contiene errores? Atención: hablo de errores de interpretación porque no se han visto películas sobre las que se habla, hablo de errores de datos por que no se ha consultado las pertinentes fuentes en las que aquellos datos habían sido

corregidos. Pero, si esos errores existen, y yo no me los he inventado por estricta malicia, ¿por qué no se advierte de ellos a los lectores de los medios en los que estos colegas colaboran? Las respuestas a estas preguntas me sitúan en un abismo en el que el vacío se aproxima al agujero negro: tal vez los errores no han sido detectados o, peor aún, quizás se pensó que incluso con ellos el libro llenaba el vacío. Si eso fuera así, yo solamente puedo proclamar que disiento completamente: en el panorama editorial español será muy difícil que otra empresa se proponga publicar un nuevo libro sobre la temática del cine de exposición, del cine de artistas o como uno quiera denominar ese complejo objeto de estudio; y, siendo las cosas de esta manera, los lectores del libro escrito por Carlos Tejeda, editado por Cátedra y loado por los críticos antes mencionados se encontrarán, aún sin ellos saberlos, inmersos en una suerte de vacío.

*Joan M. Miguet Battlori*

SIN CINEMATOGRAFÍA NO HAY NACIÓN.  
DRAMA E IDENTIDAD NACIONAL  
ESPAÑOLA EN LA OBRA DE FLORIÁN REY  
Marta García Carrión

Zaragoza

Institución Fernando el Católico y Diputación de Zaragoza, 2007

178 páginas

12 euros



Hay que saludar la publicación de *Sin cinematografía no hay nación* como una buena noticia para la edición de libros de cine en español. Y más si se trata de un foro nuevo, que respalda una investigación historiográfica dedicada al cine, como es la Institución Fernando el Católico. Este libro pone de manifiesto cómo aquellos jóvenes investigadores, que buscan en el cine español un objeto clave para sus preocupaciones, están propiciando un cambio generacional que, espere-mos, sea también paradigmático. El trabajo académico que sirve de base a este libro presenta una estructura donde se reúne la solvencia realizando un discurso que compete a historiadores de la cultura con la mejor mirada crítica a la historia del cine español del pasado siglo xx, cuyos créditos asimila y discute abiertamente.

Imagino que su origen fue el estudio de caso de la película *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey, uno de los puntales donde se apoya el desarrollo cronológico de nuestra historiografía del cine y una película impecable para entender el momento en el que se concibió. Acodada en los *Film Studies*, la autora muestra una gran facilidad para analizar la película donde utiliza diversos estilemas que ayudan a comprender su sentido textual y de contexto. Así, se desprenden tres elementos temáticos fundamentales que elaboran el campo interpretativo: (1) Apelar a Castilla como horizonte de significado donde se establece el malditismo al que alude el título, pero también al foro donde fraguar un debate nacional finisecular y que podrá rastrearse hasta bien entrado el último tercio del siglo xx; (2) Trabajar la creación de un personaje colectivo como el pueblo castellano, como emblema de hidalguía y de identidad nacional; y (3) Analizar las relaciones entre la construcción de género y de nación en torno a la producción genérica del melodrama protagonizado por una mujer. Estas tres derivaciones sólo tienen sentido en la aproximación evidente al contexto que comienza con los prolegómenos de producción de la película, la impronta de su director, Florián Rey, de su actor y produc-

tor, Pedro Larrañaga, y se cierra con el sentido ideológico que parapeta la recepción que tuvo en su momento, rechazada por el estamento católico y aplaudida por la crítica contemporánea. Curiosamente, esta última fue unánime en personas de tan distinto sesgo político como fueron Juan Piqueras (además responsable de la presentación en París, que tanta importancia tuvo para la carrera de Rey) y Ernesto Giménez Caballero (que la apoyó mucho en diversos momentos de su vida). La película se acerca al estatus de obra abierta si pensamos en que para el primero es una prueba de realismo, mientras que para el segundo se trataba de una muestra de las costumbres y valores más oriundos y egregios de la cultura carpetovetónica. En resumen, el análisis culturalista de la película, que constituye el tercer capítulo del libro es impecable en su proceder. Quizás peque de escolástica en momentos donde se ha de consignar el parco riesgo que asume la autora. Establece con claridad todos los elementos que pueden servirle para hacer más compleja la construcción artística e ideológica de la obra, pero prefiere ir apuntando fuentes o lecturas que apenas desarrolla. Por ejemplo, un paso siguiente al análisis hubiera sido debatir (para, en mi opinión, comprobar) cómo esta obra de Rey realiza una clara lectura de resistencia respecto al imaginario castellano noventayochista y literario posterior, si bien sea con la contrapartida tradicionalista y religiosa.

Sin embargo, y también sin duda, esta lectura mía está completamente propiciada por la asimilación (y también por el hecho de compartir abiertamente el planteamiento metodológico del libro) de los dos primeros capítulos que resultan deliciosos en lo que de reelaboración de la tradición historiográfica previa tiene. El establecimiento de las pautas culturales en las que se inscribe el desarrollo de la incipiente industria cinematográfica española del primer tercio de siglo y su explicación desde los referentes estrictamente historiográficos, que compone el primer capítulo, comienzan por poner una piedra en un

segundo momento de nuestra comprensión del valor político y social de nuestro cine. Aquí se consigna, para superarlo, algo que se repite en varias ocasiones en el libro, que es la falta de estudios que comuniquen la historia de los medios de comunicación con el proceso de construcción de la identidad nacional española durante el primer tercio de siglo. La historia de la cultura española no ha parecido interesarse por la creación de imaginarios procedentes de los *media* y, por su parte, los historiadores del cine se han esmerado en generar libros de referencia, donde se ha establecido una cartografía de la infraestructura del medio que necesita, y aquí es donde este trabajo establece una distancia, de una reelaboración historiográfica que comience a hablar de otras cosas. En este sentido, esta sensación de mirar a la tradición historiográfica desde un nuevo lugar se produce, por ejemplo, cuando la autora del libro critica el concepto de *españolada*, trabado por Román Gubern (p. 64), o la simplificación en el sentido y protagonismo de la reelaboración de las fuentes tradicionales, afirmado por Nùria Triana-Toribio (p. 65). Al poner en un mismo nivel discursivo a estos dos autores, se deja de manifiesto una invisibilidad de límites entre los historiadores que trabajan desde instituciones españolas y los hispanistas que también han elaborado un *corpus* desde donde trabar el sentido del cine español desde una mirada externa. Ambos legados conforman una clave cultural desde donde trabajar, como se hace en este libro, la reificación de una nación moderna propiciada por la cultura en la que el cine tiene un componente singular.

En este sentido, es interesante comprobar cómo la autora asimila sin crítica otras fuentes que han tratado de dar pautas para el estudio culturalista que sostiene la clave de lectura del libro, como son visiblemente Julio Pérez Perucha, Agustín Sánchez Vidal y Valeria Camporesi, por citar los tres que mayor protagonismo adquieren en distintos momentos y para diversos temas. En esto, hay también, paradójicamente, una actitud

brava que desmonta los estudios de «autor» tradicionales para acercarse a la figura de Florian Rey desde la carga simbólica de su cine y de su protagonismo en el cine español, donde su obra fílmica tiene tanta importancia como su discurso intelectual recabado en prensa, y en las entrevistas y fuentes secundarias de sus biofilmógrafos. El segundo capítulo ofrece una inmejorable aproximación al director, cuya identidad profesional se inscribe en el debate fundacional del cine como español. Así, la inclusión de fuentes primarias, y la voz enfatizada con todos los pormenores de la época, establece la pregunta por el cine dentro del conflicto de cómo asimilar lo otro, que en nuestro caso está indisolublemente pegada al concepto de la «españolada». El protagonismo de Rey en este debate, la importancia de su obra para matizar o dialogar con el término, establece el sentido primordial de sus películas de la Segunda República, de cuya ambivalente esencia tuvo que hacerse cargo y defenderse una vez terminada la Guerra Civil española, para luego emprender un cine de negociación con el franquismo que no terminó de cuajar, probablemente ni para él mismo.

En resumen, en el debate en la construcción de la identidad nacional, la autora no esquiva la presentación compleja del problema y su relación con la pretensión de una clase política y una sociedad civil que no lograron vertebrar coherentemente el Estado español, como indica la tesis de débil nacionalización, citada en la primera página, bajo la que se guarece todo el desarrollo del libro. Esperemos que la tesis de Marta García Carrión vea la luz pronto, pues es seguro que superará la tibiedad con la que, a veces, incorpora sus fuentes o debate el discurso. Hay en su trabajo un horizonte nuevo que servirá para establecer cómo el entramado lingüístico del cine, con todas sus componendas de autores, géneros, temas, obsesiones, tiene todavía mucho terreno que desarrollar y que constituir para que se siga elaborando con coherencia la historiografía cultural del cine español.

