

Notas

San Sebastián o las retrospectivas como refugio

Nieves Moreno

Cruce de caminos del documental: Festival Internacional de Salónica y Punto de Vista de Navarra 2007

Aida Vallejo

En torno a una posible crisis de las publicaciones

Josetxo Cerdán

Los cincuenta años de Televisión Española

Elena Galán Fajardo

X Seminario / Taller de archivos fílmicos

José María Rodríguez Armada y José Manuel Sande

SAN SEBASTIÁN O LAS RETROSPECTIVAS COMO REFUGIO

La 54 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, nos ha obsequiado con tres ciclos de muy distinta índole. El consabido clásico, dedicado a Ernst Lubitsch, su contrapartida contemporánea, Barbet Schroeder, y una retrospectiva temática centrada en el *leit motiv* del festival en todas sus secciones, la inmigración. La oferta, tanto cualitativa como cuantitativa ha sido muy amplia, y la calidad de las publicaciones que acompañaron a cada ciclo bastante alta. Posiblemente se echa en falta un poco más de cuerpo en el compendio de programas de mano que supone la edición de «Emigrantes», pero aún así, los que escriben sus pocas letras en ella atraen nuestra atención e interés.

Con respecto al palmarés, y a pesar de que el jurado ha sido sin lugar a dudas uno de los más interesantes, con personajes de la talla de Isabel Coixet, José Saramago, Bruno Ganz, o su presidenta Jeanne Moreau, no hubo muchas sorpresas. Bahman Ghobadi, dos años después de disfrutar del primer premio por *Las tortugas también vuelan* (*Lakposhtba bâm parvaz mikonand*, 2004), volvió a conseguir la Concha de Oro por *Half Moon* (*Niwemung*, 2006), la historia de un viejo músico de viaje por el desolado Kurdistán en compañía de sus diez hijos y una cantante exiliada, en dirección a cumplir el sueño del patriarca, poder cantar y tocar en el lado iraquí del Kurdistán. Sin embargo, esta vez tuvo que compartir el galardón con la cinta francesa *Mon fils à Moi* de Martial Fougeron, dramática historia de una madre castradora y su hijo adolescente.

Los que nos refugiamos en las distintas retrospectivas pudimos disfrutar de un gran número de películas de ayer y de hoy, o como en el caso de Lubitsch, de siempre.

Ernst Lubitsch (Berlín 1892 - Los Angeles 1947), es más conocido por el gran público como el artesano de la *screwball comedy* americana, que como

el actor y director cómico que fue en su Alemania natal. A los casi cuarenta años de su desaparición, el Festival nos brinda la oportunidad de disfrutar de aquellos filmes de la etapa muda alemana que se creyeron perdidos, de la recuperación de fragmentos más largos de películas ya conocidas, y en general, de toda su obra. De esta forma se ha podido seguir la trayectoria del genial cineasta desde sus inicios hasta sus éxitos en la industria norteamericana más conocidos y que ejercieron una gran influencia en directores de todas las épocas como Billy Wilder o Woody Allen, otros genios de la comedia que siempre han reconocido ser herederos de un maestro aún mayor: Lubitsch. Y eso, a pesar de que ninguna de sus comedias fue distribuida en Estados Unidos. El éxito y prestigio internacional se debió al cine histórico como *La mujer del Faraón* (*Das Weib des Pharaos*, 1922), superproducción de la época con espectaculares decorados y vestuario que narra un dramático triángulo amoroso en el antiguo Egipto liderado por el emblemático actor Emil Jannings. No existe ninguna copia entera de la película, y en su lugar se han insertado fotografías de las escenas para suplir la falta de fotograma, que junto al piano que acompañaba todas las proyecciones, proporcionaba un interesante efecto.

Una de las cuestiones más atrayentes para el espectador de esta retrospectiva fue la de observar la evolución del que empezó como un actor cómico proveniente del teatro y su transformación en el mago de la comedia americana en que se convirtió después, con películas como *Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Feeling*, 1941) o *El diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, 1943).

En la cuidada edición que hace el festival del libro de Jean-Loup Bourget y Eithne O'Neill, *Lubitsch o la sátira romántica*, se recoge que el formalista ruso A. Piotrovskij hizo, en los años vein-

te una acertada distinción entre dos tipos de comedia: "la «cine-comedia» de Chaplin, Harold Lloyd y Buster Keaton, que tiene como resorte esencial la interpretación del personaje, cómico o payaso, que se enfrenta a los objetos". Es lo que conocemos por *slapstick* o comedia de lo burlesco, en donde podemos ver reflejado al Lubitsch actor de sus inicios con espectaculares comedias como *Schubpalast Pinkus* (1916), la historia de un vendedor de zapatos mujeriego, o *Meyer aus Berlin* (1919), en la que de alguna forma repite personaje al convertirse en un marido que viaja a la montaña con el único pretexto de librarse de su esposa y conocer nuevas mujeres. Y por otro lado: "la «comedia social» o de costumbres, de origen teatral, que se preocupa por la psicología y se caracteriza a menudo por una trama complicada". Repasando la filmografía del genial director vemos cómo sus mejores películas resultan ser una hibridación, una mezcla de ambos conceptos hecha con gran maestría: lo burlesco y la comedia de costumbres.

Al ver sus primeros largometrajes, los de la etapa alemana, ya se pueden observar los gérmenes de lo que posteriormente se denominó como «toque Lubitsch», sobre todo con éxitos como el de *La princesa de las ostras* (*Die Austernprinzessin*, 1919), primer exponente de la sátira social tan genuina de Lubitsch, en la que un extravagante magnate del comercio decide casar a su también estrafalaria hija con un aristócrata sin blanca, o *Die Puppe* (1919), un bonito ejemplo de comedia expresionista. Estos trabajos se convierten en una comedia de acumulación en donde todo es exagerado y excesivo, pero con una adecuada estilización



Die Puppe (Ernst Lubitsch, 1919)

y depuración cinematográficas que anuncia sus posteriores trabajos en Hollywood. En las películas de esta etapa domina el *gag* burlesco, físico, pero que tiene como objetivo principal proyectar una verdad de orden psicológico o social, como apuntan Bourget y O'Neill "una manera indiscreta e indirecta a la vez, de revelarnos las preocupaciones de los personajes".

El ciclo se completó con un interesante documental de estreno mundial, *Ernst Lubitsch en Berlin* (*Ernst Lubitsch in Berlin*, 2006), dirigido por Robert Fischer, que nos enseña a través de documentos filmicos y testimonios de historiadores, especialistas de su obra y destacados directores alemanes, la época berlinesa de Lubitsch, de la mano de su hija Nicola Lubitsch, presencia casi constante en las proyecciones que se hicieron de las películas de su padre y en las que en más de una ocasión tenían a Barbet Schroeder como acompañante, la segunda retrospectiva de la que nos vamos a ocupar.

¿Qué tienen en común *Koko, el gorila que habla* (*Koko, le gorille qui parle*, 1978), *Mujer blanca soltera busca* (*Single White Female*, 1992) y *La virgen de los sicarios* (2000)? Pues aunque no lo parezca, su director, Barbet Schroeder, director, productor y ocasional actor, nos brinda desde sus inicios en los años sesenta, época ya del repliegue de la nueva ola francesa, la *nouvelle vague*, un rico y variado muestrario de obras que van desde el cortometraje, pasando por el documental, el cine de compromiso y de autor, a la comercialidad más trillada en sus andaduras por la industria norteamericana. Un cineasta inclasificable de raíces europeas que ha conseguido trabajar con facilidad en uno y otro lado del océano. Esta retrospectiva nos ha permitido observar un curioso efecto en cada uno de sus proyectos, su mimetismo con los ambientes y los estilos del lugar en el que trabaja. Lo que para algunos críticos resulta ser una clonación de esquemas narrativos y de géneros, la institucionalización del arte, en el caso de Schroeder significa una adaptación casi natural, sin obstáculos, al proyecto independientemente de donde provenga y con mayor o menor acierto, como en este caso podría ser *La virgen de los sicarios* (2000). En esta película de ficción, la historia, anteriormente novelada por Fernando Vallejo, se intenta articular a través del lenguaje documental y de sus medios, como el rodaje en formato digital, en busca de esa desnuda

veracidad que poseen las calles de Medellín. Una descarnada realidad que toma cuerpo en el personaje de Anderson Ballesteros, delincuente callejero, y que a su vez se enmarca en un lirismo formal que se fusiona con la ficción de la mano de Fernando, escritor anclado en la nostalgia que busca encontrarse con su pasado, y que representa el elemento de ficción que surge directamente de la novela, el *alter ego* del autor del texto. *La virgen de los sicarios* posee esa fuerza narrativa propia del mejor y más actual cine hispanoamericano y que Schroeder hizo suyo después de más de una década dedicado al cine norteamericano de las grandes producciones como las inmediatamente anteriores *Medidas desesperadas* (*Desperate Measures*, 1998) y *Antes y después* (*Before and After*, 1996), o la posterior, y en este caso muchísimo menos acertada, *Asesinato... 1-2-3* (*Murder by Numbers*, 2002)

