

Libros

El cine, historia de una fascinación

Jordi Pons i Busquet

En torno a La nouvelle vague Carlos E. Heredero
y José Enrique Monterde (eds.)

**Silent Film and the Triumph of the
American Myth** Paula Marantz Cohen

Un cinema herido José Luis Castro de Paz

Gente en el cine Anne Paech y Joachim Paech

Il cinema e le arti visive Antonio Costa

**Paisajes de la modernidad. Cine europeo
1960-1980** Domènec Font

Mes années eustache Evanne Hanska

Hollywood and anti-semitism Steven Carr

EL CINE, HISTORIA DE UNA FASCINACIÓN

Jordi Pons i Busquet

Barcelona

Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona / Àmbit Serveis Editorials, 2002

224 páginas

39 euros



Los manuales de historia del cine contienen habitualmente un pequeño capítulo introductorio en el que se habla de los antecedentes del cine. Esos capítulos se convierten, muy a menudo, en verdaderos cajones de sastre en los que cabe todo, absolutamente todo lo que tenga algo que ver con la imagen en movimiento y se sitúe cronológicamente antes de 1895. El pre-cine, así denominado—y la formulación ya es enormemente sintomática de una cierta miopía historiográfica—se convierte así en un mundo vasto e ahistórico en el que es posible colocar cualquier objeto de estudio como partícula menor de un todo que se concreta con la llegada y posterior expansión del cine. De este modo, el historiador queda satisfecho al haber completado lo que, a su entender o según su *metodología*, es primordial: haber fijado unos antecedentes preclaros al cine (los cuales muy a menudo se remontan a la

prehistoria, a la cultura egipcia o al mundo clásico romano) y dotar, por tanto, a su verdadero objeto de estudio, esto es, la historia del cine, de una prosapia venerable, que vaya más allá de las imponderables estribaciones del siglo XIX.

Y, sin embargo, el estudio de los espectáculos de fantasía (ópticos, de manipulación...) que se sucedieron a lo largo de la historia a partir del siglo XVII resulta de un enorme interés y de unos sugerentes resultados. Y ello independientemente de su vinculación con el cine, uno más de esos espectáculos de representación icónica, aunque con una repercusión insólita respecto a los fenómenos anteriores. Estos espectáculos son un reflejo muy relevante de la situación del ocio en las respectivas sociedades en las que proliferaron las funciones de sombras, de linternas mágicas, de fenaquitoscopios, de praxinoscopios, etcétera.

En España, durante mucho tiempo, el estudio de eso que enunciamos como pre-cine estuvo dominado por un libro titulado *Arqueología del cine*, publicado en 1965 por la editorial Destino al mismo tiempo que la edición inglesa, que corrió a cargo de la prestigiosa Thames and Hudson. El libro lo había escrito W.C. Ceram, un pseudónimo del periodista alemán Kurt Wilhelm Marek que años antes había tenido un relevante éxito editorial con el libro *Dioses, tumbas y sabios* (1949), una especie de divulgación de los hallazgos más espectaculares de la arqueología desde el siglo XVIII. Precisamente por tratarse de un periodista, de un divulgador, el libro de Ceram sobre los antecedentes del cine fue objeto de una actitud displicente, cuando no de claro rechazo, por parte de los investigadores españoles. Y, sin embargo, me da la sensación de que durante muchos años fue un libro de consulta obligada y que fue a través de él como muchos supimos por primera vez quienes fueron Émile Reynaud, Étienne-Jules Marey, Athanasius Kircher y tantos otros. Más adelante, pudimos acceder a catálogos de museos extranjeros, a publicaciones especializadas, pero se tardó bastante en que el tema fuera acogido como objeto de estudio por parte de la comunidad investigadora española. Y aún así, lo cierto es que hubo muy pocas aportaciones en la literatura cinematográfica en lenguas peninsulares. En realidad, en los últimos años, uno de los pocos focos activos en el estudio del pre-cine lo encontramos

en las actividades desarrolladas por el Museo del Cine de Gerona, especialmente, con la publicación de las actas de las jornadas bianuales que organiza para estudiar la historia de estos lenguajes de representación visual.

Es por todo ello que me parece importante saludar con cierta exultación la aparición de *El cine, historia de una fascinación*. A mi entender, puede convertirse, a partir de ahora, en un nuevo referente para la introducción a todos estos asuntos adyacentes a la propia historia del cine, o a la misma historia del lenguaje cinematográfico en sus primeras manifestaciones. El libro, que cuenta con un interesante prólogo de Román Gubern (aunque poco vertebrado con el contenido central de la obra), está escrito por Jordi Pons i Busquet, a la sazón director del Museo del Cine de Gerona. Y es que la obra no oculta su estrecha relación con este centro museístico; bien al contrario, se convierte en una especie de catálogo ilustrado de los fondos que posee el museo a partir de la iniciativa del coleccionista Tomás Mallol y de la lucidez del Ayuntamiento de Gerona al acometer su adquisición y su conversión en espacio expositivo. No había motivo para ocultar ese vínculo entre libro y Museo porque la obra impresa que aquí comentamos permite constatar, precisamente, la enorme importancia de la colección catalana, paragonable a la de los más importantes fondos extranjeros.

Ya sé que, habitualmente, las reseñas sobre libros de cine en las revistas sectoriales suelen ser muy selectas y los elogios más conspicuos van dirigidos a libros de alta especialización. También es verdad que el texto de Jordi Pons parte de una mirada cerrada, o de un objetivo en la investigación que, a mi entender, es erróneo. Me refiero al hecho ya apuntado de ver toda la historia de la representación icónica desde los siglos XVII y XVIII como un precedente del cine. Sin embargo, en nuestro entorno científico no abundan obras como esta, encuadrable en lo que podríamos llamar alta divulgación, en las que no hay aportaciones estrictamente originales, pero que resultan de una enorme eficacia como manuales de consulta, tanto por el didacticismo de las imágenes que sirven de ilustración como por la solvencia comunicadora del texto impreso. Además, y el añadido es muy relevante en este terreno del estudio de los espectáculos de la

fascinación a la que alude el libro, por primera vez nos encontramos con un producto que basa toda su información en los fondos de un museo que está plenamente al alcance de todos.

JOAN M. MINGUET

EN TORNO A LA NOUVELLE VAGUE. RUPTURAS Y HORIZONTES DE LA MODERNIDAD

Carlos F. Heredero y
José Enrique Monterde (eds.)

Valencia

Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay / Festival Internacional de Cine de Gijón / Centro Galego de Artes da Imaxe / Filmoteca de Andalucía, 2002.

544 páginas

15 euros



La *Nouvelle Vague* es probablemente uno de los movimientos cinematográficos que más bibliografía han generado en los últimos cuarenta años. Si en Francia el volumen de la letra impresa acerca de esta corriente (en el que sobresale el magnífico libro editado recientemente por Jean Douchet, participante él mismo en aquel pequeño terremoto: *Nouvelle Vague* (París, Cinémathèque Française / Hazan, 1998)) y sus

protagonistas podría llenar varios cargueros, en países como el nuestro tampoco es desdeñable lo publicado a este respecto. Por tanto, cabe preguntarse hasta qué punto era necesaria la edición de un trabajo como el que aquí se comenta, más allá de su justificación como soporte escrito para el ciclo programado en el último Festival de Cine de Gijón, en los meses de diciembre de 2002, y en enero y febrero de 2003 en la Filmoteca Española. Y a pesar de las dudas que pudieran surgir, su presencia en las librerías se justifica por su mera concepción: la de un trabajo riguroso y analítico que intenta familiarizar —en un solo libro— al lector interesado con los diversos campos que se relacionan con este riquísimo movimiento, al modo de una *summa*: de la crítica y la teoría cinematográficas, a la propia práctica filmica, pasando por la promoción moderna de sus productos, el contexto histórico, la *invención* de un nuevo tipo de espectador, o la cualidad de banderín de enganche para los *nuevos cines*, que cambiarían radicalmente el paisaje de las pantallas cinematográficas en los años sesenta.

Pero esto no impide que el libro *En torno a la Nouvelle Vague* sea un trabajo desigual, como toda tarea colectiva, en el que se alternan artículos muy jugosos con otros poco estimulantes o simplemente caprichosos. En este sentido, querríamos destacar aportaciones como la de Manuel Vidal Estévez, que en “Pensamiento y cine” traza un apasionante repaso de las teorías filosóficas, estéticas y políticas que alumbraron a los pensadores y los críticos que se acercaron al cine desde antes de la eclosión de la *Nouvelle Vague*, y a los que luego cohabitaron con ella en los conflictivos —y productivos— años sesenta; la de Domènec Font, que en “La cicatriz interior” pasa lista a la brillante generación de cineastas que creció a la sombra del movimiento y explotó en los años setenta (Philippe Garrel, Maurice Pialat, Chantal Akerman, Jean Eustache...), y que aún hoy permanece demasiado en sordina; la de Santos Zunzunegui, que en “El gusto y la elección” repasa los vaivenes teóricos del mayor sostén impreso del movimiento —los influyentes *Cahiers du Cinéma*— entre 1952 y 1965, poco antes del radical giro maoísta de finales de la década de los sesenta; o la de José Luis Castro de Paz, que con “En la periferia nacen las olas” explora las productivas relaciones entre *Nouvelle Vague* y documental.