*Marina Díaz López*

IMÁGENES EN MIGRACIÓN:  
ICONOS DE LA GUERRA CIVIL  
ESPAÑOLA

Vicente Sánchez-Biosca (ed.)  
*Archivos de la Filmoteca*, n.ºs 60-61 (2 vols.)  
Valencia, octubre 2008/febrero 2009  
147 y 131 páginas, respectivamente  
21,60 euros



Hace algún tiempo seleccioné algunas fotografías de entre las muchas a las que se puede acceder gracias a internet, para utilizarlas en el montaje en *power-point* con el que ilustré una conferencia sobre la represión franquista, entre ellas una especialmente dramática. Una mujer arrodillada y con los brazos abiertos se duele, desencajado el rostro, junto al cuerpo de un hombre sin vida. La imagen se prestaba de manera inmejorable a ser utilizada como contrapunto «caliente» al discurso analítico y «frío» del historiador. Sin pensármelo dos veces, la adjudiqué un lugar destacado entre las diapositivas con las que se abriría la conferencia. Momentos antes de su comienzo, le mostré el montaje a la colega y amiga que me había invitado, quien me indicó que la imagen en cuestión no recogía la escena de una represalia política perpetrada por los franquistas, sino la de una víctima de uno de los bombardeos sufridos por

la ciudad de Barcelona. De hecho, podría ser una fotografía de Agustín Centelles que recoge a la madre del periodista Josep Pernaut Ilorando junto al cadáver de su marido, tomada desde distinto ángulo que otra más conocida y reproducida. Obviamente retiré la fotografía. He de admitir, no sin cierto sonrojo, que «quise» ver lo que me interesó, sin confirmar la procedencia de la imagen y «olvidando» que había visto otras semejantes con anterioridad. A pesar de mi condición de historiador, reasigné un significado a la fotografía que no se correspondía con la realidad, aunque no es menos cierto que la imagen reinterpretada se ajustaba como un guante a mi propósito y que el «engaño» hubiera pasado inadvertido para el público. Precisamente de *migraciones* de imágenes icónicas de la guerra civil, pero practicadas de manera mucho menos inocente y a gran escala, trata el interesante monográfico de *Archivos de la Filmoteca* editado por el profesor Vicente Sánchez-Biosca.

La archiconocida fotografía en la que Robert Capa supuestamente capta el momento justo en el que un miliciano cae fulminado en Cerro Muriano, icono de la guerra donde los haya, en realidad no se corresponde con ningún combate, sino con un accidente en unas maniobras. Final trágico para el combatiente republicano, pero mucho más prosaico, por el que sin duda no se habría convertido en icono universal —¡qué decepción la de algunos cuando nos enteramos!—. Por otro lado, se repiten fragmentos de documentales en películas distintas, a los que se atribuyen situaciones diferentes a las rodadas o que soportan mensajes antagónicos gracias al buen oficio de los montadores y los apremios de la propaganda. La imagen circula, «migra», se desliza a contextos discursivos, políticos y mediáticos distintos, alterando en cada uno de ellos su sentido. Proceso que analizan los autores de los distintos textos recogidos en el monográfico, los cuales giran, en definitiva, en torno a una cuestión tan en candilero y que ha mere-

cido tanta atención académica, pero banalizada en la misma medida, como la relación entre *memoria* e *historia* y el papel jugado por las imágenes en la conformación de imaginarios sociales sobre el pasado.

La propia historia de cómo se crearon esas imágenes, de cuáles se convirtieron en iconos y de cómo en circunstancias concretas se les reasignó un significado, nos previene de interpretaciones lineales o estereotipadas. Porque, como escribe Sánchez-Biosca, si las fotografías y los documentales «poseen la energía que les suponemos sobre la memoria no es porque detienen, coagulan o interceptan un relato, sino, al contrario, porque son capaces de cristalizar en ellas un proyecto de narración, por mucho que este sea ambiguo, inconcluso y vacilante. Más exactamente, su éxito depende de dicha ambigüedad y anfibología» (p. 20).

En el análisis de estos procesos, las imágenes captadas durante la guerra civil española — «nuestra guerra tan *fotogénica*», ironiza Sánchez-Biosca (p. 31)— presentan el valor añadido de haber contribuido a crear lo que el editor del monográfico denomina «un imaginario de guerra en Occidente» (p. 9). La guerra civil española suscitó interés en todo el mundo en un momento en el que las innovaciones tecnológicas en la captación de imágenes facilitaron el desarrollo de formatos periodísticos y tratamientos narrativos y propagandísticos que se utilizarían de forma sistemática durante la II Guerra Mundial y la postguerra fría.

Esto a pesar de que, como explican Luisa Cigognetti y Pierre Sorlin en su artículo, el material disponible era tan limitado que las imágenes se reutilizaron hasta el punto de que a los espectadores europeos y norteamericanos se les ofrecieron las mismas, aunque los mensajes transmitidos y recibidos fueron muy distintos, dependiendo de los intereses de las autoridades políticas y los grupos de presión de los respectivos países. Concluyen los autores «que el hecho más importante es que los modelos y símbolos de la representa-

ción se fijaron muy pronto, y solamente un reducido número de imágenes se consideran emblemáticas del conflicto» (p. 58).

El montaje desempeñó un papel estelar en la reasignación de significados a las imágenes cinematográficas, que permitieron su utilización con mensajes muy diferentes, cuando no antagónicos. Alfonso del Amo sostiene que el montaje fue quizás el sistema más importante para alterar el valor informativo de las imágenes. En su contribución, dedicada a la «mixtificación del montaje», explica cómo en la filmografía de la guerra civil ocupan un lugar muy destacado los documentales considerados genéricamente como «de montaje». La manipulación llegaría a su extremo en casos como el de *España heroica* (Fritz C. Mauch, Paul Laven y Joaquín Reig-Gonzalbes, 1937-1939), donde se utilizan fragmentos de documentales rodados en el Madrid castigado por las bombas franquistas para describir el horror de los bombardeos republicanos contra las poblaciones de la retaguardia de los sublevados.

Precisamente, Rafael R. Tranche dedica su artículo al análisis de cómo desde el Departamento Nacional de Cinematografía, creado en el verano de 1938 cuando se vislumbraba un final victorioso próximo, el incipiente Estado franquista se esforzó por contrarrestar los efectos de la propaganda enemiga, apropiándose sin escrúpulo alguno de fragmentos de documentales producidos inicialmente como material de apoyo a la causa republicana. La reutilización de estas imágenes no es anecdótica, en absoluto, porque, en palabras de Rafael Tranche, no sólo se trata de la apropiación de materiales ajenos a los que se les adjudicó un nuevo sentido. «El objetivo era mucho más ambicioso: impugnar su discurso y borrar sus huellas» (p. 31). En definitiva, la propaganda cinematográfica franquista contribuyó al proyecto totalitario del Estado nuevo contrarrestando el efecto pernicioso de imágenes asociadas al discurso del enemigo derrotado, a las que había que dotar de

un significado ideológico y político opuesto al original.

De la circulación de imágenes de la guerra civil española en Alemania, la URSS y Estados Unidos y su «migración» en función de los intereses políticos e ideológicos del momento se ocupan, respectivamente, Manuel Nicolás Meseguer, Daniel Kowalsky y Sonia García López. Poco importaba si los discursos se aproximaban a la realidad, porque se imponen las urgencias de la propaganda. Manuel Nicolás Meseguer le adjudica al cine un lugar de honor en el discurso nazi sobre la contienda española, que será utilizado por la propaganda oficial para reforzar la confianza de los alemanes en el poderío de su ejército y suscitar sentimientos de adhesión al líder. En este sentido fue significativa la difusión que tuvieron los noticieros y documentales sobre España en vísperas de la invasión de Polonia.

Por su parte, Kowalsky subraya, aunque suene a tópico, que «España supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la industria cinematográfica soviética», conformando lo que él denomina una «ofensiva fílmica» (p. 52) articulada en dos frentes: la exhibición en España de películas soviéticas con fuerte contenido ideológico y propagandístico y la realización de documentales sobre la guerra de España para su distribución en la URSS. La experiencia en España de los cineastas soviéticos, escribe Kowalsky, «no sólo evolucionó durante la posterior guerra mundial sino que, además, dejó una profunda huella en el panorama de la cultura cinematográfica soviética» (p. 52), como demuestra la obra de realizadores tan emblemáticos como Roman Karmen.

La influencia de la cinematografía soviética en la conformación de imaginarios sobre la guerra civil desbordó las fronteras geográficas e ideológicas de la URSS. Precisamente, Sonia García López analiza en su artículo la circulación y migración de imágenes obtenidas por realizadores soviéticos en las producciones estadounidenses,

en concreto de las rodadas por el citado Roman Karmen y por Boris Makaseiev, reutilizadas de manera sistemática y reiterada.

Completan los dos volúmenes que conforman el monográfico, tres interesantes artículos. Ángel Llorente Hernández estudia la iconografía de la batalla de Madrid en el arte, tanto durante la guerra, como en la posguerra, prestando especial atención a la fotografía y la ilustración. Nancy Berthier analiza las estrategias discursivas seguidas por dos cineastas franceses de culto, Alain Resnais y Frédéric Rossif, para suplir la ausencia de imágenes del momento en que los aviones alemanes bombardearon y destruyeron Guernica. Por su lado, Sánchez-Biosca sigue la pista a la reasignación de significados sufrida por unas imágenes ligadas como pocas al imaginario del anticlericalismo hispano: la profanación de las momias del convento de las Salesas de Barcelona y el fusilamiento de la escultura monumental del Sagrado Corazón de Jesús del madrileño Cerro de los Ángeles.

Vicente Sánchez-Biosca reivindica el rigor metodológico del análisis histórico, también cuando se trata de imágenes, frente a las urgencias de la sociedad de la información y su «universo mediático» y los riesgos del «flujo y la promiscuidad casi absolutos que presenta la imagen digital difundida por internet» (p. 143). Toda una declaración de principios del editor del monográfico y director de *Archivos de la Filmoteca*, en quién reconocemos al historiador cuando escribe que «sólo una consideración rigurosa de la imagen podrá convertir esta en una fuente documental de la historia y no una forma (banal) de desentenderse de la historia» (p. 143).

*Manuel Álvaro Dueñas*

AMERICAN CINEMA 1890-1909. THEMES AND VARIATIONS

André Gaudreault (ed.)

New Jersey

Rutgers University Press, 2009

268 páginas

24,95 dólares / 18,45 euros



AMERICAN CINEMA OF THE 1910s.