El libro coeditado por el Festival y la Filmoteca Vasca, *Barbet Schroeder. Itinerarios y dilemas*, obra de Quim Casas y Joan Pons, supone un interesante acercamiento a toda la obra del apátrida director, junto con entrevistas y extractos de sus escritos en la revista *Cahiers du Cinéma*. A través de esta interesante edición y la completa retrospectiva nos hemos podido acercar a la obra de este autor tan diverso como prolífico gracias a la productora que creó en los últimos años de la *nouvelle vague*, Les Films du Losange, y que ha llegado hasta la actualidad asociada siempre con el cine de autor. Una empresa de la que han surgido títulos tan interesantes como *Amante, querida, p...* (*Maitresse*, 1976) o *Koko, el gorila que habla* (*Koko, le gorille qui parle*, 1978). La primera película es un sorprendente y estudiado acercamiento al mundo del sadomasoquismo que encierra una historia de amor con-



Amante, querida, p... (*Maitresse*, Barbet Schroeder, 1976)

vencional protagonizada por Bulle Ogier, actriz con un aspecto de fragilidad que contrasta a la perfección con sus labores de ama dominante, y un joven y vital Gérard Depardieu. El film, cargado de escenas reales de sadomasoquismo, establece una clara y conseguida diferenciación entre realidad y representación, así como una búsqueda de compatibilidad, mediante la relación amorosa de los protagonistas, entre el mundo de la ficción, de «la puesta en escena» y el de la vida real. Al final, como en la mayoría de los finales de las películas que han formado el ciclo, el director es benevolente con sus personajes y les permite seguir buscando, felizmente, cuál es su lugar en el mundo. Otra de las interesantes propuestas de Schroeder es un largometraje documental en el que nos muestra la vida de Koko, un gorila en cautividad al que se le otorga la capacidad de comunicarse a través de signos y gracias a la ayuda de su fiel cuidadora y educadora Penny. En un principio fue concebido como una película de ficción cuyo guión empezó a escribir Sam Shepard, pero al surgir complicaciones en la preproducción, las imágenes rodadas por Néstor Almendros, director de fotografía de la mayoría de sus filmes, sirvie-



Antes y después (*Before and After*, Barbet Schroeder 1996)

ron para dar cuerpo al futuro documental. Con un tema tan contemporáneo en el panorama filosófico de hoy en día en referencia a las discusiones del Proyecto Gran Simio, es interesante contemplar una visión de hace treinta años, en la que Shroeder desea mostrarnos nuestra realidad como seres humanos a través del acercamiento a un gorila. Posiblemente su flaqueza, o más bien falta de concreción, estriba en que en ningún momento se plantea la manipulación a la que es sometido el animal para lograr el objetivo de demostrar que como ser inteligente que es, está más cercano al hombre de lo que parece.

La última de las propuestas retrospectivas del Festival estuvo centrada en un tema tan polémico como vasto titulado «Emigrantes». Esta sección normalmente responde a una larga lista de películas con un único objetivo, ilustrar. En general, la calidad de los filmes expuestos era buena, pero siempre se cuelga alguna que otra extraña elección como la japonesa *Go* (Isao Yukisada, 2001), un film que intenta narrar la histórica problemática de los coreanos en el Japón de hoy en día. Y digo extraña, porque para ser un tema que se ha tratado de forma más relevante dentro de la filmografía japonesa, con películas como *Koshikei*, (Nagisa Oshima, 1968), *Nianchan* (Shoei Imamura, 1959), o el más emblemático a incluir en esta sección desde Asia Oriental, el director Yoichi Sai, renombrado realizador japonés de ascendencia coreana que ha trabajado sobre las dificultades de integración de la comunidad coreana en Japón, escoger un film que a pesar de haber cosechado grandes premios en su país de origen, da una visión un tanto inocente y pueril de esta problemática, no resulta muy acertado. Sobre todo teniendo en cuenta los grandes directores de los que se compuso este ciclo, como Louis Malle, *Alamo Bay* (1985), Elia Kazan, *America, America* (1963) o Rainer Werner Fassbinder, *Todos nos llamamos Alí* (*Angst Essen seele Auf*, 1974), entre otros.

Pero más allá de la selección de películas que completan una retrospectiva, el objetivo de la misma no puede ser una mera ilustración superficial sobre un tema a través de filmes con mayor o menor importancia, sino que deben tener un nexo de



Cartel de «Emigrantes», retrospectiva del festival

unión claro, un punto de vista comprensible desde donde abordarlo, si no se corre el peligro de convertirse en un cajón de sastre en el que hurgar con el simple fin de ver aquellas películas que no conocemos o que ya teníamos olvidadas.

En definitiva, la 54 edición del Festival de San Sebastián ha tenido en todas sus secciones, no sólo en las retrospectivas, la inmigración como tema recurrente, desde Lubitsch que abandona su tierra natal para emigrar a la meca del cine, pasando por el multiculturalismo de Shroeder, o los diversos trabajos que se pudieron ver, por ejemplo, en la Sección Oficial, como *Ghosts* (Nick Broomfield, 2005), película centrada en la inmigración china, o *Lo que sé de Lola* (Javier Rebollo, 2005), una de las aportaciones españolas a esta sección que tiene como telón de fondo la vida de una inmigrante española en la Francia de hace treinta años.

NIEVES MORENO

CRUCE DE CAMINOS DEL DOCUMENTAL: FESTIVAL INTERNACIONAL DE SALÓNICA Y PUNTO DE VISTA DE NAVARRA 2007

En los últimos años hemos sido testigos de la expansión del circuito de festivales de cine documental en el continente europeo. La importancia de estos eventos como plataforma de difusión del cine documental es especialmente importante en estados como Grecia o España, donde el circuito comercial aún no ha consolidado un espacio para la distribución de filmes de este género, a diferencia de mercados como el holandés o el francés.

Revisaremos en esta ocasión dos festivales europeos especializados en documental celebrados en el primer trimestre del presente año en Pamplona (del 23 de febrero al 3 de marzo) y Salónica (del 16 al 25 de marzo) que ofrecen distintos caminos de acercamiento al cine documental en dos de sus vertientes: la estética y la socio-política. En primer lugar asistimos al Festival Internacional de Documental *Punto de Vista* de Navarra, claramente enfocado hacia el ámbito académico, que tuvo como tema central este año el filme-ensayo. El ciclo *La forma que piensa* supone toda una declaración de intenciones sobre el evento, que se afianza como ventana para asomarse a la no-ficción como lenguaje de vanguardia y



Los rubios (Albertina Carri, 2003)

plataforma de experimentación filmica. Del lado opuesto, el Festival Internacional de Documental de Salónica *Imágenes del siglo XXI* hizo patente su vocación de establecerse como circuito de exhibición y promoción de un cine en los márgenes del mercado. Con una dimensión y repercusión mucho mayor que el anterior, el Festival reavivó el debate político con filmes que ponen sobre la mesa los grandes acontecimientos de la actualidad y dedicó sus retrospectivas a las voces críticas del documental independiente en Estados Unidos. Del mismo modo, ambos eventos presentaron dos formas distintas de entender las retrospectivas dedicadas a autores. Mientras el Festival de Salónica siguió la fórmula tradicional proyectando los filmes más relevantes de los cineastas homenajeados, *Punto de Vista* programó una retrospectiva dedicada a Andrei Tarkovski entendida como homenaje, donde el documental sirve de acercamiento a la figura de un autor y de exploración artística de la obra de ficción.

La importancia del documental como instrumento de reflexión y de acción reivindicada por Dimitri Eipides (director artístico de *Imágenes del siglo XXI*) quedó patente en la elección de las retrospectivas del festival de Salónica, dedicadas a varios directores independientes estadounidenses. En el tributo a Barbara Kopple pudieron verse *Harlan County, USA* (1976) y *American Dream* (1990), ambas ganadoras del Oscar al Mejor Documental en 1977 y 1991 respectivamente, dos obras cruciales sobre el movimiento obrero norteamericano donde destaca la intimidad con la que la cámara se introduce en asambleas, confrontaciones en los piquetes o simples conversaciones, y que ofrece una fluidez en el relato de los acontecimientos en la pantalla con un acercamiento raramente logrado con éxito en el documental. Su obra se hace



Flying. Confessions of a Free Woman (Jennifer Fox, 2006)

eco de su formación con los hermanos Maysles, reinventando las posibilidades del cine directo.