Estos artículos encuentran su sitio dentro de un conjunto que pretende abarcar desde los precedentes y precursores del movimiento hasta su influencia en el cine francés actual, pasando por varias de las particularidades de la elaboración de filmes en su tratamiento específico por los *jóvenes turcos*: el trabajo con la música y el sonido, la interpretación, las novedades técnicas y su aprovechamiento, etc.; además de detenerse especialmente en la filmografía de los años sesenta de algunos de los representantes más significativos del movimiento. En este sentido, nos parece que los trabajos dedicados a Chabrol, Louis Malle y Truffaut no aportan nada a la extensa bibliografía existente, y que los que se consagran a Godard, Resnais y Rohmer no pasan de correctos. Sólo el artículo que Antonio Weinrichter escribe sobre la figura de Rivette, el gran desconocido de este grupo, ilumina de alguna manera la obra de este autor que ha sido dejado de lado de manera flagrante por los historiadores (también en Francia). En su conjunto, este apartado dedicado a los cabezillas nos parece el más débil, ya que algunos autores pretenden sustituir un acercamiento analítico riguroso a figuras muy conocidas por una aproximación supuestamente personal que carece de interés más allá de la anécdota (es el caso, sobre todo, de los artículos que los directores Felipe Vega y Javier Maqua dedican a Truffaut y Chabrol, respectivamente, aunque aquí el debe habría que cargarlo en la cuenta de los editores, que quizás pretendían de ellos unos artículos más *originales* que están, a nuestro juicio, fuera de sitio en este libro).

Por otro lado, es de agradecer la publicación conjunta de varios textos firmados por diversos protagonistas del movimiento (aunque fueran contrarios al mismo, como es el caso de Robert Benayoun, crítico de *Positif* y posterior cineasta, que pergeñó en junio de 1962 una elaborada y divertidísima diatriba contra los *jóvenes turcos*, titulada “Le roi est nu”, que se nos ofrece aquí), así como la del completo diccionario de términos relacionados con la *Nouvelle Vague* (desde los directores a las casas de producción, pasando por los actores, los técnicos y las revistas) que elabora Antonio Santamarina. Por último, se incluye también una exhaustiva bibliografía, dividida en diversos apartados, que puede resultar de enorme interés para todo el que quiera profundizar en el tema.

Para terminar, hay que decir que se trata de una edición apresurada que presenta más errores de lo conveniente en cuanto a tipografía, sintaxis y puntuación, además de los simplemente informativos, como la afirmación de Ruth Pombo (en la página de 289) según la cual *Pickpocket* (1959) sería la primera película de Robert Bresson. Esta clase de despidos evidencian una cierta precipitación en la edición de los textos, probablemente causada por la necesidad de tener listo el libro para las fechas en las que se celebraba el Festival de Cine de Gijón; aún así, deben evitarse a toda costa en esta clase de trabajos. Esperemos, por tanto, que estos errores se corrijan en una futura (y deseable) reimpresión.

JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ

SILENT FILM AND THE TRIUMPH OF THE AMERICAN MYTH

Paula Marantz Cohen

New York

Oxford University Press, 2001

224 páginas

19,95 dólares



Este tipo de reflexiones son las que parecen imposibles de editar y, por ende, escribir e imaginar en cualquier otro idioma que no sea el inglés y en cual-

quier otro país que no sea Estados Unidos. Sobre todo, porque obras como ésta son fruto de una labor investigadora, financiada sólo desde el variopinto y exótico —pero eficaz— entramado de fundaciones y equivalentes que en dicho país se dedican a promover investigaciones de toda índole. En sus páginas, encontramos la idea de que existe un concepto de lo que significan los valores propios de los Estados Unidos como idea de nación y como construcción cultural, y de cómo ese concepto halló un elemento propagandístico tremendamente eficaz en el cinematógrafo.

Es en esta simplificación del objeto de estudio donde yo afirmaré que se encuentra, precisamente, el mayor hallazgo de esta obra. Una simplificación que, a mi juicio, no es fruto de una necesidad analítica, sino de una convicción interior. Sólo desde este tipo de convicciones se puede abordar la realidad de las características que definen lo “genuinamente norteamericano”. Esto podría ser considerado como una crítica, pero no es esa nuestra intención. Lejos de ser esta “convicción” fuente de una reducción ingenua y distorsionadora, creo que surge de ella toda la fuerza de lo que la autora argumenta. Fuerza que reside en que todo se hace desde parámetros y antecedentes vinculados únicamente al universo cultural norteamericano, sin recurrir en ningún momento a una comparación lógica con el universo cultural europeo. El comienzo y el epílogo pueden dar una idea contraria, ya que ambos están basados en enfrentar al viejo continente con el nuevo; al *star system* surgido en el seno del más puro sistema cinematográfico norteamericano, con la realeza del anquilosado sistema monárquico inglés: en el comienzo, en torno a la reflexión sobre la fotografía de Pickford/Fairbanks con los Mountbatten; en el epílogo, sacando a colación el caso mediático en torno a Diana Spencer. Comienzo y final son efectivos como herramientas de apertura y cierre del texto, pero resultan lo más endeble de todo el análisis, así como desconectados —sobre todo el epílogo— del meollo de la cuestión.

La autora reconoce lo que resulta obvio, es decir, su vinculación al área de los estudios sociales y culturales, más que al ámbito de la historia y análisis cinematográfico. Precisamente, gran parte del atractivo de su trabajo surge de una escasez de datos ci-

néfilos, que se reducen a los estrictamente necesarios y se encajan dentro de unas referencias constantes y muy precisas a los ámbitos de la cultura y el pensamiento estadounidenses de finales del XIX. Esta falta de cinefilia será o no disculpable desde el punto de vista académico, pero resulta refrescante, al igual que la justa utilización de los recursos propios de los estudios puramente antropológicos.

Los elementos que forman la estructura argumental del libro son tres: el cuerpo, el paisaje y el rostro. Marantz Cohen elabora su análisis en torno a la modificación y perfecto ensamblaje que hizo de estos tres elementos el medio cinematográfico, el cual continuó y asimiló hasta la perfección la forma de entenderlos que se había tenido previamente en el contexto cultural y popular norteamericano. Lo realmente válido de esta obra no son las conclusiones a las que se llega, la mayoría de las veces oportunas y lúcidas, sino el mismo proceso del análisis. En este sentido, resulta especialmente atractivo y lleno de significado el capítulo dedicado a la evolución del concepto de cuerpo humano, desde los espectáculos escapistas de Houdini hasta las películas de Keaton.

El texto se centra cinematográficamente hablando en el periodo que va del "descubrimiento" del invento cinematográfico como innegable y perfecto medio de contar historias, hasta que las mismas dejan de ser silentes para incorporar las voces de sus protagonistas. Sólo decir que el punto de partida de esta premisa, es decir, por qué el "mito americano" encaja perfectamente en la forma de contar historias del cinematógrafo, se dibuja a lo largo de todas y cada una de las partes del libro.

Sin embargo, no está tan claro por qué la autora acaba su análisis con el final de la época silente. Lo que no pasaría de ser una anécdota requerida por la necesaria acotación temporal del objeto de estudio, nos deja con una extraña sensación al terminar la lectura. A lo largo de la misma, el lector no puede obviar la sensación de la decadencia y fin de una época esplendorosa que el sonido parece traer consigo, como si esa mitología americana sólo fuera compatible con el cine llamado mudo. La evolución de la industria cinematográfica americana y de la mitología por ella desarrollada y propagada, no parece apoyar esta idea de decadencia sonora a lo

largo de la fructífera relación entre el cinematógrafo y los valores de la cultura norteamericana. Este abrupto corte es la marca que hace evidente una cierta ingenuidad por parte de Marantz Cohen, para la que lo norteamericano se identificaría sólo con la parte más amigable y positiva de su propia mitología.