THEMES AND VARIATIONS

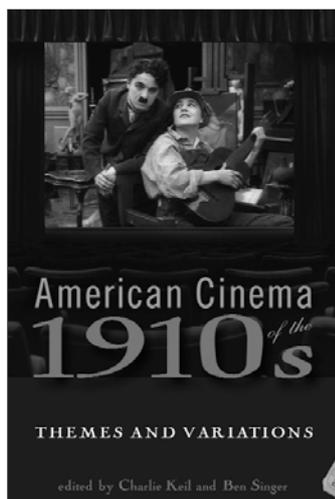
Charlie Keil y Ben Singer (eds.)

New Jersey

Rutgers University Press, 2009

278 páginas

24,95 dólares / 18,45 euros



Con su primer siglo sobradamente cumplido, el cine sigue manifestándose a día de hoy como un campo de estudio extraordinariamente fértil cuyas posibilidades alimentan día a día el interés de los investigadores, algo insospechado en las primeras décadas de su historia cuando sólo los críticos más perspicaces fueron capaces de intuirlo no sólo como un nuevo arte, sino como un extraordinario medio de comunicación de masas. Desde aquellos orígenes, estudiar y definir los muy diversos perfiles que configuran el cine como una realidad notablemente compleja ha sido la tarea que han venido desarrollando teóricos, analistas e historiadores valiéndose de perspectivas diversas.

En los años setenta, con títulos como *Cine y comunicación social* de Andrew Tudor y *Sociología del cine* de Pierre Sorlin, empezó a incorporarse a los estudios fílmicos una nueva mirada procedente de la sociología que puso sobre el tapete tanto el papel social jugado por el cine como la interacción generada entre éste y sus audiencias. Desde esa perspectiva, la figura del espectador y el papel que desempeña en el complejo sistema de comunicación que el hecho fílmico establece cobraron una notable relevancia, contribuyendo a reforzar una estrategia metodológica que, en convergencia con las aportaciones de los estudios culturales, tiene un arraigo creciente en la investigación cinematográfica actual. Y es en ese contexto en el que hay que situar la publicación de los libros objeto de esta reseña. Ellos constituyen los dos primeros títulos de la serie «Screen Decades: American Culture / American Cinema», dirigida por Lester D. Friedman y Murray Pomerance y compuesta por nueve volúmenes dedicados al estudio del cine estadounidense desde sus orígenes hasta finales del siglo xx. Se trata en todos los casos de libros colectivos cuyos autores van revisando los aspectos industriales, temáticos y genéricos que mejor reflejan la interacción existente entre la sociedad, la cultura y el cine norteamericanos. Desde ese enfoque metodoló-

gico, que proyecta el marco histórico y cultural sobre la evolución, tanto de los procesos industriales como de la forma fílmica y los modos narrativos del cine, se abordan los trabajos que, como no podía ser menos, cuentan con las películas más representativas en cada caso para ilustrar sus observaciones.

Abriendo la serie, el libro *American Cinema 1890-1909. Themes and Variations*, André Gaudreault (Ed.), cubre un total de veinte años que se corresponden con los del advenimiento y primer desarrollo del cinematógrafo como último eslabón de una sucesión de invenciones, de paternidad muy diversa, centradas en el logro de las imágenes en movimiento. Precisamente, a los cinco años que precedieron a la llegada de la cámara Lumière está dedicado el primer capítulo del libro, con especial atención prestada al kinetoscope de Edison. Pero, aun reconociendo la innegable relevancia del invento del cine y su paternidad compartida, los autores privilegian el hecho de su consolidación como fenómeno sociocultural complejo. Es decir, es la configuración e institucionalización colectiva del cine la que guía el interés analítico de los trabajos. En pro de ese objetivo, los textos nunca pierden de vista el horizonte de la historia social y cultural del país, cuyo rasgo más sobresaliente durante el período fue la modernización lograda en el orden industrial y económico. En consonancia con ella, los autores destacan la ambiciosa estrategia de expansión y fortalecimiento político del país en el ámbito internacional, que llevó a sus gobernantes a desafiar a la más débil de las potencias coloniales europeas del momento, es decir, España, propiciando la guerra hispanoamericana de 1898. La forma en que las productoras estadounidenses se hicieron eco del conflicto, tratándolo tan interesada como insistentemente en las más de doscientas películas referentes a ella, y la respuesta masiva del público, previamente caldeado desde los incendiarios artículos de la prensa, es descrita por Patrick Loughney en el capítulo tercero, que analiza la formidable estra-

tegia de producción que las propició dando lugar a lo que hoy se considera como el primer ejemplo de instrumentalización fílmica al servicio de la propaganda.

Y es que el cine, pese a su corta edad, empezaba a ser un espectáculo de masas cuyo público principal provenía de las clases trabajadoras iletradas que habitaban las áreas urbanas. Con un alto porcentaje de inmigrantes no sólo extranjeros, sino de afroamericanos provenientes de los estados sureños y llegados a las áreas del norte en busca de una vida mejor, esas masas proletarias desempeñaron un papel destacado en la formación de las audiencias y contribuyeron a la transformación de la industria y la forma fílmicas.

Definitivamente el pasatiempo de las imágenes animadas se había convertido en uno de los emblemas de la modernización americana, no en vano sus modos de representación estaban fundados en la innovación tecnológica. Sin embargo, y paradójicamente, durante sus primeros años de existencia los cambios tecnológicos fueron muy escasos, si se los compara con las enormes transformaciones habidas en los modos de producción y exhibición. De ellas da buena cuenta este libro al revisar con detalle aspectos tan sustanciales como la figura del distribuidor, cuya capacidad de acción e influencia en la industria fue aumentando en conjunción con la expansión del ferrocarril, del que se servía para transportar las películas. Junto al distribuidor, los pequeños teatros conocidos como nickelodeones son para los autores el otro agente de cambio para la industria. Con su capacidad no sólo para generar una altísima demanda de películas, sino para escapar al control de las élites, estas salas dedicadas al público más pobre y diseminadas por cientos por toda la geografía estatal provocaron una dura crisis no sólo en la industria nacional del cine, sino en el seno de la sociedad americana.

Al respecto, el texto pone en evidencia la respuesta contundente de aquella y el esfuerzo de las productoras estadounidenses para satis-

facier la demanda y adueñarse de su propio mercado, a base de duros zarpazos con los que fueron mermando el dominio que el cine europeo, esencialmente el francés, ejerció sobre él entre 1906 y 1909. La batalla entre los productores más agresivos, con episodios tan determinantes como la fundación del poderoso trust constituido en la Motion Pictures Patent Company, es enfocada a la luz de las óptimas consecuencias que supuso para el cine norteamericano que, no sólo reconquistó sus propias pantallas, sino que forzó una producción sistemática dando lugar a formas narrativas más complejas que le valieron mejor consideración entre las clases acomodadas.

El segundo volumen de la serie, *American Cinema of the 1910s. Themes and Variations*, Charlie Keil y Ben Singer (Eds.), nos descubre la forma en que el cine autóctono interactúa con la sociedad en tanto que un agente de cambio más entre todos aquellos que contribuyeron a su rápida transformación durante la década de 1910. A esas alturas ya era un hecho la supremacía del país en la esfera occidental y el ambiente de progresismo político que favorecía el dinamismo social facilitando tanto el cambio como la liberalización de las costumbres. Ambas circunstancias tuvieron en el surgimiento de un nuevo modelo de mujer una de sus expresiones más definitorias que, naturalmente, se vio reflejada profusamente en el cine de la época. De alguna forma, esa prominencia de los personajes femeninos en las tramas fílmicas se correspondía con el activo papel que la mujer empezaba a desempeñar, tanto en amplios sectores de la sociedad como trabajando —de diseñadoras, guionistas o directoras— en los equipos profesionales de la propia industria del cine. Un cine que refleja la expansión de los hábitos urbanos en el mundo rural y contrapone frecuentemente en sus tramas ambos modos de vida. Un cine que vuelve sobre los temas bélicos —por la implicación del país en la I Guerra Mundial— combinando el enfoque patriótico con los intereses

industriales por lograr la primacía en el mercado cinematográfico. Un cine, en fin, capaz de consolidar un sistema de producción ordenado, eficaz y rentable que va a asentar su supremacía económica sobre tres pilares básicos, el poder de atracción de sus estrellas, la apuesta por el largometraje como producto central de la industria y la expansión internacional a través de un hábil sistema de ventas que obligaba a distribuidores y exhibidores a comprar las películas por lotes.

Valiéndose de esas y otras muchas estrategias el cine norteamericano interactuó de forma constante con la historia y la cultura de su país, al intervenir en la esfera pública de forma palpable desde el amplio espectro de temas y enfoques tratados a lo largo del período. De todo ello queda constancia en los dos libros merced al planteamiento metodológico desde el que están concebidos, permitiendo descubrir aspectos cruciales derivados no sólo de la capacidad de aquel cine para generar sus propios sistemas de supervivencia como industria, sino de su potencia como medio de comunicación, susceptible de canalizar ideas e incidir poderosamente en las corrientes de opinión, hábitos y respuestas de la sociedad.

Estamos, pues, ante dos volúmenes de lectura muy recomendable, enriquecidos por un selecto abanico de análisis fílmicos que ilustran las conclusiones y cuyo rigor está garantizado por el exhaustivo uso de fuentes hemerográficas directas que hacen sus autores a los que, si algo se les puede objetar, es la limitada atención bibliográfica que manifiestan hacia trabajos de referencia surgidos fuera del ámbito anglosajón.