Julia Reichert y Steven Bognar protagonizaron una retrospectiva conjunta, aunque sólo su trabajo más reciente, *A Lion in the House* (2006) está firmado por ambos como realizadores. Destacaron dos filmes de Julia Reichert: *Union Maids* (codirigido por James Klein y Miles Mogulescu, 1976) sobre la lucha sindical de tres mujeres en el Chicago de los años treinta y *Seeing Red* (Julia Reichert y James Klein, 1983), sobre las presiones políticas sobre el partido comunista en Estados Unidos. La presentación de los trabajos de Reichert con la obra de Steven Bognar, del que se proyectó el filme en primera persona sobre la vida de su padre, *Personal Belongings* (1996), parece algo forzada, y quizá hubiera sido más acertado mostrar el trabajo conjunto de Julia Reichert y James Klein incluyendo otros filmes como *Growing up Female* (1970) y *Methadone: An American Way of Dealing* (1974). La justificación de esta unión quizá se encuentre en la relevancia de ambos autores en el campo de la producción independiente en el que sí han colaborado más estrechamente y que parece ser otro de los principales intereses de la dirección del festival.

El último homenajeado en Salónica fue Jon Alpert, reportero de guerra y cronista de los grandes

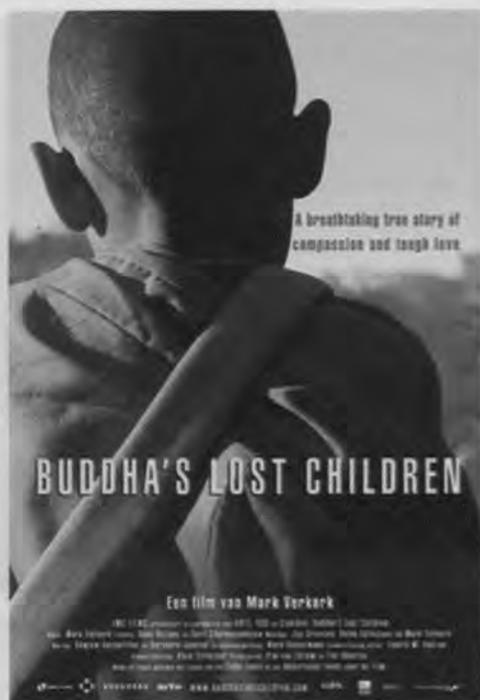
conflictos internacionales de las últimas décadas. A pesar de haber rodado gran parte de su trabajo en otros países, la retrospectiva (que mostró la impronta de su obra marcada por el estilo periodístico, dado que se trata de producciones para la televisión) se centró en aquellos filmes que muestran los problemas sociales de Estados Unidos.

El Festival *Punto de Vista* se decantó una vez más por la dimensión artística del documental. La retrospectiva este año no consistió en proyectar las obras de un cineasta, sino sobre un cineasta: Andrei Tarkovski, y conmemora el 75 aniversario de su nacimiento. Los filmes proyectados ofrecieron un amplio panorama de las posibilidades del homenaje a través del documental desde diferentes enfoques: haciéndose eco de la vida y obra de artistas relacionados con Tarkovski: *La última primavera* (Paradjanov, Mikhail Vartanov, 1992); reconstruyendo la vida del propio cineasta o reflexionando sobre su obra. Destacaron las aportaciones de Alexander Sokurov en *Elegía de Moscú* (1988) y, en especial, de Chris Marker en *Un día en la vida de Andrei Arsenevich* (Une tournée d'Andrei Arsenevitch, 2000), quien hace de este filme una clase magistral sobre la obra de Tarkovski. En general la propuesta del ciclo era interesante aunque muchas de las obras no estaban a la altura.

Entre los ciclos ofrecidos por *Punto de Vista* en esta edición cabe destacar además el proyecto de investigación coordinado por Carlos Muguero (director del festival) y Gonzalo de Pedro sobre las rarezas del documental en España, que se establece como sección fija dentro del festival en futuras ediciones. Y fue precisamente Basilio Martín Patino (uno de los máximos representantes de la heterodoxia filmica en el Estado) el encargado de inaugurar esta recuperación histórica con la proyección de dos de sus obras: *El grito del sur. Casas Viejas* (de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, 1996), que pone en tela de juicio la credibilidad de la estructura del documental tradicional, y *A la sombra de la Albambra* (2006), donde recupera la memoria de uno de los protagonistas de *Queridísimos Verdugos* a través del recuerdo de su hija, y que, a diferencia de la anterior, poco tiene de heterodoxa.

El punto fuerte del Festival de Navarra fue sin duda el ciclo sobre el filme-ensayo, que supone toda una declaración de principios sobre los derroteros del festival. Los filmes proyectados se limitaron a producciones recientes, por lo que, tal y como apuntaba Weinrichter (comisario del ciclo), se echaban de menos algunas obras clave de cineastas como Harun Farocki o Chris Marker. Sin embargo, la proyección de la versión reducida a 90 minutos de Jean-Luc Godard: *Moments choisis des Histoire(s) du Cinéma* (2004), o la reciente *Ojo/Máquina* (Auge/machina, 2001) de Harun Farocki sirvieron de representación de algunos de los autores más destacados del filme-ensayo. Entre los filmes del ciclo destacaron *Mort à Vignole* (Olivier Smolders, 1998), que reflexiona sobre la naturaleza misma de la memoria filmada, *History Lessons* (Barbara Hammer, 2000) una irreverente revisión de la historia del lesbianismo que mezcla desde el archivo de anuncios comerciales o melodramas a filmes educativos intercalados con porno lésbico, *Eat, Sleep, no Woman* (Heiner Stadler, 2002), que hace del efecto mariposa un estilo filmico, o *Following Sean* (Ralph Arlyck, 2004), que recapacita sobre el movimiento *hippie* en Estados Unidos de forma paralela a la vida del autor durante tres generaciones.

En esta misma línea de la reflexión filmada, destaca la proyección fuera de concurso de los seis capítulos de la serie *Diary* donde el cineasta brasileño-israelita David Perlov muestra la intimidad de



Buddha's Lost Children (Mark Verkerk, 2006)

lo cotidiano de 1973 a 1983. *Imágenes del siglo XXI* también proyectó una serie en seis capítulos, *Flying. Confessions of a Free Woman* (Jennifer Fox, 2006. Dinamarca), en la que una profesora de Nueva York plantea en primera persona cuestiones de género. Su técnica de trabajo, que consiste en «pasar la cámara» a sus entrevistados permitiendo una edición de plano-contraplano, promete hacerse eco en futuros documentales. Como vemos, en muchos festivales las proyecciones especiales parecen estar convirtiéndose en la plataforma ideal de proyección para los proyectos fuera del formato cortometraje/largometraje al uso, y preferentemente para las series en varios capítulos, que han resultado ser un arma bastante eficaz para enganchar a los espectadores durante varias sesiones del evento. También es interesante la apuesta de *Punto de Vista* por proyectar los filmes premiados en los festivales de documental más importantes a nivel internacional en su sección *Festival de Festivales*. Este año sobresalió el atrevimiento formal del polaco Lech Kowalski con *East of Paradise* (2005) que confronta dos formas de entender el pasado completamente opuestas entre dos generaciones separadas por un

abismo histórico y estético. Cronista del Nueva York más *underground* de los años setenta, este autor ha entrado en el circuito de los festivales europeos (pudo verse una retrospectiva de sus numerosos filmes en el Festival Internacional de Cine de Frankfurt en 2006), por lo que su obra, casi desconocida en España, posiblemente sea objeto de futuras retrospectivas.

El Festival de Salónica organizó además un ciclo de documentales holandeses realizados en 2006 con la proyección de once filmes (cortometrajes y largometrajes), entre los que se encontraban películas de gran repercusión internacional como *Forever* (Heddy Honigmann, 2006), directora a quien el festival dedicó una retrospectiva en su edición de 2004 y *Buddha's Lost Children* (Mark Verkerk, 2006), ganadora de premios en varios festivales internacionales. El ciclo vino arropado por la publicación *Dutch Docs*, edición bilingüe (griego e inglés) que, además de las fichas y los análisis de los films de la retrospectiva, incluye una pequeña revisión histórica del documental holandés a cargo de Bert Hogenkamp y un artículo de Nicole Santé que discute a atribución de la nacionalidad a los filmes. Con ello, Salónica continúa la línea iniciada en años anteriores: en 2006 ofreció una revisión del documental nórdico acompañada de la edición del texto *Nordic Docs* en colaboración con la institución *Scandinavian Films*.