BEGOÑA SOTO

UN CINEMA HERIDO. LOS TURBIOS AÑOS CUARENTA EN EL CINE ESPAÑOL (1939-1950)

José Luis Castro de Paz

Barcelona

Paidós, 2002

240 páginas

12 euros



El desprecio —público, crítico e histórico— manifestado hacia el cine español de la década de los cuarenta es notorio y extendido. La pervivencia de cierto *maniqueísmo* que dio lugar a una serie de prejuicios, políticamente motivados, y que tiene que ver con la relación compleja entre el poder y la producción cultural (lo que es aplicable tanto al primer franquismo como al de los primeros años

de la democracia post-dictatorial), significó que dicho periodo fuera hasta hace poco ignorado y hubiera caído prácticamente en el olvido. Sin embargo, en los últimos años hemos asistido a un renovado interés por el cine de la época, tanto en España como en el extranjero. El nuevo volumen de José Luis Castro de Paz viene a confirmar este fenómeno.

Sin duda semejante interés no hubiera sido posible sin las reivindicaciones historiográficas realizadas por Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui a lo largo de varias décadas. Castro de Paz reconoce su deuda con estos dos historiadores, primero en la introducción del libro y luego en casi todas las páginas siguientes. Tal generosidad, a su vez, ayuda a identificar el problema teórico que se esconde tras el libro.

Hace un par de años Zunzunegui publicó un pequeño librito en el cual, apoyándose en una crítica feroz hacia algunos estudiosos estadounidenses del cine español (crítica que en gran medida comparto), trazó las vetas de una tradición cinematográfica-literaria-pictórica española. Es una lástima que Zunzunegui, a pesar de que sus reprobaciones sean muy acertadas —aun demostrando una alarmante ignorancia de las realidades de la producción intelectual anglosajona, especialmente en su desconocimiento absoluto de lo que realmente constituyen los *Cultural Studies*— se revelase como una especie de nacionalista cultural español. Además, frente a aseveraciones tales como «la significación no reside en otro lugar que en las *formas*» (Zunzunegui, *Secuencias* 15: 85) —cuya influencia pesa sobre el libro de Castro de Paz— la pregunta más obvia es: cuando semejantes teorías han caído en descrédito en otros países tanto europeos como en Estados Unidos ya hace más de veinte años ¿por qué siguen siendo vigentes en España? Evidentemente, éstas son cuestiones de ideología.

Partiendo del anticuado enfoque de Zunzunegui y, especialmente, del pensador tras él, José Ortega y Gasset, Castro de Paz centra mucho de su libro en lo “popular”. Esto se vuelve cuando menos curioso, si no contradictorio, unas pocas páginas más tarde cuando el autor nos ofrece un muy interesante análisis de *Domingo de carnaval* (1944) de Edgar

Neville. Castro de Paz recurre, como es natural, a la obra fundamental de Mijail Bajtin sobre el carnaval. Aquí, sin embargo, el autor propone una lectura harto tendenciosa del teórico soviético. Según Castro de Paz, citando en esta ocasión a Robert Stam, «para Bajtin el Carnaval supone un anticlasicismo “que rechaza la armonía y la unidad formal a favor de la asimetría, la heterogeneidad, el oxímoron y el mestizaje”» (p. 158). Mi discrepancia respecto a esta afirmación está tanto en la argumentación como en la terminología. El “anticlasicismo” no es objeto de atención para Bajtin, pues su preocupación está en la cultura popular, no en los clásicos. Por otra parte, Bajtin es incompatible con Ortega y Gasset. Un vistazo a otros textos de Bajtin sobre *cronotopo*, no citados aquí, y a *España invertebrada* de Ortega demuestra una clara e irreconciliable divergencia entre los dos pensadores, aun admitiendo una semejanza terminológica. Los dos comparten la opinión de que la fuerza centrífuga de la cultura popular amenaza el orden y las estructuras centripetas de las jerarquías sociológicas. La diferencia es que a Ortega (como a Zunzunegui) semejante posibilidad le horroriza, mientras para Bajtin es motivo de celebración. A Zunzunegui, que en otro lugar ha hablado de la zarzuela como ‘preñada de “españolidad”’ (*Paisajes de la forma*, p. 36), el uso del término ‘híbrido’ le sirve para apoyar la tesis de que la tradición nacional absorbe la influencia extranjera y no para indicar que pudiera servir para la desestabilización de la misma. Castro de Paz le sigue incondicionalmente. Desde luego la obra de Bajtin no permite que se vea la cultura popular desde “una perspectiva integradora” (es decir, *nacional*) en la cual la hibridación y el mestizaje sirven para reconciliar diferencias, sino todo lo contrario.

Por otra parte, el análisis textual que Castro de Paz realiza a lo largo del libro es realmente excelente y bien fundado. Comparto su tesis —y, de paso, la de Pérez Perucha y Zunzunegui— acerca de la línea cinematográfica que va desde la Segunda República a Pedro Almodóvar. Discrepo sobre la capacidad subversiva de estos cineastas, tema que parece no interesar en absoluto a ninguno de los historiadores mencionados anteriormente. Con respecto al libro de Castro de Paz, me han gustado en particular los trabajos dedicados a Antonio

Román, Edgar Neville y los hermanos Mihura (especialmente la figura importante y poco conocida de Jerónimo). No obstante, creo que le falta una valoración más profunda del significado del sistema de estrellas, una consideración de su impacto en el público más humana que aquella que las cifras y estadísticas de los archivos del estado permiten. Por tanto, me hubiera gustado ver un análisis que se extendiera más allá de los límites establecidos de la pantalla. Esto, no obstante, vulneraría los preceptos marcados por Zunzunegui y entraría en el campo de los *Cultural Studies*.

Un cinema berido constituye un documentado sondeo de la crítica existente. En este sentido, la acumulación de datos viene a caracterizar de forma típica este tipo de libro. Por eso, y por la necesidad de citar, el texto resulta algo farragoso, dada la cantidad de referencias, tanto en el cuerpo del texto como en las notas a pie de página. Reconozco la honestidad del autor en tratar con justicia a quien cita, pero rara es la página que no contiene varias notas, lo cual dificulta la labor del lector. Esta generosidad, asimismo, es sintomática de otro problema. Quizá no sea el lugar para iniciar una discusión al respecto, aún más cuando el libro constituye una primera toma de contacto con el período, pero el autor parece estar de acuerdo con todo el mundo. Este aspecto podría dar lugar a un debate, fraternalmente eso sí. A mí tal consenso me parece excesivamente artificial.

En este sentido, además, la dependencia de otras fuentes críticas altera la fuerza analítica del autor. Algunas de sus lecturas textuales son realmente reveladoras, como aquéllas que pueden encontrarse al final del libro. Me resulta realmente interesante, aunque discreparía de él en cierta medida, el análisis que Castro de Paz realiza *Vida en sombras* (Llobet-Gràcia, 1948). Hubiera resultado más adecuado, a mi juicio, que el volumen comenzara precisamente en este punto, con sus especulaciones textuales y contextuales realmente sugestivas. Quizás quede para otro la realización de esta tarea. En cualquier caso, cualquier estudioso que en el futuro se acerque al cine español de época agradecerá a Castro de Paz haber sentado los cimientos documentales para su análisis.

STEVEN MARSH

GENTE EN EL CINE

Anne Paech y Joachim Paech

Madrid

Cátedra (Colección Signo e Imagen), 2002

472 páginas

16 euros



Este libro —tan deseable para mí, explicaré el por qué— versa sobre el «lugar» del cine en su metamorfosis hacia lo que (des)aparece como «no lugar» de lo que también va (des)apareciendo como aquello que quedaba comprendido entre los términos (entiéndase no sólo como elementos constitutivos, sino en su muy conveniente —en esta ocasión— acepción como lindes o demarcación) del cine: un área que amalgamaba una clase de local con una clase de espectador y con una clase de proyección de una clase de película. Una mezcla de la que, con el tiempo, se han ido desprendiendo piezas y alterando el plano de orientación.

El sentido de la imbricación de dichos términos, yo diría que cubos en sí mismos —luego el sentido de la cubicación, por lo tanto— es algo que los Paech, que han transitado una noción estética e ideológica de la topografía de la *spectatorship* y de lo, llamémoslo, *meta-Kino* en otras monografías y artículos en Alemania desde mediados de los ochenta, intentan ordenar. Y entre una de sus primeras afirmaciones al respecto y cierta declaración —más que

atendible por tratarse de un profesional del terreno, de un promotor del terreno, habría que decir— del señor Marcus Loew, de la que me acuerdo cada vez que entro en una sala cinematográfica, podría trazarse un tramo del arco voltaico de esta historia: «En el principio fueron las películas. Y no los cines». Éste es el aserto de partida de los autores de *Gente en el cine* (p. 17), pero Loew, un tercio de la «Metro» y parte del león en el negocio exhibidor, advertiría a la altura de los años treinta, sus años: «We sell tickets to theatres, not movies» (lo recuerda David Naylor en *American Picture Palaces*, p. 11).