*Antonia del Rey Reguillo*

PIEDRA, PAPEL Y TIJERA. EL *COLLAGE*  
EN EL CINE DOCUMENTAL

Sonia García López y Laura Gómez

Vaquero

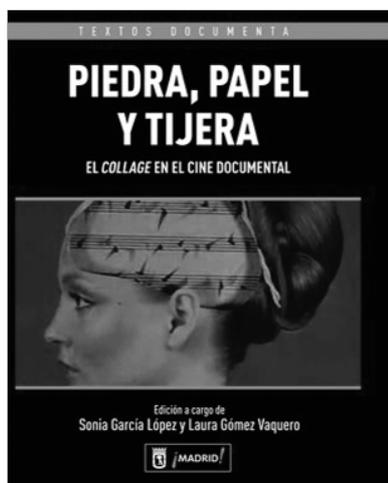
Madrid

Ayuntamiento de Madrid / Documenta Madrid /

Ocho y Medio Libros de Cine, 2009

357 páginas

20 euros



«Es un término atractivo, el de *collage*», afirma Antonio Weinrichter al comienzo de unos de los textos que componen este libro («Notas sobre *collage* y cine», p. 37). Lo es, en efecto, porque sirve para denominar, más o menos estricta o metafóricamente, muchas cosas muy diferentes, aunque todas ellas nimbadas del aura de lo moderno o de lo vanguardista. Pero, justamente por esto, el término corre el peligro de funcionar como una especie de cajón de sastre en cuyos fondos tienden las cosas a perder su especificidad. Tras presentar algunos de los hitos del desarrollo del principio del *montage* (en cuyo marco se integraría el del *collage*) desde los tiempos de las vanguardias históricas hasta el neo-dadaísmo de los años sesenta, pasando por el particular apropiacionismo de Duchamp, el propio Weinrichter nos recuerda los desplazamientos que este principio ha de sufrir para ser aplicado al cine con rigor.

El problema, que reaparece de diversas maneras en buena parte de los ensayos, podría formularse como sigue: si aceptamos en lo sustancial las tesis de Peter Bürger al respecto, el arte de vanguardia se ha definido sustancialmente por su orientación hacia el *montage*, es decir, hacia la destrucción de la obra de arte «orgánica» (tradicional o moderna), en donde las partes se articulan en función de la construcción de un todo unitario, así como por su opción a favor de la obra configurada como una yuxtaposición de fragmentos heterogéneos, de materiales eventualmente introducidos en estado bruto y ocasionalmente azarosos; y si, por otro lado, asumimos que el cine, por obvias razones técnicas, se funda justamente en el *montaje* de fotogramas, el conflicto entre el *montage* (o el *collage*) y el *montaje* resulta inevitable.

Esto es así por la sencilla razón de que, aun cuando pasemos por alto las diferencias entre *montar* en el espacio (como sucede en las artes plásticas, y acaso en el interior de un fotograma individual) y *montar* en el tiempo (como ha de suceder en el cine), y aun cuando se conocen innumerables casos de films concebidos en forma de *collage* (cuyos fragmentos muestran con claridad los «bordes» que los separan, como es el caso en el cine que constituye el objeto de este libro), lo cierto es que, en conjunto, se nos ofrecen como la excepción que confirma la regla, mientras que en el ámbito de las artes plásticas (vanguardistas y, sobre todo, neovanguardistas) la situación es la contraria. En otras palabras: el hecho es que en las artes plásticas la apropiación y el fragmento, el principio del *montage*, se ha erigido en el canon universal, mientras que en el cine este mismo principio no ha logrado superar los límites de una región periférica, relativamente marginal frente al efecto apisonador del célebre Modo de Representación Institucional (Noël Burch), en cuyo marco se impone, como es sabido, la ley del borrado de las suturas, la ilusión de continuidad y, por ende, la ocultación del fragmento en aras de la linealidad narrativa.

Dicho esto, debemos reconocer que el libro, centrado en el cine documental, cuenta con el acierto de plantear estas y otras cuestiones desde una fecunda perspectiva. Sonia García López («¡Rayógrafos y centellas! Usos del *collage* en los primeros documentales de la vanguardia») se ocupa de *Le retour à la raison* (1923) y de *Emak-Bakia* (1926), de Man Ray, y de *Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau* (1930) de Moholy-Nagy como ejemplos de ensayos previos a la época de la codificación del documental. De hecho, lo que estos trabajos hacen patente es su dependencia de los postulados generales de las vanguardias de la época. De las dos películas de Man Ray, la primera, con sus fotogramas *rayografiados* y sus composiciones semiabstractas, es «casi un perfecto bricolaje artístico» (p. 72), «una versión cinematográfica» de trabajos realizados por él al margen del cine; y la segunda, una suerte de manifiesto surrealista en forma de cine. En cuanto al film de Moholy-Nagy, lo que viene a documentar, mediante su transposición al celuloide, es el juego de movimiento, luz y geometría que había perseguido —y logrado— antes en su famoso *Modulador de Espacio-Luz*.

Caso distinto, o más bien opuesto, es el estudiado por Nancy Berthier en «Guernica de Alain Resnais, el *collage* y la memoria: un arte de la revelación». Aquí se analiza *Guernica*, un cortometraje de Resnais de 1950, en donde el autor no se propone explicar la pintura misma, sino más bien aprovecharla, mostrándola fragmentada y cinematográficamente procesada, como parte de un *collage* que incluye otras imágenes de obras de Picasso, graffitis y páginas de periódico, así como una banda sonora compuesta de voz, ruidos y música, para activar la memoria de los hechos que la inspiraron. El resultado —un tanto naif, si se quiere, sobre todo por relación a los mejores trabajos de Resnais— hace manifiesto su esfuerzo por realizar un documental autónomo, y no una mera ilustración de su asunto.

Especialmente complejo es el problema que trata Laura Gómez Vaquero en «Contactos y

con-textos: relaciones entre imagen, *collage* y escritura». De hecho, la inclusión de la palabra escrita no con propósitos narrativos o literarios, sino con vistas a la dislocación del curso habitual de las imágenes, hace pensar inmediatamente en la práctica del *collage*. La autora recuerda precedentes en el ámbito de las vanguardias históricas: el *Ballet mécanique* (1924) de Léger, el *Anémic cinéma* (1926) de Duchamp —ambos con la colaboración de Man Ray—, *Inflation* (1927) de Hans Richter, entre otros ejemplos. Con independencia de sus veleidades subversivas (algo ramplonas, si es que el film de Richter ha de valer como «crítica al valor del dinero» [p. 148]), pueden reconocerse aquí procesos sin los cuales, sostiene la autora, sería más difícil de comprender el *détournement* practicado mucho después por Guy Debord en *La société du spectacle* (1973), como tampoco los heterogéneos entretejimientos del Godard de *Histoire(s) du cinéma* (1989-1997).

También interesante es el trabajo de María Luisa Ortega. En «De la certeza a la incertidumbre: *collage*, documental y discurso político en América Latina», asumiendo el magisterio incuestionado de Vertov, se centra sobre todo en el trabajo de Santiago Álvarez, canónico, en efecto, en cuanto a la apropiación de toda clase de imágenes con fines a la composición de *collages* fílmicos de obvia intencionalidad política. Partiendo de un registro entre el *agit-prop* y la pedagogía popular, y contando con las certezas (convenidas) de la vieja ideología revolucionaria, Álvarez juega con los fragmentos en términos a veces angustiosos, a veces irónicos. Como contrapunto, como exponente de la incertidumbre lúdica y la libre asociación, la autora remite a Nicolás Guillén Landrián. Y lo que obviamente brilla por su ausencia, aun en el contexto de la resistencia al *imperialista* MRI, es una crítica seria al régimen de Fidel Castro.

Con esto hemos mentado de nuevo el problema subyacente a todo ese amplio panorama de cine alternativo, más o menos experimental,

ciertamente orientado hacia el *collage*, la yuxtaposición de imágenes recicladas (*found footage*) y, en su caso, el llamado «ensayo fílmico». Ese problema, como he sugerido, estriba en el peligro de poner en valor esas experiencias alternativas por el mero hecho de ser alternativas. De hecho, los cinco textos monográficos que cierran el libro se ocupan de soslayar ese peligro. William C. Wees, «De la compilación al *collage*: las películas de apropiación de Arthur Lipsett», ofrece una excelente caracterización del malogrado director canadiense, el gran reciclador de materiales de desecho, en films en donde el *collage* se pone al servicio de la metáfora; algo más discutible resulta, por cierto, la manera en que Wees aproxima la práctica de Lipsett a la del Benjamin de los *Pasajes*, y no sólo por la cómicamente abismal diferencia de envergadura, de la que es consciente el autor del ensayo, sino porque las intenciones y los materiales eran muy otros, y las analogías formales tan genéricas (todas consistentes en la mera operación de la yuxtaposición de fragmentos), que pueden valer tanto para el cine de Lipsett como para una simple pieza de *patchwork*.

A este respecto, sorprende que también Ángel Quintana remita al tópico del Benjamin de los años treinta —y a Brecht— a propósito del cine (o «post-cine») de Alexander Kluge, cuando, como el propio autor señala, éste fue alumno de Adorno (gran enemigo de Brecht y fustigador del Benjamin brechtiano). Pero dejemos esto. Lo interesante en el texto de Quintana es su cuidadoso análisis de un cineasta tan inclasificable como Kluge. Como lo es igualmente, o en mayor medida, la obra de Sergei Paradjanov, de la que se ocupa Alberto Elena en «Una estética del *collage*: documental, ensayo y vanguardia en la obra de Sergei Paradjanov»; éste, valiéndose del principio del *collage*, lo propulsaría en todas direcciones: a base de miradas frontales a *tableaux vivants* (*Kievski freski* [*Los frescos de Kiev*, 1966]), escenas alegóricas, estáticas, de apariencia inconexa o vagamente delirante (*Sayat Nova*

[1969]), donde «una imagen no sucede a otra, sino que la reemplaza» (p. 211), y en films-ensayo, en los que no se privaba de sacrificar el material objetivo en aras de la «verdad».