En líneas generales las publicaciones del Festival de Salónica están planteadas como pequeños catálogos de revisión bio-filmográfica, añadiendo reseñas críticas de los filmes. Éste es el caso de las otras dos publicaciones de este año: *Julia Reichert*, *Steven Bognar* y *Barbara Kopple* ambas editadas por Dimitris Kerkinos (también bilingües en griego e inglés).

El Festival de Navarra presentó el libro *La forma que piensa. Tentativas en torno al filme ensayo* (editado por Antonio Weinricher) que ahonda en cuestiones históricas y estéticas sobre el género. Mucho más ambicioso que los simples catálogos presentados en Salónica, el volumen incluye, además de textos inéditos de especialistas de españoles, la traducción por primera vez al castellano de algunos textos clave firmados por Christa Blüminger, Phillip Lopate, Karl Sierek o Hans Richter. También presentó *Heterodocxias. Pistas para una historia secreta del cine documental en*

España, un pequeño texto que ofrece una mirada de aproximación hacia los caminos alternativos del documental español a lo largo del siglo XX y una lista de sus títulos, firmada por académicos y críticos del cine.

Ambos certámenes incluyeron entre sus actividades paralelas conferencias y mesas redondas. Una vez más, *Punto de Vista* se decantó por el enfoque académico. En la mesa redonda *Más allá del documental: el Cine-Ensayo* varios investigadores reflexionaron sobre las cuestiones teóricas que atañen a este género aún en ciernes. La mesa estuvo integrada por Antonio Weinrichter (moderador), Josep Maria Català, Miguel Fernández Labayen, Jose Luis Castro de Paz y Ángel Quintana. La otra mesa redonda de festival *¿Es este el futuro que imaginó Tarkovski?*, en la que participaron amigos, familiares y compañeros del cineasta (Mikhail Vartanov, Alexander Gordon, Viatcheslav Amirkhania y Marina Tarkovskaya) giró en torno a cuestiones que siempre condicionaron el trabajo de Andrei Tarkovski, como los mecanismos de producción en la época soviética, la censura, el papel del artista contra el sistema o el sentido comercial de la obra filmica. Alan Berliner impartió la *masterclass* de esta edición, en la que proyectó algunos de sus cortos y fragmentos de sus filmes, y la programación del festival incluyó la proyección de su último trabajo, *Wide Awake* (2006). *Punto de Vista* recupera



Andrei Tarkovski

así al protagonista de la retrospectiva que pudo verse en Pamplona en 2002 y a raíz de la cual se publicaron el libro *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner* editado por Efrén Cuevas y Carlos Muguro y los DVDs de sus cuatro primeros largometrajes.

En los eventos paralelos del Festival de Salónica se trataron cuestiones estéticas y éticas, pero sobre todo se habló de cuestiones de producción y distribución mostrando dos enfoques que confrontan a creadores/as y productores/as. Por un lado se habló de la financiación independiente (reivindicada en la conferencia de Barbara Kopple y en la de Julia Reichert y Steven Bognar); por otro, se organizaron varias mesas redondas sobre aspectos como las coproducciones en Europa, las nuevas tecnologías para la creación documental (la alta definición) o el futuro de la distribución en la era digital a través de Internet en las que participaron organizaciones como EDN (European Documentary Network) o el programa MEDIA de la Unión Europea, cuya presencia cada vez se hace más patente en los festivales internacionales de documental y que trabajan por crear interconexiones en un mercado fragmentado. Además se llevaron a cabo sesiones de *pitching* y el Doc Market, con unos 430 filmes en venta para los profesionales del sector. Fuera de competición se proyectaron 94 filmes griegos, dando fe de la voluntad del evento de convertirse en el trampolín

para el cine documental del país, con pocas otras oportunidades de exhibición.

La ausencia en el Festival de Navarra de similares acciones relativas a la comercialización del documental implica una mayor independencia respecto a sus contenidos, pero a su vez condiciona tanto su repercusión como la posibilidad de ofrecer un marco para la financiación de nuevos filmes.

En definitiva, vemos cómo ambos festivales ilustran dos caminos del cine documental (como experimentación formal o como instrumento de reflexión y acción) y dos formas de entender el evento en sí mismo, ya sea como encuentro académico o como plataforma de distribución. *Punto de Vista* en su tercer año de vida (aunque con la experiencia de diez años en su haber gracias a su antecesor, el *Festival de Creación Audiovisual de Navarra*), se mantiene como un festival de pequeño tamaño, pero que se afianza en su postura de ventana hacia la experimentación formal, abriendo un camino a la retrospectiva de las rarezas del documental en España con el proyecto *Heterodocsias*. Por su parte, *Imágenes del siglo XXI* en su novena edición, continúa su trayectoria de reivindicación del papel socio-político de este género y su valor como instrumento de cambio, y recalca la importancia de encontrar un hueco en el mercado cinematográfico para el cine documental.

AIDA VALLEJO

EN TORNO A UNA POSIBLE CRISIS DE LAS PUBLICACIONES

A mi amiga Marina: el mejor equipo siempre está por llegar

El origen de este escrito se encuentra en una apacible conversación con el director de esta publicación y otro buen colega, con el cual acostumbro a polemizar a menudo, en una noche de los cursos de verano de El Escorial. No recuerdo cómo llegamos al tema, pero una vez en él, los tres parecíamos estar de acuerdo: algo está pasando en el mundo editorial, en lo que nos afecta como escritores, historiadores, analistas..., en definitiva, *académicos* (término clave que, como se verá, trae acarreadas una serie de consecuencias) de cine que podíamos definir como crítico. La situación, insisto que los tres coincidíamos en ello, se había deteriorado mucho en los últimos años: los tres habíamos participado en los últimos meses en conversaciones similares con otros colegas. La idea de la crisis no era ni precipitada, ni aislada. Así que, antes de retirarnos, me comprometí a escribir unas líneas al respecto para *Secuencias* que permitiesen, en su justa y humilde medida, abrir un pequeño espacio para la reflexión pública, colectiva y quien sabe si el debate. Ha pasado algo más de un mes desde ese momento. En ese tiempo he consultado diversas fuentes y he tomado bastantes notas..., y si bien es cierto que no puedo afirmar que mi posición se encuentre en las antipodas (los antipodas según un ilustre Maestro) de la definida esa noche, sí es cierto que creo que tengo que matizarla bastante, al menos en lo que a depuración de responsabilidades se refiere. Vamos, pues, a ello.

Empecemos por aceptar que, en los últimos años, las que eran las dos grandes editoriales, aquellas en las que todos aspirábamos a publicar nuestros trabajos cuando empezábamos en esto del cine como objeto de estudio, Paidós y Cátedra, han sufrido cambios más que relevantes. La primera, en términos prácticos, ha desaparecido. Ha sido, como se sabe, la crónica de una muerte anunciada, pues ya desde que el Grupo Planeta comprase el fondo de Paidós parecía que las colecciones de Cine y

Comunicación tenían los días contados. La realidad se impuso hace poco más de un año: el Grupo Planeta decidió parar la maquinaria de producción de Paidós, aunque conserva el sello. Meses antes de tan drástica decisión, el Grupo Planeta ya había comenzado a *soltar lastre* (así imaginamos que lo entendían ellos) cuando decidieron dejar de distribuir *Archivos de la Filmoteca* (número 49, febrero 2005). Si bien Cátedra no ha actuado de forma tan radical como su, hasta hace unos meses, más directa competencia, sí que es cierto que también ha variado sus políticas de publicación de forma evidente. En primer lugar, se han reducido sustancialmente el número de volúmenes que ofrece anualmente. Y en segundo lugar ha introducido en la colección Signo e Imagen una línea de edición que responde al perfil de manuales pensados en términos de asignaturas universitarias concretas. Es cierto que la tendencia a la publicación de manuales es cada vez mayor en el mundo editorial universitario, y no sólo en España: cualquiera que se tome la molestia de seguir mínimamente las novedades del omnipresente mundo editorial anglosajón no dejará de sorprenderse ante la proliferación de dos tipos de historias cinematográficas que responden al concepto del Estado Nación o región geopolítica. Por un lado las historias del cine nacional y por otro las historias del cine popular (de dicha nación o región), ambas con el propósito de ser utilizadas como manuales en cursos universitarios. Dada la presente situación me considero un claro defensor de que si vamos a utilizar manuales en clase, al menos los escribamos aquí, pues considero que (y perdonen por la obviedad) en el proceso de globalización actual, la cuestión de la mirada en dichas historias cada vez es menos inocente y siempre implican cuestiones de geopolítica y circulación del conocimiento de suma trascendencia. Volviendo a la cuestión que nos preocupa ahora, la crisis de las publicaciones, diré que lo que quizá no me parece

tan adecuado es que la estimable tarea de introducir políticas de edición de manuales se haga en detrimento de otras que podríamos denominar, en términos generales, de investigación. . . La apertura por parte de las editoriales de sus fondos al primer tipo de libros no debería afectar a las políticas de publicación de los segundos. La incorporación de los manuales a los catálogos no debería mediar la publicación de otro tipo de textos, en principio y sólo en principio, pensados para un tipo de lector más especializado. No sólo de manuales se debería alimentar el espíritu del estudiante universitario.