Ambas afirmaciones, lejos de contradecirse, revelan la formación y transformación de esa especie que llamamos «público de cine», en un principio impresionado y tragado por el lucernario infinito, pero pronto exigente con la definición de un nuevo espacio donde acogerse y reconocerse, de un hueco de nueva planta donde ubicar la experiencia y reinventarse como espectador moderno. En definitiva, siempre se ha «ido al cine», a los cines (bien es verdad que mientras los españoles «vamos al cine» y los franceses *au cinéma* —como antes se iba al teatro—, los norteamericanos, al contrario de lo que sostenía su paisano, *van to movies*, incluso *to pictures*: a las películas, a las imágenes). Seguimos diciendo que vamos al cine (compendio de Cine, de cines y de películas) aún hoy, un «hoy» situado a partir del capítulo 22 —subtitulado «Luto»— y siguientes, un «hoy» en el que la morfología decana de este espectáculo parece ir desfigurándose, lo cual, no obstante —y eso es una perspectiva positiva, sin apriorismos—, no aflige a los Paech, que consideran que «Es la misión de la literatura y el cine, intentar imaginar cómo podría ser en el futuro este paradójico no-lugar del cine virtual» (p. 432).

Pero su libro, de momento, se ocupa, como he dicho antes, del lugar habitado en el pasado reciente por la factualidad cinematográfica, y añaden, efectivamente, para testar la verdadera incidencia de su reflejo, un «cubo» más, otra residencia: la de la literatura, capaz de subsumir —casi con superioridad sobre la reflexión dentro del propio medio— la integridad de la «vivencia» espectral, pues dota a los ángulos, subjetivaciones y capas provistas por el relato de ese grado de paradójico distanciamiento propio del último «parque» puesto en continuidad. Y digo paradójico porque como sabe todo lector del cuento de Cortázar

(los Paech lo son y no podían dejar de referirse a él [p. 257]), aunque me sorprende, en cambio, que eludan *Queremos tanto a Glenda* en la lectura y en la lecto-espectación —cabría extrapolar— se tocan las máximas distancias y las máximas proximidades.

Iniciaba esta reseña diciendo que este libro era muy deseable para mí queriendo decir que lo sería para todo aquel que, como yo, se moviera por razones de preferencia y/o docencia y/o *raccord* vital entre lo cinematográfico y lo literario sin marcar compartimentos estancos (muy al contrario su objetivo es ahuecar una estancia comunal); para aquel que haya visto como se ha ido amueblando su mente con mobiliario prestado por la realidad cinematográfica —«sala de espera» para referirse al estado de espectación del cinematógrafo y «cine de la mente» para la pre-visión y reubicación interiorizada de las imágenes son dos metáforas utilizadas por los Paech— y para aquel que, en su biografía, mantenga adherida la película a la situación de su visionado, a la clase de local, a su arquitectura, a la butaca, al personal de sala, a la compañía, al olor, al momento; es decir, para aquel que ya haya hecho de su biografía una *biopic*. «Ver una película» es una parte de «ir al cine», y *Gente en el cine* trata de gente que «ha ido al cine» y de lo que le ha pasado dentro y fuera. Trata literalmente de los *moviegoers* —que no es exactamente lo mismo que un *cinéfilo*, como se tituló aquí la extraordinaria novela de Walker Percy, *The Moviegoer*, citada, claro, en *Gente en el cine* (pp. 345-46)— y, especialmente, de cómo y cuándo algunos cineastas y escritores fueron *moviegoers* (¡o exhibidores!, como James Joyce [pp. 332-33]), lo que cambió la forma de hacer(se) y ver(se) la literatura y el cine —y los cines, insisto—.

Gente en el cine trata de como se ven/ se recuerdan en el ámbito físico y psíquico del cinema los que detentan responsabilidades ficcionales sobre el lienzo o sobre el papel, de la *influencia* que ejerce ese clastro fantasmagórico en el esclarecimiento o cuestionamiento de nuestro lugar... en el mundo, de la reproducción endogámica y especular (*ad infinitum*) de los mundos generados por el artificio del cinematógrafo, de su poderosísima maquinaria identitaria, de la pulsión escópica, de lo que llamaba Jacques Gerstenkorn *une ethnologie du spectateur* (en su artículo para el monográfico de *Vertigo* [10/1993] sobre *Le siècle du spectateur*), y de como «Le cinéma

a alors la faculté de gagner tous les espaces où les hommes se rencontrent», en palabras de Christian Marc-Bosséno (*Ibidem*. Excelente aquel número de *Vértigo*, que puede completar la lectura de *Gente en el cine*. Por ejemplo, transcribe el guión de *Les sièges de l'Alcazar* [1989] de Luc Moullet, película que los Paech no pasan por alto [p. 318]). *Gente en el cine*, siguiendo la producción de ese «espectador al cubo» que es el cineasta o el escritor, acaba por enfiar una historia del medio elevada por el reflejo interno (los cines dentro del Cine) y por la reverberación literaria. En el poso de esta historia, que sus autores han afrontado pegados a la cronología, al repertorio, al tono descriptivo y al entorno alemán (aunque con valiosas excursiones), reside el espectador, ese *animal mystérieux* (expresión de Andre Antoine, recordada por Bosséno), fluctuante a los dos lados del espejo de la pantalla (inevitable recurrencia a Carroll [p. 362]), en el quicio *en deça* y *au delà*.

También es un libro muy deseable —ya en lo personal— para quien, como el que suscribe, haya tenido la curiosidad de recorrer, documentar, investigar, fotografiar y, sobre todo oler, tocar y advinar —entre ruinas, aperos y cosechadoras— un parque cinematográfico pongamos «regional». Cuando uno —al igual que otros colegas— se ha pateado a lo largo de años la media centena de restos de cines rurales de su región (no para arreglarlos *in articulo mortis* como los ambulantes de *En el curso del tiempo* [*Im Lauf Der Zeit*, 1976] de Wenders, de los que suelen acompañarse los Paech en su inventario, ya me hubiera gustado), leer al detalle *Gente en el cine* confirma los muchos datos transnacionales, universales, de la biografía de un salón cinematográfico. La topografía cinematográfica superpone, inscribe pequeños «países» y «ciudades» (a los cines me refiero) de habitat, evolución y morfología comunes en una cartografía mundial, sin embargo, diversa y convulsa (lo que, en ocasiones, revertirá en el interior de la cámara oscura, como se cuenta en el capítulo 7 dedicado a la guerra en el cine). Me ha resultado muy curioso, por citar sólo un caso de coincidencia, el paralelismo entre el estreno en la Alemania de principios de los cincuenta de *Die Sünderin* (*La pecadora*, Willi Forst, 1951) y el de *Gilda* (Charles Vidor, 1946) en la España de finales de los cuarenta. El fenómeno presenta los mismos aspectos y actores (dentro y fuera de los cines y hasta

de las almas), pero es que incluso el poster de ambas películas parece el mismo (compruébese en p. 311).

Gente en el cine es el libro que, primero, a uno le hubiera gustado escribir cuando lo ve ya publicado —el espectador y el salón cinematográfico encajado y espectacularizado por las propias películas y diferido a las ficciones literarias y a la lectura. ¿Quién da más? Es parte (o las partes) de mi mundo—, que, segundo, uno devora reconociéndose a así mismo en muchos rincones de la sala y que, tercero, a uno le entran unas irrefrenables ganas de completar, de acercar, de echar una mano, vamos, sobre todo si se ve el encomiable esfuerzo de Anne y Joachim Paech por armar una mínima versión española del tema. Es de agradecer este esfuerzo y cortesía. Pero, aunque le dispensan mucha atención a *Angustia* (1986), a *Beltenebros* (1991) y a *El crimen del cine Oriente* (1997) —gustándome las tres, aprecio mucho la deferencia con la tercera, la más modesta, (pp. 353-56), a la que le sacan jugo—, los autores de *Gente en el cine* se pierden dos piezas de valor universal y absolutamente imprescindibles para cualquier siguiente edición de esta obra trátase del país de que se trate. Por supuesto estoy hablando de *Vida en Sombras* (1948) y de *El espíritu de la colmena* (1973). Estimados Paech: esas dos películas por sí solas podrían atravesar el discurso de todo vuestro emocionante trabajo. Pero para no pecar de casero, voy a ser un poco chauvinista con la siguiente sugerencia: *D'entre les morts* (1958), la infravalorada novela de Boileau y Narcejac de la que trasciende *Vértigo* (1958). El papel que juega cierta sesión de cine en cierto cinema parisino es fundamental para la configuración del fantasma. Hitchcock obvió *a posteriori* esta estación cinematográfica de la novela para virtualizar la fantomización en otros términos, pero el efecto restaba ya pre-visto en *D'entre les morts*. En cuanto a nuestra literatura, yendo sólo a los mínimos, una vuelta por Juan Marsé hubiera enriquecido el panorama. Mirando a la literatura foránea, es ya una cuestión de gustos y de contar con traducciones a mano, pero yo me he acordado, no sé..., de *Noches en el Alexandra* (William Trevor), de *La noche blanca* (Larry Baker, 1999), de *Un embrollo en la pantalla* (Francesco Costa, 1998), de la *Sesión de cine* (1987) ¡completa! de Robert Coover —de la que aquí sólo se cita su primera parte *El fantasma del palacio del cinema* (pp. 412-14)— o de mi predi-