Finalmente, la lectura del trabajo de Albert Alcoz, «El cine de Craig Baldwin. *Ensayos-collage* en la era del *culture jamming*» resulta un tanto descorazonador, no por mal planteado, sino por la pobreza de su tema: el cine de un «agitador contracultural» (p. 277), un autor dedicado a «una elaboración personal de discursos histórico-políticos que conceptualizan una visión crítica respecto al poder» (p. 277). Mucho mejor es el proyecto de Péter Forgács, tal como se colige de la exposición de Malin Wahlberg en «El archivo alternativo en las películas amateur: el *collage* y la huella en 'Az Örvény'» («Caída libre», 1996); en este film, que forma parte de la serie *Hungría privada*, Forgács, se haría particularmente diáfano su procedimiento de recopilación, recorte, reestructuración, manipulación y, en definitiva, rescate de viejas películas domésticas en tanto que huellas de una realidad histórica, de una experiencia generalmente olvidada por la historiografía oficial.

Con «El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del *collage*», de Josep M. Catalá, puede decirse que cerramos el bucle de nuestro comentario. En efecto, aquí volvemos al «arte» (al hilo de Joseph Cornell) y, además, en «el horizonte del postcine». Lo que nos sitúa de nuevo ante el problema inicial: que la resistencia de cierto cine al insidioso MRI se muestra, salvo excepciones, determinada por influjos vanguardistas o neovanguardistas de carácter más bien extracinematográfico. No es raro, por tanto, que conduzcan al cine «más allá de sí mismo». Tal es la paradoja a la que se enfrenta, con brillantez y valentía notables, este valioso libro.

Vicente Jarque

HISTORIAS DE LA PEQUEÑA PANTALLA.  
REPRESENTACIONES HISTÓRICAS EN  
LA TELEVISIÓN DE LA ESPAÑA DE LA  
DEMOCRACIA

Francisca López, Elena Cueto y David R.  
George (coords.)

Madrid/Frankfurt

Iberoamericana/Vervuert, 2009

320 páginas

28 euros



La importancia de la televisión pública en el proceso de asentamiento de la transición democrática ha sido, con notables y contadas excepciones, un fenómeno poco estudiado por los investigadores de la comunicación. Los relatos de ficción televisivos con clara vocación pedagógica, bien en forma de adaptaciones de grandes obras de la literatura española o de proyectos originales, han sido de vital importancia en la transformación del imaginario político y social fraguado durante la dictadura.

En los últimos años ha comenzado a surgir un mayor interés en el ámbito académico por indagar en el binomio televisión-historia a través de simposios, foros y publicaciones. Sin ir más lejos, en el año 2009 aparecen dos libros que centran su atención en series basadas en acontecimientos históricos. El primero de ellos, de José

Carlos Rueda Laffond y Carlota Coronado, lleva por título *La mirada televisiva: ficción y representación histórica en España*; y el segundo –al que se hace referencia en las siguientes páginas– *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España de la democracia*.

En el capítulo introductorio de este segundo ejemplar, ya se manifiesta el objetivo esencial de «contribuir a llenar el vacío inmenso en torno al análisis de narraciones históricas» (p. 16). Con tal fin, sus autores analizan algunas de las ficciones más representativas desde perspectivas relacionadas con los estudios culturales.

Las intervenciones se articulan en cuatro partes: las recreaciones del siglo XIX; las miradas retrospectivas desde la ficción histórica a la guerra civil y el franquismo; la identidad y representación histórica en las televisiones autonómicas; y las narraciones biográficas en el imaginario nacional.

La primera, tal y como anticipa en la introducción Francisca López, agrupa tres estudios que «(...) exploran la función que distintas representaciones del siglo XIX cumplieron en el momento de su emisión» (p. 20). En el primero de ellos, Antonio Gómez López-Quiñones se adentra en los valores fundamentales transmitidos en *Curro Jiménez* (TVE-1, 1976-1979) a través de la figura mítica del bandolero, durante el delicado e incierto momento de la transición en España. Se trata de una ficción de discurso moderado dirigido «(...) al nuevo público democrático, sin alienar por ello sensibilidades conservadoras o reaccionarias» (p. 31), siguiendo la estela rupturista-continuista de la televisión pública en esa época.

Los dos estudios que siguen al anterior: *Fortunata y Jacinta*, realizado por David R. George, Jr. y *Arroz y Tartana*, por Linda Willen, analizan el proceso de adaptación de estas dos obras literarias del siglo XIX –la primera de ellas, basada en el texto Galdós, y la segunda en el de Blasco Ibáñez– al medio y lenguaje televisivos.

Ambos autores destacan el concepto «presen-tista» en la configuración de un discurso sobre el pasado, aspecto que contribuye a la modificación del significado de las representaciones con cada reposición, adaptándose a la situación concreta del momento en que se emite. La segunda parte del libro agrupa cuatro ensayos, bajo el título *Miradas retrospectivas a la guerra civil y el franquismo*. En el primero de éstos, Francisca López hace una introducción de las ficciones televisivas realizadas durante los años ochenta en la cadena pública que, de forma directa o indirecta, abordan el conflictivo período de la guerra civil; pues si bien éste no se eludió, sí se trató con sumo cuidado intentando no confrontar a la sociedad. La autora se centra en tres ficciones que tienen lugar bajo gobiernos de signo político diferente: *Los gozos y las sombras* (1982), *La forja de un rebelde* (1990) y *Los jinetes del alba* (1990), con el fin de mostrar las diversas perspectivas.

Los estudios realizados por Paul Julian Smith y Elena Cueto se adentran en dos ficciones históricas contemporáneas de gran éxito entre el público –*Amar en tiempos revueltos* (TVE-1, 2005-2010) y *Cuéntame cómo pasó* (2001-2010)– que abordan el pasado bajo una visión radicalmente diferente, condicionada e influida por la distancia entre el tiempo de la narración y de lo narrado. Paul Julian Smith define *Amar en tiempos revueltos* como «una telenovela transnacional», en la que conviven dos modelos de género dispares (el latinoamericano y el anglocatalán), pues el primero aporta las convenciones propias del drama romántico y del melodrama, y el segundo, un enfoque más realista y específico sobre la guerra civil y la posguerra, planteando cuestiones políticas específicas durante el proceso de su producción.

Elena Cueto profundiza en el proceso narrativo y en el discurso sobre la construcción de la identidad en *Cuéntame cómo pasó*, donde los miembros de una audiencia familiar «son invitados a colectivizar su recuerdo a través de esa

vivienda familiar y otros espacios reconocibles de lo cotidiano» (p. 138). Para ello analiza las distintas estrategias creativas, como la *voz en off* del hijo menor de la familia, y el planteamiento de los temas, donde se enfatiza «(...) una relación pasado/presente determinada por la idea de cambio y de superación» (p. 141).

En el último capítulo de este bloque, Teresa Herrera-De La Muela examina una de las ficciones con más reposiciones en la pequeña pantalla, *Verano Azul* (TVE-1, 1981), donde la articulación pasado-presente no se produce tanto por la recuperación del pasado histórico como en el caso anterior, sino por la diferencia generacional entre padres e hijos y la consecuente transformación de muchos de los valores forjados durante la dictadura (cuestionados a través de los adolescentes en la ficción).

La tercera parte del libro «incluye tres ensayos que exploran la estrecha relación que establecen las series de ficción entre memoria e identidad en las cadenas autonómicas» (p. 22), centrándose principalmente en el caso catalán y andaluz. El primer capítulo, escrito por Enric Castelló y Hugh O'Donnell sobre ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana, mantiene como hipótesis principal que «durante el franquismo, la televisión y la escuela fueron instrumentos al servicio de la creación de un imaginario colectivo tamizado por la censura que debía concordar con cierta idea de España, unificada y eterna» (p.175). Establecen la década de los ochenta y el surgimiento de la Televisión Autonómica Catalana (TVC) como uno de los principales impulsores de nuevos modelos de identificación a través de ficciones seriadas como *Poble Nou* (1994), *Nissaga de poder* (1996-1998) y *El cor de la ciutat* (2000-2009).

Isabel Estrada se detiene en *Casas viejas. El grito del sur*, un documental de Martín Patino que forma parte de la serie *Andalucía: un siglo de fascinación* (Canal Sur, 1995). Se trata del único caso de esta antología que relata un acontecimiento estrictamente histórico desarrollado

en Cádiz en 1933 y ofrece, al igual que las anteriores, una mirada revisionista hacia el pasado reciente. Tal y como recoge la autora, el director de Casas Viejas «lleva las nociones de construcción y artificio al extremo, pero no lo hace mediante referencias explícitas, sino que literalmente crea todo lo que vemos en la pantalla» (p. 203). De ese modo, la ironía que surge de las elecciones narrativas, la mezcla deliberada entre ficción y documental o las imágenes de archivo manipuladas mediante el montaje conducen al telespectador a «sospechar» de todo aquello presentado como verdadero, produciendo un distanciamiento y una respuesta más activa en el proceso de interpretación.

El último ensayo de este bloque, realizado por Miguel Fernández Labayen y Ángel Custodio González, reflexiona sobre la «recreación de la memoria y la identidad nacional catalanas a través de la miniserie *La Mari* (Jesús Garay, 2003), emitida en TV3, basada en la emigración andaluza a Cataluña en los años sesenta» (p. 217). Según los autores, la miniserie de dos capítulos ofrece un discurso que se articula dialécticamente en torno a dos enunciados simbólicos: Andalucía, representada por el pasado de la protagonista y Cataluña, por su futuro, como un lugar lleno de posibilidades. Todo ello a través de un discurso idealizado y homogenizador, donde la única salida que parece plantear el texto es la unidad nacional catalana.