Pero en la actual reordenación del espacio editorial, otras empresas han venido a ocupar, aunque evidentemente según un acercamiento diferente, el espacio de la publicación de textos sobre cine. Dos ejemplos de esas nuevas editoriales serían Ocho y Medio y T&B Editores, ambas en marcha desde finales de los años noventa. En ambos casos nos encontramos con un catálogo de publicaciones alejado de lo que aquí hemos considerado como textos de investigación o manuales, pero también es cierto que entre los mismos se pueden rescatar más de un puñado de títulos que bien podrían utilizarse con un propósito didáctico en el aula universitaria (sin ir más lejos cualquiera de los guiones publicados por Ocho y Medio puede tener ese uso), o que responden más al perfil de investigación o de libro de consulta. Además, otras empresas, como Fundamentos, que lleva una línea editorial de libros de cine desde inicio de los años setenta, no ha alterado su política de publicaciones, sino que la ha mantenido, lanzando al mercado más de un texto de indudable valor. Por otro lado, algunas editoriales no directamente vinculadas a este campo han realizado algunas incursiones que podemos considerar, por su repercusión pública, más que exitosa. Ejemplar en este sentido fue la aparición del trabajo de Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible*, en El Acanalado.

Antes de continuar quizá deberíamos detenernos un momento sobre ese término que hemos destacado al inicio de este texto, *académico*, y explicar las implicaciones que anunciábamos. En los tiempos que corren, la publicación de textos que tengan validez para la academia (entendiendo por tal el contexto universitario en el que, no nos engañemos, nos desenvolvemos la mayor parte de los investigadores cinematográficos en nuestros días) cada vez es más complicada. Aunque entre las lla-

mas ciencias duras la jerarquización de las publicaciones hace décadas que es clara y nadie las discute, en ciertas ramas de las ciencias sociales y humanas esa ordenación es mucho más tardía y su introducción ha sido demasiado lenta hasta hace bien poco tiempo. Eso nos ha permitido durante muchos años jugar con una relativamente amplia flexibilidad a la hora de juzgar el valor (¿académico?, ¿científico?) de nuestras publicaciones. Por fortuna, el margen es, con el paso de los años, sucesivamente menor. Para reconocer el valor de nuestros textos en el ámbito académico se nos exige, cada vez de forma más contundente, unos índices de impacto que pueden ir desde el valor de la editorial en el que aparecen, pasando por la composición y forma de trabajar de los comités editoriales de las publicaciones periódicas, hasta las referencias en otros textos que podemos consignar de nuestros escritos. Si durante un tiempo publicar pudo ser sinónimo de hacerlo mucho y tener una presencia constante en un *mercado* (demasiado similar y próximo al del periodístico especializado) donde el silencio temporal se podía transformar con demasiada rapidez en olvido, ahora las cosas van por otro lado. Las cada vez más presentes exigencias académicas están contribuyendo a marcar distancia entre el periodista especializado y el investigador universitario. Una separación que, por mucho que se empeñen algunos, no puede hacer otra cosa que ampliarse con el paso del tiempo.

Y creo que esa es la piedra angular sobre la que bascula la actual insatisfacción que podemos vivir algunos con las políticas editoriales de nuestro país: la distancia entre las cada vez más evidentes exigencias curriculares que tenemos y la escasa respuesta que encontramos en el mundo editorial a esas necesidades. Y nos fijaremos aquí en dos ejemplos para intentar examinar la cuestión. Por un lado las revistas académicas y por otro las publicaciones de unas instituciones que en los últimos años han ganado gran presencia o, al menos, con las que buena parte de nosotros hemos colaborado de forma activa: los festivales de cine.

Hoy en día existen en España dos publicaciones periódicas de cine en términos académicos. Una es la que el lector tiene entre manos, la segunda *Archivos de la Filmoteca*. Evidentemente varias más aceptan artículos sobre el cinematógrafo como elemento fundamental de aná-

lisis pero en un contexto más amplio. Del mismo modo, estas dos revistas también han incorporado textos sobre televisión u otros medios audiovisuales, pero su presencia ha sido menor. Ambas, con el paso de los años han ido ajustando sus sistemas editoriales con el objetivo de hacerse un hueco en los índices de impacto válidos en la comunidad universitaria, y aunque es largo el camino recorrido, todavía lo es más el que queda por recorrer. Si bien las dos publicaciones tienen el apoyo institucional de sendas entidades (Universidad Autónoma de Madrid y Filmoteca de la Generalitat de Valencia), no es menos cierto que su proceso de producción podría profesionalizarse más si dicho apoyo estuviese más consolidado. Ello repercutiría en una progresiva escalada en los índices de calidad académica. En el momento de su aparición, las dos vinieron a ocupar un espacio que, a tenor de los tiempos, aunque era nuevo, tenía la necesidad de madurar con rapidez. Las diferentes etapas vividas ambas, con sus sucesivos cambios de periodicidad, maquetación, composición de los comités editoriales se han realizado con la idea de *academizar* su aspecto y su contenido. Pero insistimos en que, con el tiempo que ha pasado desde sus inicios, quizá una mayor implicación por parte de las instituciones (y de la propia comunidad académica, no olvidemos nuestra responsabilidad en este asunto) podría haber arrojado unos resultados todavía más positivos.

Aspecto diferente es el de las publicaciones de los festivales de cine. El crecimiento de estos eventos, como plataformas de promoción de los gobiernos regionales o locales, ha sido sorprendente en el último decenio (a pesar de que buena parte de la prensa nacional generalista no les preste la conveniente atención). Esa eclosión de eventos cinematográficos se ha visto acompañada, del mismo modo, de una política de publicaciones por parte de los mismos que ha alterado, quizá no tanto el aspecto de las estanterías de las cada vez más escasas librerías con secciones reservadas al cine (ya que muchas de esas publicaciones tienen una distribución mínima y paradójica en muchos casos, ya que dependen de los servicios de publicaciones de diputaciones, gobiernos regionales o ayuntamientos), sino de las dinámicas de investigación y escritura de los académicos. Y aquí sí que quizá conviene asumir, más que en cualquier otro lugar, responsabilidades. Trabajar para los festivales resulta atractivo por

varias razones: se trata de trabajos bien pagados (aunque no siempre); permite desarrollar temas apetecibles, pero a los cuales difícilmente les prestamos la atención necesaria sino es con la excusa de una retrospectiva en un festival; en ocasiones, la colaboración va acompañada de una invitación a acudir al festival; por último, publicar en los libros de festival nos permite seguir siendo una figura reconocida en círculos iniciados de crítica cinematográfica (principalmente entre una serie de críticos de última generación que se mueven en torno a unos eventos que, a pesar de no ser los que tienen mayores presupuestos del país, se han ganado una fama de arriesgados y novedosos). Todas esas ventajas son evidentes y contra ellas poco se puede decir. Sin embargo, y desde la perspectiva académica a la que nos referimos en este texto, trabajar para publicaciones de festivales tiene una serie de evidentes contrapartidas. La primera es la de la premura temporal. Los festivales funcionan, no puede ser de otro modo, con una previsión anual. Eso quiere decir que los encargos editoriales se hacen en un plazo menor de tiempo. Primero se aprueban los presupuestos para la siguiente edición, luego las secciones paralelas que acompañarán a las oficiales y, según estas, las publicaciones del festival. Buscar a un coordinador o responsable del libro, que este contacte y convenza a los posibles colaboradores, la posterior recopilación y envío de materiales (principalmente copias de películas) y la necesidad de entrega de los textos entre dos y tres meses antes de las fechas del susodicho festival dejan, como habrá comprendido el lector, al autor del texto con poco más que una serie de semanas sueltas para realizar su trabajo de investigación (cuando el autor considere esta una fase necesaria de su trabajo, claro) y la redacción del texto. Si en el trabajo de redacción existen siempre prisas que demedian sin lugar a dudas la calidad de los textos, más lo hacen en el trabajo de edición: en un libro colectivo para un festival es imposible pensar que un responsable pueda devolver un texto a uno de los autores con puntualizaciones para que corrija en una segunda entrega. Las premuras de tiempo lo impiden en todos los casos. En segundo lugar, dichas publicaciones se reparten entre los asistentes al festival y difícilmente llegan más lejos. Sólo si el evento tiene la suerte de contar con la colaboración de alguna editorial profesional (como puede ocurrir con