lecta *La noche sin sosiego* (Jean-Marc Roberts, 1989). Lecturas muy recomendables —para mí, de cabecera— sobre la vida dentro de los cines que quizás convendría tener en cuenta para próximos repasos. Pero esto es opcional para los autores de *Gente en el cine* y en absoluto rebaja el impagable favor del inventario que se nos oferta, lo que resulta inexcusable es que en la siguiente edición en castellano se pulan erratas como «la televisor» (en vez de «el televisor», [p. 240]), *Wohrl* (en vez de *World*, [p. 260]), Brinx (en vez de Binx, [p. 246]), o Amarene (en vez de Anarene, [p. 391]). Y por último, combino la muy gustosa re-lectura de *Gente de en el cine* con primeras incursiones en *El libro de las ilusiones* de Paul Auster y en *Lecturas espectaculares. El cine en la novela española desde 1970* (Ediciones Libertarias, 2003) de Jorge Marí, dos signos de que la cubicación a la que me refería no cesa.

BERNARDO SÁNCHEZ

IL CINEMA E LE ARTI VISIVE

Antonio Costa

Turín

Einaudi, 2002

392 páginas

19,50 euros



Coherentemente con el proyecto de hacer «de la interacción y la convivencia entre lenguajes y dispositivos un nudo central», anunciado en la introducción a su *Cinema e pittura* (Turín, Loescher, 1991), Antonio Costa publica ahora una imponente ampliación de aquel primer estudio, dedicado esta vez a las relaciones entre cine y “artes visuales” en su conjunto. El objetivo es reflexionar acerca de los puntos de encuentro, o intercambio, entre cine, pintura y arquitectura desde una triple perspectiva: en el marco de la historia, rastreando ligazones “históricamente comprobables”; de la teoría, para comprender las formas y las estructuras de los sistemas; y de la metodología, poniendo el énfasis en aquellas aproximaciones comunes o intercambiables. Sólidamente estructurado en dos partes, la primera, más fiel al título del libro, dedicada a una exploración problemática, llena de referencias específicas al enorme mundo de las artes visuales (con unos límites de los que se hablará), la segunda, más centrada en las relaciones cine-pintura, el libro es no sólo una fuente muy rica de ejemplos, textos literarios y audiovisuales, pertinentes y agudos (de los que el lector puede apropiarse y emprender sugerentes caminos de exploración), sino también un repertorio de reflexiones originales claramente expuestas. Cada uno de nosotros podrá estar más o menos de acuerdo con ellas, pero es de agradecer la valentía con la que Costa pone en juego su interpretación en un ámbito tan amplio y donde tan fuerte ha sido y es la falta de integración multidisciplinar, a menudo alimentada por actitudes intelectuales de manifiesta desconfianza o implícito desprecio. En este sentido, la exclusión del mundo del cómic, que el autor reconoce y que justifica como “renuncia”, es una limitación importante, por lo que podría implicar en términos de discriminación entre *high* y *low culture*, aunque comprensible si se considera la enormidad de su extensión. Aparte de estas consideraciones, que no alteran el valor de la contribución, hay otro elemento preliminar que habría que remarcar como fundamental: la escueta determinación con la que «se ha intentado mantener lo más posible la referencia al cine en cuanto tal» (p.xiii), en la acepción godardiana. Lo que parece interesante en el establecimiento del universo de referencia, es que, según Costa, el mantenimiento de identidades preci-

sas es el indispensable punto de partida para poder explorar sin prejuicios el cada vez más complejo mundo de la historia de la imagen. Así, el angustioso problema de la supervivencia del cine, y de sus estudiosos, se resuelve en una serena constatación de la fecundidad de una identidad básica fuerte, capaz de reconocer las dinámicas de influencias e intercambios, precisamente a partir de sus peculiaridades.

En *El cine e le arti visive* se pueden encontrar sugerentes páginas acerca de la presencia del cine en los museos; un repertorio (ya presente en *Cinema e pittura*) de la manera en la que el cine ha tratado la pintura; un novedoso e interesante capítulo acerca de uno de los períodos cruciales para la comprensión de las relaciones entre cine y artes visuales, la época de entreguerras (siempre capaz de aportar nuevos datos, cuanto más detallada y consciente metodológicamente es la investigación); un diálogo abierto y original con el mundo de las teorías de la comparación entre artes, donde, aparte de la ya conocida reflexión sobre los "critofilm" de Cesare Raghianti, se vuelve sobre los autores clásicos (Arnheim, Panofski, Eisenstein, Rohmer) con preguntas precisas, capaces de desafiar el tratamiento estático con el que se momifican estos autores y sus escritos en muchos manuales de historia de la teoría. En síntesis, una lectura que puede generar infinitos recorridos de reflexión alrededor de los nudos fundamentales de la historia del cine, y, sobre todo, una obra que debería provocar, al menos en nuestras cabezas, la caída de los muros entre disciplinas que la institución académica, y quizás cierta pereza mental de los que la componen, propician diariamente.

El libro de Costa acaba sin un capítulo de conclusiones, incumbencia, como él escribe, «poco amada para quien considera la investigación siempre abierta» (p. xiii). Se deja entonces la última palabra al lector. El esfuerzo de "abrir" la disciplina se traduce de esta manera en un gesto de "apertura del texto" enormemente coherente. Es de esperar que de ese gesto nazcan no sólo nuevas aportaciones a la disciplina de los estudios cinematográficos (resultado importantísimo en sí), sino también un enfoque abierto y crítico al estudio de la historia de las imágenes.

VALERIA CAMPORESI

PAISAJES DE LA MODERNIDAD. CINE EUROPEO 1960-1980

Domènec Font

Barcelona

Paidós, 2002

410 páginas

19 euros



¿Hemos sido alguna vez modernos?

•Ser consciente no es estar en el tiempo...

Sólo con el tiempo el tiempo se conquista»

T.S. Eliot

La mayoría de ensayos pueden fácilmente dividirse entre textos del deber y textos del placer. Los primeros hay que leerlos por obligación, aunque su lectura suponga un esfuerzo que los lectores hedonistas estimen superfluo; los segundos, por el contrario, se leen con pasión, a pesar de que un acendrado puritanismo intelectual pueda considerarlos prescindibles. No abundan demasiado los ensayos que consiguen reunir ambas características y convertir la mezcla en virtud, precisamente porque los estilos parecen referirse a panoramas morales anti-téticos. La obra de Domènec Font *Paisajes de la modernidad* es, sin embargo, uno de esos raros textos que alcanzan a metabolizar con éxito esta com-

binación: es un libro de una lectura que no por ser obligatoria deja de ser apasionante.

La obra de Domènec Font dedicada al cine puede considerarse dividida también en dos etapas. A las complejidades de la primera no me referiré más que para poder delimitar las características mucho más precisas de la segunda. En esta segunda parte, da la impresión de que el autor se ha propuesto firmar la necrológica del Cine (que no necesariamente del fenómeno cinematográfico). Primero con un libro titulado significativamente *La última mirada. Testamentos filmicos* (Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000), en el que describe los prolegómenos del fin del cine clásico, a través de la última (y, en según que casos, definitiva) obra de cineastas que pueden considerarse pilares del clasicismo, aunque alguno de ellos engrose también la nómina de la modernidad. En todo caso, es un libro crepuscular y en gran medida espectral, como certeramente se indica en la contraportada del mismo. A continuación, el autor emprende un trabajo de gran envergadura a través del que nos expone, yo creo que muy conscientemente, la eclosión final de un arte, el Cine, que, al parecer, nació demasiado tarde, justo cuando se iniciaba el crepúsculo de la era que le servía de razón y sustento: la modernidad. *Paisajes de la modernidad* se convierte así en un auténtico monumento funerario y tiene en común con la mayoría de éstos la misma complejidad y el mismo carácter obsesivo.