En la cuarta y última parte del libro se incluyen «(...) tres ensayos sobre series que abordan la historia del grupo desde los relatos biográficos de individuos concretos tanto reales como ficticios» (p. 22). Baltasar Fra Molinero analiza cuatro biografías literarias (todas ellas encuadradas en el *heritage film* o hagiografías): las dos primeras, *Cervantes* (1982) y *Teresa de Jesús* (1984), exploran el Siglo de Oro y la época imperialista española; y las otras dos: *Lorca, muerte de un poeta* (1987) y *Viento del pueblo: Miguel Hernández* (2002), el período de la Guerra Civil. A través de ellas se producen en el espectador signi-

ficados que van más allá del texto televisivo del tiempo «original».

Luis Guadaño, en su estudio sobre *La huella del crimen*, serie de doce capítulos producida en dos fases (TVE-1, 1984 y 1990) por Pedro Costa, parte de una hipótesis esencial: si la finalidad de esta antología es recuperar, al igual que las anteriores, la memoria reciente para consolidar el sistema democrático, o persigue objetivos diferentes. El autor llega a la conclusión de que a pesar de seguir la línea legitimadora de gran parte de las ficciones históricas de ese período, ofrece algunas diferencias, pues presenta acontecimientos reales conocidos por el público —no basados por tanto en la idea de recuperar la memoria reciente— y considera al espectador como una parte activa en el proceso de interpretación histórica y no como un simple destinatario.

En el último capítulo de este bloque, Josetxo Cerdán y Laia Quílez analizan la construcción de la memoria como narración histórica de las migraciones en *Vientos de agua* (Telecinco, 2006), «(...) uno de los acontecimientos televisivos más importantes en la primera década del siglo XXI y la serie de ficción de corte histórico más relevante (...) desde la aparición de *Cuéntame cómo pasó* en el año 2001» (p. 294). Inciden en la evolución e importancia de los medios de comunicación de masas en la sociedad y en el complejo discurso propuesto por esta ficción, a través del análisis estructural pasado-presente del texto, centrándose en la evolución de los siguientes núcleos: familia, género y poder.

*Historias de la pequeña pantalla* indaga pues, de un modo riguroso, en la importancia de la ficción televisiva en el proceso democrático. Un compendio necesario y esencial, que recopila las investigaciones preexistentes y aporta nuevos estudios que abren el camino a las futuras propuestas que puedan surgir tras su lectura.

Elena Galán Fajardo

## LEER EL CINE. LA TEORÍA LITERARIA EN LA TEORÍA CINEMATográfica

José Antonio Pérez Bowie

Salamanca

Universidad de Salamanca, 2008

216 páginas

20 euros



En uno de los más recientes repertorios bibliográficos sobre las relaciones entre la literatura y el cine hecho hasta el presente en nuestro país, el realizado por la profesora Peña Ardid en la revista *Signa* («Los estudios de literatura y cine en España (1995-2003): ensayo de bibliografía», n.º 13, 2004), podemos ver, además del aspecto positivo que supone el creciente número de trabajos producidos en los últimos años, un cierto desequilibrio entre unos asuntos y otros, de forma que son muchos los orientados hacia el análisis de las recreaciones de textos literarios por el cine y muy pocos los que se han preocupado de los aspectos teóricos realmente importantes o de la repercusión del cine en los escritores y su obra de creación.

Dentro de ese abigarrado y, en muchos casos, confuso y algo desnortado panorama que supone la investigación de las citadas relaciones realizada desde el interior de las diversas áreas filológicas de la universidad española, la labor llevada a cabo por el profesor Pérez Bowie es de las más consis-

tentes. Lo es por su amplitud y calidad, ya que si bien se ha venido ocupando desde hace tiempo de las mal llamadas «adaptaciones» —y sobre ello dirige un grupo de investigación en la universidad salmantina—, es cierto que sus preocupaciones no se han restringido a ese territorio, sino que lo mismo ha abarcado el de la recepción del cine por los escritores del primer tercio del siglo xx, que el del problema del realismo cinematográfico y sus repercusiones en el ámbito teatral de ese mismo período, o el menos habitual, si cabe, de las interrelaciones entre la teoría literaria y la teoría cinematográfica, por citar tan sólo las que han dado lugar a las monografías más relevantes: *Materiales para un sueño* (1996), *Realismo teatral y realismo cinematográfico* (2004), *Cine, literatura y poder: la adaptación cinematográfica en el primer franquismo. 1939-1950* (2004). A las que habría que sumar ahora *Leer el cine*.

No es éste un sendero transitado con mucha fortuna en España por teóricos del cine y de la literatura, salvo excepciones, pues a sus períodos de flujo y reflujo —ya debidos a las oleadas de interés por el análisis textual de los filmes, más abundantes en años pasados, o ya al peso tradicional de la historia en los departamentos universitarios— se añaden a veces los estudios muy sofisticados que movilizan un arsenal teórico considerable para llegar a conclusiones completamente anodinas, lo que no contribuye, ciertamente a su mayor prestigio. Ello no acontece con esta monografía de Pérez Bowie, la cual no pretende ser más que «un modesto resumen» (son sus palabras en la introducción, p. 14) del empleo que los discursos teóricos sobre el cine han hecho de algunas categorías y conceptos de la teoría literaria, desde los elaborados por la narratología, hasta los de poeticidad, clasicismo y canon, género, realismo, ficción, intertextualidad y recepción; a lo que se suman un capítulo inicial sobre las aportaciones de las teorías lingüísticas a la elaboración del discurso teórico-crítico acerca del cine, y otro final sobre la adaptación de textos literarios por el cine.

Resumen, en cuanto síntesis precisa de los principales problemas planteados por las teorías literaria y cinematográfica, desde luego. Modesta no puede serlo una monografía que por primera vez desde la perspectiva del comparatismo literario en España se ocupa de la fortuna y el uso, de las posibilidades y limitaciones, que varios conceptos de extracción literaria han tenido en otro ámbito diferente como es el del cine, hasta el punto de constituirse en algunos casos en centrales para la teoría cinematográfica, como ocurre con todo lo relacionado con el discurso narrativo y sus categorías (la acción, el personaje, el espacio, el punto de vista, etc.), con las nociones de género, ficción, realismo, y, en fin, con lo referido a la recepción por el espectador; cuestión esta última que cada vez en mayor medida incide en las demás y orienta el trabajo teórico, especialmente en lo que se refiere a los géneros y la recreación de los textos literarios por el cine. Menos productivas para aquella son, probablemente, las cuestiones del clasicismo y el canon, pero, con todo, no carecen de interés ni resultan algo impostado en un conjunto, y no es su mérito menor, en el que todos los aspectos tratados están relacionados entre sí y unidos por un hilo común: el de cómo la importación o la coincidencia con categorizaciones teóricas procedentes de un sistema distinto (el de la teoría literaria) puede contribuir a iluminar, si cabe de un modo diferente, determinados aspectos de la historia del cine. Ni que decir tiene que la importación de elementos literarios no es la única. La antropología, la psicología, el arte y la filosofía (¡cómo olvidar a Deleuze!) han sido otros tantos puntos de partida de los que se han servido y se sirven las teorías del cine para reflexionar sobre su objeto, pero el hecho de poner de manifiesto que esto es así, acotando y definiendo sus límites, es realmente novedoso.

En cada uno de los diez capítulos de los que consta el libro se revisan los aspectos mencionados, sirviéndose para ello de los principales teóricos y sus aportaciones, que el autor demuestra conocer muy bien, tanto de aquellos que han

practicado únicamente la teoría como de quienes unen a su condición de teóricos la de historiadores del cine (Altman, Andrew, Aumont, Bettetini, Bordwell, Burch, Casetti, Catrysse, Gaudreault, Metz, Mitry, Odin, Stam, etc.); y aunque quizá falten algunos títulos y nombres en la citada lista no cabe duda del significado que tal despliegue de conocimientos tiene para un comparatista, ya que una aproximación interdisciplinar de este tipo ha de estar fundamentada no sólo en una buena y doble base teórica —literaria y cinematográfica—, sino también en una relativa fluidez en el manejo de la historia del cine, algo en lo que si bien no se prodiga mucho el autor, sí lo hace cuando lo cree necesario, para lo cual, en ocasiones, se apoya en su propia investigación histórica, como en el capítulo dedicado a las conexiones entre canon y poder en el cine español, cuya resumida relación parte de las reflexiones vertidas en algunas de sus publicaciones anteriores.

Pero el libro conlleva, además, una cierta dimensión divulgativa, en la medida en que se trata de un estado de la cuestión acerca de la teoría literaria aplicada al cine que tiene también un carácter informativo para el lector interesado en estas cuestiones, y no únicamente para el de procedencia académica o universitaria. En este sentido quizá podría pedírsele a un texto de estas características casi lo mismo que se le exigiría a cualquier otro sobre el análisis fílmico, a saber, coherencia (la reflexión teórica ha de ser sistemática), productividad (ha de tener capacidad explicativa) y exhaustividad (conviene que sea lo más completa posible en el eje de lectura elegido por el autor), con un añadido que trasciende el análisis fílmico y entra de lleno en el ámbito de la teoría; y es que en el razonamiento teórico no importa tanto la conclusión como la propia construcción intelectual capaz de incitar a la apertura del pensamiento, esto es, aquella operación de «desbordamiento» de la que hablaba Roland Barthes en un lejano escrito de 1972, y que no es otra cosa que un movimiento de reflexión que excede el propio texto. Es esa apertura hacia la reflexión la que

encontramos en la *dispositio* de la monografía en casos como el de la recurrencia a ciertas ideas que se reiteran (por ejemplo, el papel de las vanguardias en la década de los años veinte, que permite una lectura transversal de sus aportaciones en diversos momentos de la historia y respecto de determinadas categorías), y en algunos capítulos en los que se justifican brillantemente proposiciones que pudiesen ser discutibles (la existencia de un cine «poético» no sólo en un período histórico determinado, los años veinte, sino en otros posteriores, con las dificultades que entraña el unir un conjunto de rasgos muy heterogéneos bajo la misma etiqueta de «cine poético»). A lo que habría que sumar algo esencial en cualquier discurso de carácter expositivo sobre este particular, como lo es la adecuada valoración y la ponderación de juicio sobre cada una de las teorías que circulan por el libro, de forma que se entiendan sus aportaciones esenciales al lado de sus carencias y limitaciones. La monografía del profesor Pérez Bowie cumple con creces con todo ello.