Documenta Madrid y Ocho y Medio, Málaga y Cátedra o Las Palmas y T&B) o alguna institución con un sistema de distribución mínimamente asentado (Gijón y el CGAI y la Filmoteca de la Generalitat de Valencia) esos libros pueden aspirar a tener una presencia más amplia en las vías de distribución. Las publicaciones para festivales son, por lo tanto, en demasiadas ocasiones invisibles en términos de difusión de un trabajo. Por otro lado, y este es también un problema de fondo, resulta aberrante que editoriales profesionales e instituciones pensadas para preservar y difundir el patrimonio cinematográfico propio, como son las filmotecas, cedan (aunque sea sólo parcialmente) sus catálogos a las preferencias y los caprichos de los programadores de los festivales. De un modo o de otro, dichas publicaciones festivaleras, poco o nulo valor pueden tener en el contexto académico al que antes nos referíamos. Y quizá lo más importante: además de estar ocupando un lugar que institucionalmente no les corresponde (en esa irregular relación con filmotecas y editoriales) es evidente que, con las dinámicas de producción a las que responden, jamás saldrán del terreno puramente divulgativo e impresionista al que responden la mayor parte de sus ediciones. Y esa es quizá la razón fundamental del malestar existente entre algunos de nosotros.

En este panorama no es extraño que se pueda echar de menos un tiempo, no tan lejano, en el que desde las filmotecas se firmaban con cierta continuidad contratos con investigadores para la realización de trabajos en profundidad sobre elementos concretos: sin urgencias en la entrega de los materiales y con todo el apoyo institucional que dicho trabajo podía requerir. Existe hoy un claro déficit de inversión por parte de las instituciones en este sentido y se impone la necesidad de una política más firme en este sentido. Quizá una investigación y su correspondiente publicación sobre el cine español de los años cuarenta no es tan lustrosa en términos políticos como un festival de cine con un libro divulgativo sobre el último autor de turno (cada año hay unos cuantos) o la cinematografía de moda en esa temporada, pero desde luego es más barato y mucho más rentable y necesario en términos culturales.

Una buena cantidad de flecos quedan en el camino: el papel que desempeñan y podrían desempeñar las editoriales universitarias en este contexto, la presión que existe desde el ámbito editorial anglosajón,

el papel social que juegan críticos y escritores cinematográficos y el que desempeñan los académicos..., pero el espacio es limitado. Hasta aquí una primera, interesada y parcial descripción de los hechos. Esperemos que vengan otras.

Coda de 17 de septiembre de 2007

Acabo de revisar este texto justo un mes después de escribir sus primeras líneas y recuerdo que, además de la conversación citada al inicio, otro elemento estuvo en el origen de este escrito. Se trata del final de la crítica bibliográfica que en el número anterior de esta misma revista publicó Noemí García con respecto a uno de esos libros de festival a lo que me he referido. Decía así: "Sirva esta crítica como reflexión general en torno a los libros colectivos cuya fórmula debería comenzar a replantearse en muchas ocasiones" (nº 24, segundo semestre 2006, p.115). Más recientemente otra crítica bibliográfica ha salido a la palestra con similares inquietudes: "La agresiva política festivalera de los últimos años resulta en un goteo constante de libros de muy variado interés pero con características comunes en cuanto a su modo de producción: rapidez, economía de medios investigadores, visibilidad inmediata (aunque casi nula fuera del propio festival) y ligazón obvia con la programación del evento en particular. Indudablemente una cuestión de fondo es saber qué papel deberían tener estas publicaciones en un mercado editorial tan anómalo como el español, en el que la desaparición de firmas consolidadas en el terreno de la comunicación, el conservadurismo de la gran mayoría de filmotecas y el prácticamente irrelevante papel de las prensas universitarias dejan un panorama baldío para la publicación de estudios de mayor enjundia" (Miguel Fernández Labayen, www.blogsandocs.com/docs/?p=140 última consulta 17 de septiembre de 2007). Si dos de nuestros más prometedores investigadores están apuntando en la misma dirección quizá es necesaria una reflexión. Y eso nos incumbe a nosotros como investigadores, pero también a las instituciones, empezando por las asociaciones profesionales (AEHC, por ejemplo) y siguiendo por las filmotecas y las universidades. Podemos abrir el debate y airear estas cuestiones, que no son menores, o podemos callar (esperando junto al teléfono una nueva llamada) y dejar que las cosas sigan su cómodo pero baldío curso

JOSETXO CERDÁN

LOS CINCUENTA AÑOS DE TELEVISIÓN ESPAÑOLA*

El 28 de octubre del año 2006, Televisión Española cumplió cincuenta años de existencia, en un panorama complejo y extremadamente diferente al que presenció en su nacimiento, en 1956. Y es que tanto el contexto social como histórico han sufrido numerosos cambios, que han visto su reflejo en el mercado televisivo. El incesante surgimiento de nuevas plataformas (cable, satélite, TDT...), consecuencia del desarrollo de la televisión digital y la innovación de nuevas tecnologías (teléfonos móviles, internet, grabadoras de DVD, videojuegos...); el incremento de los canales autonómicos (los más recientes: Asturias, Extremadura, Murcia...); y la multiplicación de las televisiones locales (que superan ya la cifra de mil emisoras por toda España), ubican a la cadena pública en un terreno movedido y cambiante, donde las reglas del juego que han regido la actividad económica hasta el momento (anunciantes, técnicas de programación, audímetros y telespectadores) resultan insuficientes y obsoletas.

Con una grave crisis a sus espaldas, deudas millonarias, gestión inadecuada, escaso seguimiento y audiencias envejecidas, Televisión Española rememora su glorioso pasado, pero al mismo tiempo se enfrenta a un duro reto: el de subsanar y recuperar su decadente prestigio, adecuándose a los nuevos tiempos.

A partir del 1 de enero de 2007, el Ente Público RTVE es sustituido por una nueva empresa denominada Corporación RTVE (aprobada, al igual que el resto de los cambios que conlleva, en referéndum por parte de los trabajadores), que organiza la gestión indirecta del servicio público y que posee un estatuto legal que emana de la Ley 17/2006, de 5 de junio, de la radio y la televisión de titularidad estatal. Algunas son las medidas que se han tomado al respecto: recorte de presupuestos, jubilaciones anticipadas, nombramiento de un Consejo de

Administración y Director de RTVE independientes (Luis Fernández Fernández), así como sustanciales cambios en la programación.

Por todo lo anterior, los cincuenta años son, si cabe, más significativos, y a lo largo del año 2006 son varios los actos conmemorativos programados. En enero se presenta, en TVE-2, uno de los primeros: *50 y más*, conducido por Cristina Villanueva pero no será hasta el mes de octubre cuando los programas de homenaje comiencen a multiplicarse. El 12 de octubre, la serie *Cuéntame cómo pasó* emite un especial sobre los cincuenta años de TVE, titulado "Había una vez". Gracias a los testimonios personales de directores, actores, políticos y guionistas como «Chicho» Ibáñez Serrador, Alfredo Amestoy, Gustavo Pérez Puig, Manuel Fraga, Tico Medina, Pedro Amalio López, Carmen Goñi o José María Íñigo, se evocan acontecimientos relevantes en la historia de la televisión, como la llegada del color, los teleclubs, la censura, las primeras programaciones y los espacios en directo. Los comentarios se van alternando con secuencias de la serie.



Canal infantil de TVE que se emite por televisión digital terrestre (TDT)

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación del MEC, nº 3962: "Cultura, sociedad y televisión en España (1956-2006)".