Y, por último, este trabajo que nos ocupa se divide asimismo en dos secciones que no están declaradas pero que se delatan en la diversidad del ritmo y de las peculiaridades expositivas de cada una de ellas. La primera parte parece estar presidida por un aliento histórico y es un tanto torrencial; la segunda se decanta más por la reflexión teórica, confirmando así lo que se anunciaba en *La última mirada*, donde se decía que Domènec Font estaba trabajando en una teoría e historia del cine moderno. Lo cierto es, de todas formas, que el resultado, la conjunción de las dos mitades, no es ni una teoría ni una historia, sino una mezcla inquietante y sustanciosa de ambas.

Al adentrarse en el primer territorio de *Paisajes de la modernidad*, al lector le asalta la misma impresión que tiene el espectador de las escenas finales de esa magnífica y fantasmagórica película de Sokurov titulada *El arca rusa*, donde los personajes

de la historia de Rusia descienden las escalinatas del Hermitage, desbordándose alrededor de una cámara-ojo (en las antípodas de Vertov) que los contempla fascinada: cientos de engalanados individuos de distinto sexo y categoría se deslizan majestuosamente por las amplias escaleras, absortos en sus conversaciones privadas sin reparar que les contempla desde lejos la Historia; un río de cuerpos espectrales que, tras un apoteósico fin de fiesta, van encaminados hacia el sumidero universal. Esta impresión es en gran medida la que se extrae del espectáculo de la modernidad que nos presenta Domènec Font en la extensa primera parte de su libro. Uno se pregunta en ese momento si el autor no estará intentando ejecutar una historia total, a la manera de Braudel pero en versión reducida. Si esa marea de nombres y citas no pretenderá ser la argamasa de un cosmos en extinción, el cosmos del cine moderno y, por lo tanto, del Cine.

En este bloque, el autor se mantiene a distancia, procurando no aparecer demasiado, limitándose a arrojar su sombra sobre los datos, en forma de opiniones personales que pierden su subjetividad al confundirse con las citas. Su situación, por otra parte, se encuentra entre la modernidad y la posmodernidad, justo en el punto de inflexión del torbellino en el que ya no hay posibilidad de retorno, por lo que no puede decirse estrictamente que describa los paisajes de la modernidad, sino que más bien nos informa de la crisis de esta modernidad y, como quien no quiere la cosa, nos da a entender que deberemos atenernos a las consecuencias.

De la misma forma que el autor confiesa no ver claros los límites de la frontera que separaba la modernidad del clasicismo (p. 57), tampoco las delimitaciones de su objeto de estudio son precisas, de manera que, en el libro, los lindes del modernismo cinematográfico se alargan o se acortan según la razón temática que se está utilizando. De todas maneras, las raíces parecen estar claramente en el neorealismo, especialmente en el Rossellini de *Viaggio in Italia* (*Tè querré sempre*, 1953), aunque el arranque se halle en la *Nouvelle Vague*. Por otra parte, el fenómeno se diluye en los años setenta con la llegada de la denominada neotelevisión, aunque se indiquen posibles estribaciones que alcanzarían a los años ochenta y en algunos casos (sobre todo en

cines periféricos) a fechas incluso más tardías. Además, aun siendo un fenómeno básicamente pa-
neuropeo no por ello deja de tener concomitancias
con el *cinema novo* brasileño o con el cine iraní.
Se trata por lo tanto de un panorama elástico y mag-
mático que se mantiene unido por una común efer-
vescencia.

El libro está transitado por distintas definiciones
de modernidad. De una modernidad como con-
fluencia de estilos, técnicas, talentos e incluso episte-
mologías (p. 30) se pasa a una modernidad que es
crisol de miradas y saberes, donde incluso caben tin-
tes del cine clásico norteamericano y de la televisión
(p. 43). La modernidad sería la demarcación donde
confluirían lo visible y lo narrativo, la reproducción
fotográfica y la elaboración lingüística (p. 297), y
donde diferirían la cultura y la economía, la industria
y una voluntad de legitimación estética en conjun-
ción con otras artes visuales (p. 350). De ello podrí-
amos deducir que la modernidad no es otra cosa que
la puesta en superficie de los ríos subterráneos del
clasicismo: la inundación que se produce cuando se
rompen todos los diques y que precede a la conse-
cuente sequía. Pero cuando el agua desciende por el
valle, llevándose todo por delante, se produce un
espectáculo fascinante y es de esta fascinación de la
que se nutre el libro de Domènec Font.

En el torbellino, lo primero que aflora a la su-
perficie es la figura del autor, último reducto de un
bastión romántico ya desmontado en otras latitu-
des, pero que en el cine tiene una resurrección tar-
día en la polémica postura de *Cabiers du Cinéma*.
Font pasa revista a las diferentes formas que se da al
problema antes de que éste acabe en las fauces de
la industria y el marketing puros y duros. Las decli-
naciones se suceden: *auteur*, *metteur en scene*, ci-
neasta, demiurgo, hasta alcanzar la figura del pro-
ductor creador —réplica en positivo de los tiempos
dorados de Hollywood— para pasar finalmente in-
cluso al hombre de empresa como héroe de nues-
tro tiempo (p. 125). Por otra parte, apunta Font dos
polos metafóricos que ayudarían a construir el ima-
ginario autoral del momento: la figura del escritor-
cineasta y la del cineasta-pintor. No deja de ser cu-
rioso este desplazamiento imaginario hacia regiones
ajenas al cine para delimitar el trabajo del director
cinematográfico. Quizá ello nos debería hacer pen-

sar en la fundamental inestabilidad de la imagina-
ción modernista, en su perenne adolescencia que le
lleva a soñar siempre en otra parte. La rebelión con-
tra el padre —la fábrica, el deber, el clasicismo— se
efectúa por lo tanto en un vacío práctico que se re-
vela tremendamente productivo pero nada sólido. A
la postre el autor modernista estaba destinado a pe-
recer por exceso de luz como las polillas en una no-
che de verano.

A continuación, se pasa revista a la tríada funda-
mentalmente cinematográfica que forman el actor, el
personaje y la cámara. La danza que se establece en-
tre los tres polos es muy sugestiva, ya que cada uno
de ellos le presta al otro parte de su esencia para ma-
nifestar una faceta de la representación: así el cuerpo
del actor, factor de teatralidad esencial, encarna al
personaje y se funde con la mirada de la cámara que
es la encargada de captar esta transubstanciación y
convertirla en imagen. De la misma manera, existe un
viaje de vuelta: la cámara impregna de imagen el
cuerpo del actor para convertirlo en personaje. La so-
lución a este triángulo clásico, el modernismo cine-
matográfico la encuentra en el énfasis que le concede
al actor y, específicamente, a su cuerpo: un
regreso antiteatral al teatro (p. 143). Estamos a la vez
muy lejos y muy cerca de la concepción benjamini-
na del actor en relación al dispositivo cinematográfi-
co, por lo que no es raro que durante la modernidad
se prolongue la controversia entre cine y teatro, sin
que se acabe de comprender su verdadero alcance.
En este aspecto, la modernidad cinematográfica re-
vela una de sus principales carencias: siendo en gran
medida heredera de Eisenstein, se empeña en beber
sin embargo en las fuentes de Bazin. Es por ello que
la solución al dilema del actor y la cámara, del gesto
teatral y el cinematográfico, conduce a una salida en
falso: la idea de la marioneta o del autómatas (p. 148),
que sirve de forma simbólica de compromiso entre la
estética y la técnica, es en realidad un sustituto del
verdadero fenómeno, que hay que buscar en la feno-
menología de la imagen, un paso que el modernismo
cinematográfico se resiste a dar.

Otra clave de la modernidad sería la cuestión de
la ética y el compromiso. Pero no es seguro que este
compromiso tenga mucho que ver con el sartriano,
ya que se acaba decantando hacia la estética, por
más que lo haga muy a su manera. Ello también es

fuentes de confusiones, y, si no, atentos a la manifestación de Godard acerca del *travelling* como cuestión moral, que ha hecho correr ríos de tinta y que, a la vista de la posición de Font al respecto, todavía no ha agotado su energía (p. 185). En la afortunada frase de Godard confluyen técnica, estética y ética, lo que la convierte en el perfecto emblema de la modernidad. Pero como una de las características de la modernidad cinematográfica —y de la no cinematográfica también— es que sus seguidores no tienen las ideas excesivamente claras —si las tuvieran o si buscaran la claridad, serían clásicos; y si de la confusión hicieran epistemología, serían posmodernos—, ésta epifanía acaba interpretándose al revés, es decir, del lado de la ética en lugar del de la estética, y así Font termina hablando más bien del *travelling* de la moral que de la moral del *travelling*. Yo creo que Godard no hacía otra cosa que citar a Bazin, y a Bazin, para comprenderlo de verdad, para sacarle partido, hay que despojarlo del magma idealista-católico que lo envuelve, es decir, hay que leerlo dramáticamente y no moralmente. De todas formas, cabe decir que, a la postre, o sea, en la actual posmodernidad empresarialista, del trío de elementos posibles ha quedado sólo uno: hoy los *travellings* ya no son ni una cuestión moral ni una cuestión estética, son tan sólo una cuestión de técnica (siempre que consideremos, como parece hacer Font, que Angelopoulos y Kiarostami son cineastas modernistas, algo que podría ponerse en duda).