El notable y luminoso trabajo que dejan ver estas páginas se autoimpone, no obstante, unos límites no suficientemente explicados: el porqué de la exclusión de la reflexión teórica en torno al nuevo paradigma que supone la *cinematografía-atracción* (tal como la denomina Gaudreault), también llamada habitualmente cinematógrafo de los primeros tiempos, Modelo de Representación Primitivo, cine primitivo, y cine de atracciones. La importancia de una teoría que dé cumplida cuenta de los errores en los que viene incurriendo desde hace mucho tiempo aquella historia del cine orientada hacia la teleología y el finalismo, y sea capaz de valorar adecuadamente unas imágenes que tienen tanto o más que ver con la tradición anterior al cine que con éste, es una de las prioridades más urgentes del trabajo teórico —porque afecta de modo muy directo a la teoría de los géneros, al concepto de autor, al discurso narrativo, a la recepción, al antinaturalismo de sus imágenes, etc.— y en cuya dirección han encaminado sus esfuerzos gente como el citado

Gaudreault o Tom Gunning, entre otros. Es legítimo para el investigador ceñirse a un único paradigma como el representado por el cine posterior a 1910, pero en ese caso convendría aclarar las razones de esa autolimitación teórica.

Objeción menor en todo caso dentro del general acierto que supone haber publicado un libro novedoso, original y metodológicamente muy riguroso, capaz de mostrarnos a una nueva luz un capítulo de las relaciones entre el cine y la literatura apenas recorrido hasta el presente en nuestro país.

*Luis Miguel Fernández*

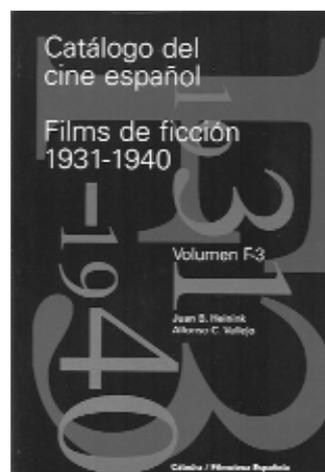
CATÁLOGO DEL CINE ESPAÑOL.  
VOLUMEN F 3. FILMS DE FICCIÓN  
1931-1940

Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo  
Madrid

Cátedra / Filmoteca Española, 2009

440 páginas

26 euros



Hacia la mitad del siglo pasado los estudiosos e historiadores del cine fueron dándose cuenta de la necesidad de contar con catálogos fiables y solventes de las distintas cinematografías, para

poder trabajar con una información veraz y contrastada que no fuese refrido de lo publicado anteriormente, en donde se arrastraban faltas y errores que casi nadie depuraba. Por ello fueron surgiendo, a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, repertorios filmográficos en distintos países, que fueron planeados y realizados para solventar ese problema.

Ya, para entonces, había un pequeño corpus bibliográfico al respecto, como las publicaciones norteamericanas *The Library of Congress Catalogs. The National Union Catalog. Motion Pictures and Filmstrips* (1966) o *Motion Pictures from The Library of Congress. Paper Print Collection 1894-1912* (1967), la alemana del este *Der sowjetische Film* (1966) o la francesa *Filmographie universelle*, extensa obra, en 35 volúmenes, de Jean Mitry (1963-1988).

Desde 1967 se empiezan a editar, en diversos países, catálogos que pretenden establecer, de una forma definitiva, la producción cinematográfica de dichas naciones. Destacan, por su importancia, los que estudian el cine mudo alemán, *Deutsche stummfilme* (Deutsche Kinemathek, Berlín), cuyos primeros volúmenes aparecen a partir de 1968; el cine mudo norteamericano *The American Film Institute. Catalog of Motion Pictures Produced in the United States* (R. R. Bowker, Nueva York), desde 1971; el cine británico *The British Film Catalogue 1895-1985. A Reference Guide* (1973); o el cine mejicano *Índice bibliográfico del cine mexicano (1930-1965)* (México, 1967).

Poco a poco se fueron generalizando estas obras de referencia de las grandes cinematografías, tales como la italiana *Il cinema muto italiano* (1980), la francesa *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1919-1929* (1981), etc.

En España, hacia 1988, Filmoteca Española tomó conciencia de la necesidad de impulsar una obra de estas características, razón por la cual decidió liderar un grupo formado por profesores de historia del cine de diversas universidades

(Barcelona, Murcia, Oviedo y Santiago de Compostela), y por investigadores de la propia Filmoteca. Fruto de este trabajo es el *Catálogo del cine español*, cuyo primer tomo fue el *Volumen F 2. Películas de ficción 1921-1930* (Filmoteca Española, 1993), de Palmira González López y Joaquín Cánovas Belchi, y cuyo segundo tomo fue el *Volumen F 4. Películas de ficción 1941-1950* (Cátedra y Filmoteca Española, 1998), de Ángel Luis Hueso.

Ahora aparece el tercer tomo, que es el objeto de la presente reseña, escrito por Juan B. Heinink y Alfonso C. Vallejo y que trata de los films de ficción producidos en la década de los treinta.

En una obra de estas características es necesario ser muy exigente en la recopilación de los datos que se publican, para que el resultado final sea fiable. En este caso, además, el período estudiado presenta la enorme dificultad de abarcar tres momentos de la historia de España de una gran complejidad, como son la Segunda República, la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura franquista.

El que al frente del proyecto figure la persona de Juan Heinink es un aval de garantía, conocida su meticulosa labor de investigador e historiador, por anteriores obras suyas, tales como *Catálogo de la películas estrenadas en Vizcaya 1929-1937* (Museo de Bellas Artes, 1986) o *Cita en Hollywood* (Mensajero, 1990). Todo ello se refleja en el rigor puesto a la hora de aceptar un dato o de admitir un nombre. Este esfuerzo realizado en la investigación y en el uso de las fuentes utilizadas se refleja en la calidad del texto que se nos ofrece.

En esta ocasión se ha alterado algo la estructura habitual de los anteriores tomos del *Catálogo del cine español*, potenciando el apartado de «Notas», que viene a ser un magnífico complemento, inseparable de los datos de cada película, los cuales son los habituales de «Ficha», «Argumento» y «Bibliografía», dotándolo «de una función profiláctica esencial de cara a evitar en lo

sucesivo la propagación descontrolada de equívocos y falsedades» (p. 12).

La profundidad, meticulosidad y rigor con la que se ha afrontado la labor de catalogación de este período permite asegurar que nos encontramos ante una obra de consulta básica en la bibliografía cinematográfica española. Sin embargo algunas afirmaciones que figuran en el libro proyectan una sombra sobre el mismo. Efectivamente, en la página 12 se nos informa que, en 1999, la conclusión de la investigación sufrió algún problema importante. Igualmente en la página 433 se dice que en 1997 se dio por concluida dicha investigación. Ello da lugar a que cuando se realiza una consulta de algunas películas, nos encontremos con que faltan referencias bibliográficas muy importantes sobre dicho film. Referencias que contienen información imprescindible para una más completa documentación del mismo. Dichas referencias son de artículos o volúmenes aparecidos después de 1997 y que por los problemas que ha debido tener el libro, lo cual ha retrasado su publicación en diez años, desde 1999 hasta 2009, no figuran en el mismo.

Con ello entramos en la parte más oscura de la colección *Catálogo del cine español*. Si tomamos como referencia 1993, año de la publicación del primer tomo (*Catálogo 1921-1930*), hay que esperar cinco años, hasta 1998, para que aparezca el segundo tomo (*Catálogo 1941-1950*), y después otros once años, hasta 2009, para que podamos tener en las manos el tercer tomo (*Catálogo 1931-1940*), que es el que nos ocupa.

Evidentemente no parece que el ritmo de publicación de esta obra pueda presumir de agilidad. El reparto de responsabilidades por este dislate, entre los dos coeditores, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya) y Filmoteca Española, es difícil de realizar. Pero si el primero es una empresa comercial, en la que primará el beneficio económico, el segundo tiene como una de sus misiones fundamentales todo lo que se refiere al estudio, investigación y documentación del cine español.

A este ritmo se puede calcular que a finales del siglo XXI se estará terminando la publicación de este *Catálogo del cine español*.

*José Luis Martínez Montalbán*

#### CINE EN PAPEL. CULTURA Y CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑA (1939-1962)

Jorge Nieto Ferrando

Valencia

Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del Audiovisual Ricardo Muñoz Suay), 2009

480 páginas

20 euros



En este libro de Jorge Nieto Ferrando se ofrece un recorrido por el panorama de las revistas cinematográficas en España desde 1939 hasta 1962. La intención del libro es la de proporcionar un estudio de un conjunto de revistas consideradas representativas de la crítica cinematográfica en ese período. Esta obra permite analizar el significado teórico e historiográfico de la crítica cinematográfica, comparar los paradigmas críticos utilizados en España desde el final de la guerra

civil hasta los inicios de los años sesenta y comprobar cómo las revistas cinematográficas facilitan la legitimidad cultural del cine.