Un día antes de la conmemoración oficial de las primeras emisiones en España, el «Pirulí» se ilumina, dando lugar a toda una serie de actos que se desarrollarán durante el fin de semana. Al día siguiente, sábado 28 de octubre, la Asociación de Veteranos de RTVE consigue reunir, en el Estudio 1 de Prado del Rey, a todos los profesionales que han dedicado su esfuerzo a la emisora pública a lo largo de esos cincuenta años. El acto, familiar y emotivo, es conducido por la presentadora de informativos Ana Blanco, que recuerda los inicios de la Cadena y rinde homenaje a sus trabajadores, haciendo especial hincapié en Chicho Ibáñez Serrador, Valerio Lazarov, Antonio Mercero, José Luis Moreno, Elena Santonja, Joaquín Arozamena, Mayra Gómez Kemp, entre otros. Se cuenta también con la presencia de la Directora General de RTVE, Carmen Caffarel (2002-2006), que anuncia las transformaciones que se avecinan.

La gala se transmite en directo a través del Canal 24 Horas, el Canal 50 Años y la web de RTVE. La fies-

ta culmina con la interpretación por parte del grupo Amaral, de la canción “El universo sobre mí”, que sirve como sintonía de las celebraciones y como fondo musical de la promoción de la Cadena durante todo el año 2006, con la emisión de fragmentos de algunos de los espacios televisivos más emblemáticos de ese medio siglo. La frase: “Quiero correr en libertad, quiero encontrar mi sitio”, sintetiza a la perfección el principal deseo de TVE. Este encuentro se une a otras iniciativas como el Foro 50 Años, el Canal TVE 50 Años, o los reportajes sobre los orígenes de Televisión Española, en los Telediarios del fin de semana.

Paralelamente, los principales responsables de archivos históricos audiovisuales de las televisiones más relevantes del mundo se dan cita, en el Estudio 10 de Televisión Española, para celebrar la Conferencia Mundial de la Federación Internacional de Archivos de Televisión (FIAT/IFTA). La actividad es organizada por la Universidad Carlos III de Madrid.



Inauguración de TVE (1956)

Ese mismo día, en *Cine de barrio*, se emite la película *Ha llegado un ángel* (Luis Lucía, 1961), rodada parcialmente en el Paseo de la Habana, con imágenes de los inicios de la televisión, y con la participación de Fernando García de la Vega, Hugo Stiven, Valerio Lazarov y Jesús Hermida. Por la noche, tras el Telediario, la Primera ofrece un especial de *Informe Semanal* (uno de los espacios con mayor esfuerzo de producción, exceptuando las galas), titulado: «Televisión Española, 50 años contigo», un monográfico sobre el cincuentenario de TVE, con una duración mayor de lo habitual. En él se analiza el papel desempeñado por ésta en la sociedad española, con entrevistas a personajes y presentadores históricos de la cadena como «Chicho» Ibáñez Serrador, Jesús Hermida o José María Íñigo, así como personalidades del mundo de la comunicación como Enrique Bustamante, Román Gubern y Manuel Palacio. Consta de tres partes: «Historias de la tele» (Marga Gallego, Carlos Ruscalleda, Rosa de Santos), «La tele que nos cambió» (Rosa María Artal y Carlos Alonso) y «El mundo ante nuestros ojos» (Mayte Pascual y Mariano Rodrigo). La Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión galardona con el premio Talento, en noviembre de 2006, a las tres guionistas de los reportajes: Marga Gallego, Rosa María Artal y Mayte Pascual. *De cerca*, el programa de entrevistas que dirige y presenta Baltasar Magro en La 2, tendrá el domingo como invitado a Miguel de la Cuadra Salcedo, uno de los reporteros pioneros de TVE. Ese mismo mes, el programa *Saber y ganar* también rinde homenaje a TVE en sus cincuenta años.

Los actos conmemorativos continúan durante el mes de diciembre: por un lado, se estrena *La imagen de tu vida* (TVE-1), un formato presentado por Jesús Hermida, que busca los mejores instantes en la historia de la televisión elegidos por el público, junto al testimonio de personalidades famosas que contarán a los telespectadores por qué han seleccionado esa imagen (el espacio obtiene buenos resultados de audiencia: 23,2%). Por otro lado, la *Gala Aniversario de TVE* (que también obtiene un gran seguimiento por parte de los telespectadores) repasa la trayectoria de uno de los maestros del medio: Narciso «Chicho» Ibáñez Serrador, aderezada con humor y actuaciones musicales. El acto es presentado por Laura Valenzuela, Anne Igartiburu y



Narciso Ibáñez Serrador «Chicho»

Paula Vázquez; dos generaciones de mujeres que representan dos épocas muy diferentes de la televisión en España. La Sexta (la última emisora privada en incorporarse al mercado televisivo generalista), rememora la historia de Televisión Española en la serie documental dirigida por Ricardo Visedo: *50 años no es nada*.

De forma paralela a los actos conmemorativos anteriores, se organizan otros eventos culturales relacionados con los cincuenta años: el Mercantid de San Cugat del Vallés (Barcelona) acoge, desde diciembre a febrero de 2006, la exposición «Televisores que han hecho historia», gracias a la Colección Arellano de Televisores y otros Aparatos Audiovisuales, y al apoyo de TVE. Se trata de una de las colecciones más completas del mundo, con piezas procedentes de diferentes países, desde el año 1926 hasta la actualidad. Las principales Universidades españolas organizan Congresos, Seminarios o Cursos de Verano, con la presencia de algunas de las figuras más representativas.

Asimismo, aparecen novedades bibliográficas relacionadas con los orígenes y desarrollo de TVE. No obstante, la gran mayoría de los libros publicados analizan, de un modo personal y nostálgico,



La familia Telerín, animación de Santiago y José Luis Moro (1964)

vivencias y experiencias autobiográficas: *50 años de TVE* de Lorenzo Díaz, o *Quién te ha visto y quién t.ve* (*Historia de mi tele*), escrito por el realizador Hugo Stiven (*Directísimo, Aplauso, El loco de la colina*). Menos profusos son aquellos títulos cuyo objetivo es profundizar, con rigurosidad, en el nacimiento de la televisión y su evolución en el contexto político, económico y cultural de cada etapa, desde sus orígenes hasta la actualidad, como *Radio y TV en España* (*Historia de una asignatura pendiente de la democracia*), escrito por Enrique Bustamante, Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense; o *Las cosas que hemos visto* (*50 años y más de TVE*), editado por Manuel Palacio, catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III. Éste último aborda los cincuenta años de la cadena pública de manera cronológica, a través del análisis de cien programas que dejaron huella en el telespectador o representaron un cambio, una novedad o una evolución en el proceso de crecimiento de TVE.

Otros medios de comunicación, como la radio o la prensa escrita, se suman a los homenajes anteriores. Éste es el caso de RNE que, en el programa de Olga Viza (*Las Mañanas de Radio 1*), ofrece un especial sobre el cincuentenario, con la participación de Rosa María Mateo, Fernando Navarrete y Antonio Mercero. En otro espacio de la misma cadena (*Documentos*), se realizan entrevistas a profesores, dibujantes o directores como Pere Isas, Antonio Fraguas «Forges», Alfredo Castellón y Jaime de Armiñán. El domingo 8 de octubre se emite, en el espacio *Sábado Radio*, un “Especial 50 años de TVE” de cuatro horas de duración, que cuenta con la colaboración de históricos de la cadena como Laura Valenzuela, Paco Valladares, Lalo Azcona, Mari Carmen Goñi, Chelo Vivares o Fernando Navarrete. En el transcurso del programa se recuperan sonidos y sintonías de espacios populares de la televisión como *Vamos a la cama*, *Galas del sábado* o *Verano Azul* y se abren los micrófonos a los oyentes para que puedan charlar con los invitados y participar en el juego de identificar los sonidos.

Los distintos diarios de tirada nacional se unen a los homenajes anteriores, con publicaciones especiales, como la del diario *El Mundo*, que incluye un álbum fotográfico de los 50 años de TVE, o *La Vanguardia*, en un especial titulado “Crónica sentimental de 50 años”.