Si en la modernidad cinematográfica, el autor asomaba la cabeza por encima del agua por última vez antes de ahogarse definitivamente, otro fenómeno, también romántico, que en esos años daba sus bocanadas postreras antes de sumergirse en el océano de la globalidad era el concepto de cultura nacional. La lógica de lo nacional y lo supranacional que surge de esta tensión con la globalidad que se avecina (pp. 241-242) acaba resolviéndose en una dialéctica entre un espíritu nacional que engloba a los cineastas y algunos cineastas cosmogónicos, como Fellini, Bergman o Buñuel, que engloban en sí mismos el respectivo espíritu nacional. Entre ambas posibilidades es lógico que surja la figura más humilde del cineasta trashumante que construye territorios propios a través de la transversalidad nacional (p. 251), como es el caso paradigmático de Wim

Wenders, que está situado, creo yo, más allá de las confluencias económicas europeas o trasatlánticas. De todas formas, esta figura del cineasta nómada, más que moderna, yo diría que es posmoderna: se trata de una figura ambigua y compleja a la vez que me temo está siendo leída desde los rescoldos del nacionalismo romántico, es decir, desde el simulacro que supone el posnacionalismo actual. Por ello no es de extrañar que en el colofón de este capítulo, Font hable de improbables no-lugares fantasmáticos e imaginarios (p. 254) y de una dimensión espectral del cine europeo como paisaje extraño donde no se alcanza tierra firme (p. 247). Es posible que algunos autores modernistas puedan ser considerados los sombríos pobladores de esta simulación transnacional, pero otros deberían ser relacionados con la fibra de la naciente globalidad.

A partir del capítulo sexto, las nieblas del primer bloque de texto empiezan a diluirse y aparecen a la vista las costas del próximo continente. Este nuevo territorio se distinguirá porque en él el autor irá abandonado paulatinamente su escondite e irá mostrando poco a poco su rostro al lector a través de opiniones cada vez más contundentes. Del proyecto de describir más o menos objetivamente el cosmos de la modernidad —proyecto por otro lado fundamentalmente modernista: de la vertiente científica del modernismo— se pasa, a través de un largo fundido encadenado, hacia la construcción subjetiva de un territorio de la memoria, cuyas aristas dan lugar a una diversidad de reflexiones —una postura bastante posmodernista.

La primera confrontación directa con el autor la experimenta el lector en la exposición de la dicotomía modernista entre el tema y la estética de las películas. Así como Bazin dividía la historia del cine entre los cineastas que creían en la imagen y los que creían en la realidad, Font hace sus cuentas y divide a los teóricos entre los que consideran fundamentales los temas y los que, por el contrario, piensan que la ruptura verdaderamente radical se produce en la estética (p. 258). El autor toma partido por la segunda opción, concluyendo cabalmente que «es la forma del relato la que determina sustancialmente la escritura filmica moderna, a través de un particular encuentro entre el cine y la narrativa... la dimensión narrativa se hace importante en la moder-

nidad no porque se esfume, como a veces se dice, sino porque adopta nuevas estrategias» (p. 263).

En este apartado, hay dos momentos especialmente destacables. En uno de ellos Font intuye el fenómeno, frecuentemente no detectado, del audiovisual, es decir, de la conjunción profunda de imagen y sonido que da lugar a un fenómeno que no es imagen ni sonido ni audiovisión. Sucede al hablar de Robert Bresson y explicar por qué este director es un cineasta absolutamente sonoro (pp. 284-285). El potencial expresivo del sonido, específicamente de la voz, en el cine del modernismo supone la antesala del audiovisual contemporáneo. Como siempre, el modernismo también en este caso se muestra como el crisol donde los elementos clásicos se transmutan en los posmodernos.

El otro momento significativo se produce al hablar el autor de la dialéctica entre documental y ficción, ya que aquí también se preparan, en forma de fuegos de artificio, los rigores del porvenir. Si algo caracteriza la política de la imagen posmoderna —cine, televisión, vídeo, etc.— es la indeterminación entre lo real y lo ficticio, no ya como juego mecanicista, sino como verdadero problema ontológico expresado mediante una epistemología visual. No cabe duda de que *Pierrot el loco* es un producto mucho más consistente que, pongamos por caso, *Crónicas marcianas*, pero los juegos actuales del Departamento de Estado norteamericano son muchos más serios que Godard y por lo tanto requieren posturas más sólidas que las del modernismo. Todo ello me lleva a pensar que el impulso modernista se agotó porque fue devorado por la realidad, lo que convierte a los cineastas modernistas en aprendices de brujo.

Nos restan por comentar un par de capítulos que son los más teóricos de todo el libro. En el primero de ellos, Domènec Font se lanza a teorizar sobre las relaciones entre el espacio y el tiempo, categorías de cuyo encuentro estético surge el fenómeno cinematográfico y de cuya puesta en superficie se nutre el modernismo. De todas formas, da la impresión de que Font se detiene en una consideración pre-modernista de la temporalidad cinematográfica cuando afirma que el cine carece de los recursos de la novela para la expresión temporal. Según él, el cine no sabe cómo conjugar los cambios de tiempo porque no tiene marcas formales adecuadas, con lo que su

imagen aparece siempre en presente (p. 334). Pero con ello se ignora que lo interesante de la construcción temporal de la novela moderna es que los tiempos de ésta no se destilan simplemente de marcas verbales distintivas, sino de la articulación del tiempo como materia, como espacio. En la novela moderna, como en el cine modernista, el tiempo no se conjuga sino que se articula. Por ello no hay una distancia tan sustancial entre ambos medios. Los saltos temporales de Dos Passos son ya cinematográficos, del clasicismo cinematográfico, mientras que la articulación de la memoria de Proust no encuentra su equivalente más que en los tratamientos modernistas —y posmodernistas— del tiempo. Pero cuando Domènec Font llega a Resnais (p. 336) esto queda perfectamente claro. Y luego con Antonioni se corrobora (p. 342). Ahora bien, al tratar el plano secuencia, la concepción sigue quedándose corta, quizá porque considera Font, como Bazin, que el plano secuencia fue el alimento sustancial de los cineastas modernos (p. 344), cuando en realidad pertenecía a su futuro y, precisamente por este desplazamiento, no fueron capaces, en general, de comprenderlo. Es decir, la imaginación de la modernidad no llegó a adivinar que un plano secuencia equivale a esas construcciones proustianas donde, como indica Julia Kristeva, se involucran sutilmente tiempos, recuerdos y emociones, lo que los hace artefactos absolutamente posmodernos.

En el último capítulo Font reivindica la condición híbrida del cine modernista, la confluencia en su territorio de distintos sistemas artísticos. Ello es cierto, pero me gustaría recordar que esta reivindicación de otros medios, además de ser en muchos casos una huida, como he dicho antes, adolece también de una verdadera consistencia formal, excepto quizá en el caso de Godard. Es decir, que la impureza del cine modernista sigue siendo, en general, casi tan subterránea como la indiscutible impureza del cine clásico. No es el caso de Godard, como digo, ni por supuesto el de Greenaway, pero no cabe considerar a éste un cineasta modernista y la sombra de Godard es, por su parte, muy alargada.

Yo me atrevería a afirmar algo con lo que Domènec Font, así, de bote pronto, es posible que no esté de acuerdo, pero que a mí me parece fundamental y que, además, ya he apuntado antes. Font no está haciendo una historia del cine tradicional,

gracias a Dios; en todo caso estaría confeccionando la última historia tradicional posible, pero entonces la ejecutaría desde el exterior de aquellos parajes donde ese tipo de historia era realmente posible. En resumen, lo mejor del libro, un libro siempre interesante y a ratos crucial, son esos momentos en que se adivinan formaciones complejas donde se entrelazan la ética, la estética, la técnica, la historia y hasta la biografía, y que revelan una mirada posmoderna sobre la modernidad, una mirada que, por lo tanto, es más verdadera que la que podía generar la propia modernidad sobre sí misma.