El estudio de la recepción crítica cinematográfica española desde 1931 a 1962 aplica la metodología de la historia cultural a los estudios históricos sobre el cine español. La perspectiva teórica que delimita este libro es la de la historia de la teoría y la crítica cinematográfica, aunque también permite adentrarse en los objetivos y contenidos de la historia de la prensa y los medios de comunicación. Por esta razón, el libro aborda la definición teórica e historiográfica de la crítica, definiéndola como un texto literario retórico, cuya finalidad es la de construir un paradigma valorativo dentro de la institución cinematográfica. De esta manera, la crítica, como una actividad más de la institución cinematográfica, es una forma de recepción que busca la interpretación a partir del análisis y la valoración del film. Sin embargo, dependiendo del medio donde se realiza la crítica cinematográfica, pueden distinguirse dos tipologías fundamentales: la reseña periodística y la crítica de las revistas periódicas especializadas. En el caso de España, las revistas cinematográficas que aparecen tras la guerra civil se dividen en dos grandes grupos. En primer lugar, existe un modelo híbrido de revista cinematográfica que combina el contenido, más o menos reflexivo y crítico, con las anécdotas sobre el mundo espectacular del cine. Este modelo híbrido se mantiene desde 1939 hasta 1951, sobre todo en las revistas *Primer Plano* y *Cámara*. A partir de 1951 aparece un segundo grupo de revistas que tienden hacia una mayor especialización de contenidos. Son las revistas que tienen como principal objetivo la legitimación cultural y artística del cine, con un planteamiento más académico en los artículos y críticas. A este segundo grupo pertenecen las revistas *Índice*, *Objetivo*, *Revista Internacional del Cine*, *Cinema Universitario*, *Otro Cine*, *Film Ideal* y *Documentos Cinematográficos*. Cada grupo de revistas elaboraba sus

críticas de acuerdo a un determinado paradigma crítico. Tanto *Primer Plano* como *Cámara* se centraron en la necesidad de construir una esencia de españolidad basándose en la ideología falangista y en el ideal de cruzada, que servía como propaganda política. No ocurrió de igual manera con el segundo grupo, ya que la aparición de tendencias posibilistas y la utilización doctrinal del cine por parte de la Iglesia permitieron una valoración crítica más académica, alejada de la doctrina política y preocupada por el análisis del contenido «neorrealista» de las películas. Al final, estas revistas, influidas por las nuevas tendencias foráneas, fueron poco a poco abandonando este paradigma. Con todo, junto a la defensa, más o menos manifiesta, de paradigmas, las revistas cinematográficas españolas ayudaron a configurar una red cultural que intentó dotar de legitimidad al cine. Podemos identificar dos instituciones universitarias que ayudaron a la dignificación artística del cine: el Sindicato Español Universitario (SEU) y los cineclubs.

La primera parte del libro aborda una definición teórica de crítica cinematográfica. Existen dos procesos cognitivos que se utilizan durante la recepción de un film: la comprensión y la interpretación. Gracias a la comprensión construimos significados a partir de la experiencia previa y los indicadores textuales y extratextuales. El siguiente nivel es la interpretación, es decir, la construcción de sentidos. En este nivel de conocimiento, el espectador participa de las ironías y las alegorías que muestra el texto fílmico, pero no llega a realizar una crítica-sintomática. Para que ésta se realice es conveniente desarrollar una recepción analítica y valorativa. Por medio del análisis el espectador puede describir y catalogar el film, y a través de la valoración se construye un canon mediante la selección y la consagración de un film. Estos son los mecanismos con los que la recepción crítica-sintomática construye su discurso, cuya finalidad siempre es la de dar a conocer el film, hacerlo

público, con lo que se convierte en una herramienta publicitaria.

Esta construcción teórica de la crítica cinematográfica permite al autor analizar los diferentes paradigmas críticos que dirigen el análisis y la valoración de los films. En el caso de la crítica durante los años 1939 y 1962, el autor ha detectado dos paradigmas críticos, los cuales se vinculan a las dos partes en las que está dividido el libro. El primero se basa en las nuevas corrientes culturales de adoctrinamiento defendidas por los falangistas. Desde 1939 hasta 1951, las revistas *Primer Plano*, y en menor medida *Cámara y Cine Experimental*, buscan construir un cine español que rechace la españolada. Su paradigma crítico valora y analiza aquellas películas capaces de reconstruir episodios épicos desde el casticismo y el cine de cruzada. Lo importante son los temas, más que la forma estética. Esta función adoctrinadora es el criterio principal a tener en cuenta para elaborar el canon. Esto explica, por ejemplo, el rechazo de Hollywood, lugar concebido como amenaza ideológica, y su defensa del cine italiano, alemán y el cine español épico y de cruzada.

A partir de 1951 comienza a elaborarse un paradigma crítico nuevo, fraguado en las páginas de *Índice*. Para el autor, el texto fundamental para entender este nuevo paradigma se debe a Ricardo Muñoz Suay: «Nuestro cine necesita: verismo» (n.º 72, 02/1954). De su lectura sigue una defensa de la realidad como criterio valorativo: «El valor de este artículo no reside tanto en sus demandas como en las consecuencias que tendrá en la crítica, pues de alguna manera la noción de «verismo» es difundida como pieza clave desde la que juzgar las películas. De hecho, es el centro del nuevo paradigma crítico que empieza a imponerse» (p. 277). Con este nuevo paradigma, el libro se adentra en la categorización de las revistas. Así, la defensa del cine neorrealista puede convertirse en una forma de antifranquismo en las páginas de *Objetivo*, ajustarse a las necesidades didácticas y morales

del catolicismo en *Revista Internacional del Cine y Film Ideal*, o reivindicar elementos documentales dentro de un cine más artístico en la crítica de *Cinema Universitario*.

En definitiva, el paradigma neorrealista plantea una crítica centrada en los temas y los contenidos. Toma como elementos teóricos de la crítica una vaga noción de referencialidad, la dicotomía entre autenticidad y falsedad, los conceptos de sinceridad, representatividad y veracidad, y una ética cristiana solidaria de amor al prójimo. Por esta razón, en las diferentes revistas de este período se defiende un canon que siempre remite a dos directores: Berlanga y Bardem. Sólo con la llegada de dos revistas como *Otro Cine* y *Documentos Cinematográficos* se logra romper con este paradigma y enfocar una nueva crítica que toma como paradigma la forma y rechaza la atención desmesurada por el contenido. Dos conceptos ayudarían a elaborar este nuevo paradigma: el de «cine puro» de Josep Palau, elaborado en dos textos de *Otro Cine*: «Juan Antonio Bardem» (n.º 36, 05-06/1959) y «La soledad del hombre. Tema cinematográfico» (n.º 46, 01-02/1961); y el de «cine interior», elaborado por José Luis Guarner a partir de los conceptos de cine de autor y puesta en escena cahieristas en *Documentos Cinematográficos* («Lenguaje y temática del cine interior» [n.º 2, 05/1960]). En ambos se defiende una crítica formal en la que tenga preeminencia lo visual. Con este paradigma se elabora un nuevo canon, que rechaza el anterior e incorpora directores como Jorge Grau, Juan García Atienza, Ramón Comas, Julio Diamante, Francisco Pérez-Dolz, Francisco Prósper, Francisco Regueiro y Manuel Summers.

La definición de estos dos paradigmas está directamente relacionada con la necesidad de dotar de legitimidad cultural al cine. Así, la crítica cinematográfica y las revistas que en la obra se analizan son una manifestación más de un proceso de legitimación que tiene en los cineclubs y en la universidad sus dos pilares fundamentales. Por esta razón, las revistas buscan la

colaboración de los intelectuales. En el caso de *Primer Plano*, los intelectuales falangistas defendieron una idea cultural del cine basada en la relación de éste con la alta cultura, la posibilidad de que el cine la modifique y la necesidad de divulgar la cultura cinematográfica. También se destaca la función cultural del SEU, que fue el origen de algunas revistas culturales que incluyeron el cine entre sus propuestas informativas: *Hora*, *Laye*, *Alcalá* y *Acento Cultural*. En ellas se intenta alejar el cine del paradigma neorrealista para construir un concepto de cine formalista y elitista, cercano a la dignificación académica.

Sin duda, esta labor de legitimación se muestra con mayor evidencia en la cultura católica de los cineclubs. Tanto la *Revista Internacional del Cine* como *Film Ideal* surgieron como un embrión de los cineclubs. Estas revistas organizaron sus contenidos en base a las fichas de películas que se repartían en los cineclubs para el debate tras la proyección de las mismas. Los cineclubs se convirtieron en espacios de difusión de una idea cultural del cine. En ellos, el cine se analiza y se valora, es decir, se somete a una recepción crítica. Por eso, una de las principales

funciones de los cineclubs será la de buscar la dignidad cultural del cine, como demuestra el caso de la revista *Cinema Universitario*, alejada del catolicismo, pero que nace de un cineclub y comparte con el pensamiento católico la necesidad de difundir la cultura cinematográfica.

Este estudio de la crítica cinematográfica española pone en evidencia la necesidad de prestar mayor atención a esta parcela de la historiografía sobre el cine español. Si bien estamos de acuerdo con que el libro no pretende un análisis cultural e historiográfico del fenómeno de la crítica, no podemos por ello dejar de resaltar la capacidad para matizar y sistematizar nuestros conocimientos sobre esta etapa del cine español. El análisis de los modelos de crítica en España es necesario para entender cómo se construye el canon del cine español y las instituciones que ayudan a legitimar culturalmente el cine. Este proceso es determinante para la elaboración de la historiografía del cine español y la idea que se ha defendido en ella sobre lo que significa nuestro cine.

*Víctor Rivas*