El año 2006 terminó, y los espacios conmemorativos de los últimos meses van desapareciendo de agendas y programaciones sin provocar demasiada nostalgia, pero dejando abiertos numerosos interrogantes en torno al futuro de la televisión y a la supervivencia del servicio público

ELENA GALÁN FAJARDO

X SEMINARIO / TALLER DE ARCHIVOS FÍLMICOS

Durante los días 15, 16 y 17 de noviembre de 2006 se celebraba en A Coruña, en la sede del Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), el "X Seminario / Taller de Archivos Fílmicos" que periódicamente ha organizado Filmoteca Española en colaboración con todas aquellas instituciones (filmotecas, universidades, asociaciones profesionales), entre cuyas funciones figura las de albergar la preservación y recuperación del patrimonio cinematográfico en su más amplia acepción, tanto a nivel estatal como autonómico. Con el significativo subtítulo de "Recuperar, identificar, catalogar, restaurar e difundir el cine producido antes de 1920", el desarrollo del evento apareció realizado por dos tendencias relevantes: la puesta en común de algunos de los temas básicos en referencia a la conservación y restauración de películas y la propia posibilidad de apertura de líneas de cooperación entre todas las filmotecas y organismos estatales o foráneos presentes.

Si en años anteriores los objetivos del seminario se habían centrado en aspectos específicos de estudio dentro de los archivos cinematográficos como la aplicación de las nuevas tecnologías en la restauración cinematográfica o procesos y técnicas concretas de sonorización, esta edición ha hecho especial hincapié en todo lo referente al cine realizado con anterioridad a 1920, desde su recuperación y restauración hasta los diferentes canales de difusión.

Bajo la coordinación de Alfonso del Amo, jefe de investigación de Filmoteca Española, las sesiones se concentraron en horario de mañana y tarde. Por vez primera el encuentro se celebraba fuera de las instalaciones de Filmoteca Española en Madrid, lo cual facilita una continuidad en esta descentralización para futuras ediciones. La presentación, con representantes de la Xunta de Galicia, Filmoteca Española (Chema Prado) y CGAI (Jaime Pena), sirvió también para destacar la presencia de responsables de los archivos fílmicos de la Universidad Autónoma de México (UNAM), el conocido Iván Trujillo; de la Cinemateca Brasileira, Carlos Wendel de Magalhaes;

de la Cineteca Nacional de Chile, Mónica Villaroel; de la Cinemateca Portuguesa, Tiago Baptista y Luigi Pintarelli (ANIM), subrayando el aperturismo y espíritu de colaboración que iba a presidir las jornadas, no exentas de ciertas y saludables polémicas, favorecidas por la propia heterogeneidad de los participantes.

Alfonso del Amo, después de una breve disertación sobre los objetivos de preservación, restauración y conservación en los archivos de las filmotecas, introdujo a sus compañeros de Filmoteca Española, Fermín Prado y Ramón Rubio, jefes de Fondos Fílmicos y Recuperación respectivamente, para exponer la situación del ambicioso proyecto de inventario total del cine español producido hasta el año 1954, una propuesta que permitirá poseer una detallada relación de todo el material cinematográfico español conservado en los archivos de las Filmotecas, sin considerar (de momento) el caudal de cine amateur o en formatos subestándar y que recogerá todos los materiales generados (negativos, duplicados, bandas de mezclas, etcétera) en la producción profesional de una película. Rubio instó a la unificación de criterios en cuanto a la nomenclatura dada a diversos materiales (como contratipos o duplicados negativos) y al creciente número de materiales derivados de la aplicación de las nuevas tecnologías como el *intermediate digital*, que se incorporarán a este inventario cuando se amplíe a películas producidas desde 1954 hasta la actualidad. Tanto Rubio como Prado se centraron en la parte de inventario que incluye el periodo mudo de nuestro cine, aludiendo a la necesaria colaboración con entidades foráneas a la hora de localizar títulos que encuentren conservación en archivos de otros países. En estos términos de localización y catalogación del patrimonio fílmico anterior a 1920 siguieron las intervenciones de Henri Bousquet, Palmira González, Julio Pérez Perucha, Iván Trujillo, Luciano Berriatúa y Camille Blot, que desde sus respectivas experiencias (restauración, docencia, investigación

historiográfica) advertirían sobre la necesidad de una búsqueda de fuentes documentales fiables para un correcto censo de producciones y una apropiada restauración y reproducción de los materiales originales que lo componen, para lo que han establecido un exhaustivo repaso de la bibliografía y documentación disponible tanto en el ámbito universitario español (Palmira González, UAB), como mexicano (Iván Trujillo, UNAM), así como en la investigación historiográfica del cine a escala mundial (el historiador francés Bousquet, Berriatúa, Blot y Pérez Perucha).

El jueves 16 se consagraría prácticamente en su totalidad a las restauraciones de filmes del período mudo del cine español comentadas por sus propios responsables y a la exhibición de dichos trabajos. Primero, *La secta de los misteriosos* (Albert Marro, 1916), a cargo de Rosa Cardona (Filmoteca de Catalunya), restauración hecha a partir de una copia de la Cineteca del Friuli que cuenta con una edición en DVD. Luigi Pintarelli y Tiago Baptista, personal de la Cinemateca Portuguesa, explicaron el proceso de trabajo realizado en la recuperación de *O Ano Santo em Compostela*, película portuguesa produci-

da por Invicta Films (Porto) y rodada en Santiago de Compostela con ocasión del Año Santo Compostelano de 1915, restaurada en colaboración con el CGAI y el historiador José María Folgar. La aplicación de herramientas digitales a la restauración cinematográfica ha llevado a Rosa Cardona a presentar el proyecto Miquel Porter i Moix para la recuperación de filmes primitivos en la Filmoteca de Catalunya, después de que Josep Calle y Mariona Bruzzo hicieran una exposición de los fondos cinematográficos en soporte nitrato allí conservados.

La mesa redonda sobre la colaboración entre universidades y filmotecas con el objetivo de hacer accesibles a los investigadores toda la documentación relativa a la industria cinematográfica en distintos países, vino acompañada de apuntes y reflexiones sobre el mal endémico de la falta de medios y personal en las distintas áreas, suplido casi siempre por la buena disposición de los profesionales hacia la difusión y conocimiento de nuestras fuentes documentales, además de la insistencia en la necesidad de estructurar instrumentos, proyectos y foros de colaboración para ampliar los logros actuales. La sesión de proyecciones, tras la intervención



La secta de los misteriosos (Albert Marro, 1916)



O Ano Santo em Compostela (1915)

de Alfonso del Amo y José Manuel Vales presentando la edición digital en CD-ROM del trabajo de José Luis Fernández Encinas "Técnica del cine en color" (Escuela Especial de Ingenieros Industriales, Madrid, 1949), correspondería a IVAC-La Filmoteca de Valencia, con la exhibición de las películas recuperadas pertenecientes a la productora valenciana Films Cuesta.

La jornada de cierre permitió conocer más casos de restauraciones documentadas (Rubio, del Amo, Blot, Beatriz Cervantes), tomando como objeto de estudio la colección de Antonino María Sagarminaga. Sin duda, la nota polémica del día vendría con las intervenciones de Cecilio Vega y Antonio Martín (Filmoteca Española), al mostrar a los asistentes una reproducción experimental de una película realizada en el sistema Joly-Normandin (1896-1898) que emplea todas las herramientas digitales disponibles a la hora de estabilizar la imagen o corregir defectos de luces. Muchos expertos cues-

tionaron la validez de esta propuesta, considerándola una perversión manifiesta de las reglas que deben acompañar a una restauración adecuada del material filmico silente. La implacable evidencia del recrudescimiento de este debate, dada la introducción de la tecnología digital en todos los procesos de producción de una película, no hará sino que todos los archivos e instituciones encargados de la conservación del patrimonio cinematográfico tengan cada vez más en cuenta este proceso de mutación hacia un entorno parcial o totalmente digital. Estos cambios fueron a su vez valorados en la mesa redonda de clausura, con el epicentro de la difusión del cine del periodo mudo en salas y en medios electrónicos, mencionando, sobre todo, la facilidad de acceso actual a colecciones de cine de esta etapa, inasequibles hace unos años en nuestro mercado, y el papel relevante que han observado las filmotecas en su exhibición y conocimiento para el gran público. Como síntesis del seminario, en el que participaron cerca de un centenar de especialistas, algunas cuestiones que se ofrecen como desafíos futuros: la certificación de la labor de filmotecas e instituciones como espacios de preservación, cuidado y correcta difusión de este material histórico y el imperioso reconocimiento y abastecimiento de sus necesidades; el entendimiento entre las diversas partes que conforman este entramado de conocimiento y protección patrimonial más los retos impuestos por la efervescencia tecnológica. Todos ellas características esenciales para preparar, comprender y analizar próximos encuentros de esta índole.

JOSÉ MARÍA RODRIGUEZ ARMADA
y JOSÉ MANUEL SANDE