JOSEP M. CATALÀ

MES ANNÉES EUSTACHE

Evanne Hanska

París

Editorial Flammarion, 2001

333 páginas

17 euros



Coincidiendo con el 20 aniversario de la muerte –por suicidio– de Jean Eustache, Evanne Hanska, escritora y biógrafa, publicó en Francia su particular visión del cineasta, quizás el más claro sucesor del

primitivo espíritu de la *nouvelle vague* en los años 70. Eustache, que malogró lamentablemente su carrera y su vida con poco más de 40 años, ha pasado a la historia del cine francés como el responsable de la que quizás sea la película más destacada de esta filmografía en la mencionada década, *La maman et la putain* (1973), sin duda la visión más certera de los huérfanos de mayo del 68. Este hito oculta el resto de la obra –siempre interesante y a menudo apasionante– de un cineasta mayor, siempre trabajando a medio camino del documental, la autobiografía y la ficción, que sigue siendo controvertido aún hoy, a veinte años de su desaparición.

Pero la autora se interesa más por la fuerza arrolladora del personaje Eustache, que por su faceta de cineasta, ya que lo frecuentó desde 1974 hasta su fallecimiento en 1981. No se trata aquí, por tanto de una biografía al uso, ni mucho menos de un trabajo de análisis filmico, para lo que la escritora se confiesa escasamente capacitada e interesada, sino de un recorrido evocador por el Montparnasse de los años 70, en el que se movían cineastas, escritores, filósofos, eternos aspirantes a actores, revolucionarios decepcionados y demás tipos característicos del París ilustrado post mayo del 68. La particularidad del relato es que Hanska se coloca a sí misma en primer plano, otorgándose el papel de guía e intérprete, y observa a Eustache situado convenientemente ante este decorado.

Porque en este ambiente, el realizador francés era uno de los personajes más conocidos y diletantes. Frecuentador habitual de La Coupole, famoso café de la zona abierto hasta altas horas, formaba, con Jean-Noël Picq –protagonista de dos filmes de Eustache: *Une sale histoire* (1977) y *Le jardin des délices de Jerome Bosch* (1979)– y Jean-Jacques Schuhl –escritor de tres novelas en 30 años, la última de ellas (la apasionante *Ingrid Caven*, que comparte con el libro que nos ocupa algunas audacias en el tratamiento de la biografía, pero se sitúa a un nivel literario mucho más alto) premio Goncourt del año 2000–, un trío de bebedores, fumadores y charlatanes compulsivos, a menudo rodeados por un grupo siempre cambiante de atentas admiradoras.

Evanne Hanska fue una de ellas. Joven aspirante a actriz por aquel entonces, el visionado de *La maman et la putain* en un cine del citado barrio pari-

sino la impresionó de tal modo que casi no durmió hasta que se atrevió a hablar con aquel personaje al que a menudo observaba en La Coupole rodeado de sus dos amigos y su particular coro de fieles oyentes. Entonces, Hanska pasó a engrosar su lista de amantes esporádicas, aunque continuó siendo su amiga y confidente una vez se hubo extinguido la relación sexual. Incluso llegó a co-escribir con él el guión de lo que habría sido su tercer largometraje de ficción, basado en la primera novela de Hanska, *Raouls* (1976).

La autora organiza su recorrido por la vida y la obra de Eustache al modo de una carta dirigida a su protagonista. Esta carta se divide en varios capítulos, que se suceden sin aparente orden cronológico, en los que Hanska alterna la evocación personal —en un marcado tono nostálgico—, la reconstrucción de lo que fueron los rodajes de algunas de sus películas, o las entrevistas con diversos participantes de la vida del cineasta —desde la propia Ingrid Caven, protagonista de *Mes petites amoureuses* (1974), hasta Henri Martínez, amigo de Eustache desde la adolescencia en Narbona, cerca de Burdeos, pasando por el citado Jean-Nöel Picq, o Luc Moullet, cineasta para el que Eustache montó *Une aventure de Billy the Kid (A girl is a gun)* (1970) y que fue a su vez productor de algunos de los filmes de Eustache.

Emerge de estas páginas la imagen de un ser doliente, profundamente convencido de su talento, lúcido y provocador por naturaleza. En definitiva, fue esto lo que perdió a Eustache. Como su admirado Pialat, que sin embargo supo aguantar hasta que le llegó el éxito a los 50 años, Eustache se peleó con todos y contra todo, incluso se granjeó una imagen de reaccionario en un tiempo en que no existían las perchas postmodernas que se utilizan hoy en día. Frente a esto, Hanska se esmera en hacer visible al hombre sensible que ella conoció, uno de los pocos cineastas franceses de auténtico origen obrero, que por eso mismo se sentía legitimado para decir que si hacía un filme como *Le père Noël a les yeux bleus* (1966), en el que Jean Pierre Leaud se esforzaba en ganar dinero para comprarse un abrigo nuevo, y no proponía ninguna reflexión política a partir de esta anécdota en la época más politizada del cine europeo, era porque “cuando uno no tiene qué co-

mer, uno no piensa en el marxismo, uno piensa en comer” (extraído de *Les Ministères de l'Art*, documental de 1987 dirigido por Philippe Garrel).

El esfuerzo de Evanne Hanska por poner las cosas en su sitio es necesario dado lo controvertido de la imagen de Eustache en Francia, que suscitó graves polémicas en los años setenta. Según la autora, para entender su obra hay que verla como la expresión de un dandi obrero, orgulloso de su origen y jamás asimilado por la clase burguesa, a la que detestaba profundamente, hasta el punto de oponerse a los movimientos izquierdistas de la época por sentirlos como surgidos de la mala conciencia de esa misma clase acomodada. Por tanto, su *reacción* frente a la *revolución*, no debe ser nunca interpretada como un automatismo bienpensante, sino más bien como la protesta mordaz de un representante de esa clase obrera, que reclama para sí mismo el derecho a ser observado como individuo, y no como *clase*. Ante esta reflexión, gran parte del discurso izquierdista más ortodoxo se torna abstruso y elitista, y esta es una de las lecturas más estimulantes del trabajo de Eustache, que sale reforzada por la visión cercana que Hanska nos ofrece del autor.

Este libro es, en definitiva, un canto de amor al ser humano y al cine que inevitablemente tenía que hacer. La escritora nos recuerda que fue el cine lo que salvó la vida de Eustache, que ya había intentado suicidarse en alguna ocasión anterior al inicio de su carrera, y que sus películas no fueron otra cosa que una manera de saldar cuentas con su propia vida, a la que remitían invariablemente, como se encarga de probar Hanska y el propio Eustache confirmaba cuando afirmaba machaconamente que no tenía imaginación. Y es también un homenaje a la rara clase de cineastas —hoy en peligro de desaparición— que eran capaces de hipotecar su carrera y su vida por salir adelante con su propia concepción de este arte, en lugar de someterse a los dictados de lo *conveniente*, sea esto lo que tenga que ser en cada momento.

El resultado de este experimento podrá atraer sobre todo a los interesados en la figura de Eustache o en el escenario cultural parisino de la década de los 70. Su autonomía literaria fuera de este terreno es muy relativa. El libro incluye como apéndice una cronología de la vida del cineasta, tres cartas inéditas

tas escritas a Henri Martínez, y una sucinta filmografía que sólo se detiene en su labor como realizador, obviando sus facetas de montador o de actor en pequeños papeles para películas de amigos como Wim Wenders o Jacques Rivette.

JUAN PABLO RAMOS FERNÁNDEZ

HOLLYWOOD AND ANTI-SEMITISM. A CULTURAL HISTORY UP TO WORLD WAR II

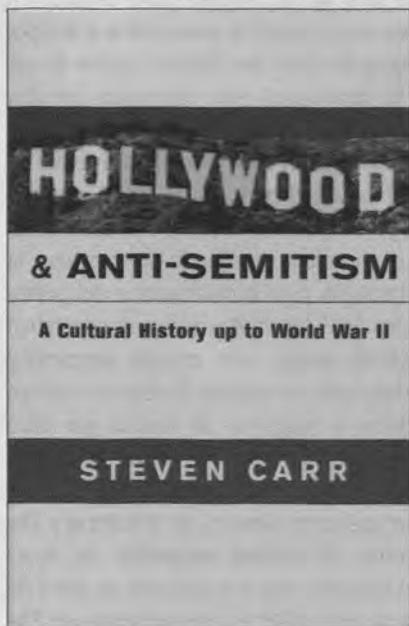
Steven Carr

Cambridge/New York

Cambridge University Press, 2001

342 páginas

27 dólares



Conforme avanzaba entre la áspera prosa catedrática del profesor Carr, tan preñada de información como inocente de ironía, no podía menos de recordar la advertencia de Oscar Wilde contra cualquier libro que pretenda demostrar algo. ¿Y qué pretende demostrar la obra de Carr? Sospecho que la importancia de la obra de Carr para entender la evolución del cine americano. Ampliación de una tesis doctoral, *Hollywood and Anti-Semitism* transforma *The Jewish*

Question de finales del siglo XIX (el Problema Judío, como se le llamó también, planteaba qué derechos conceder a los miembros de una raza/religión que se percibía radicalmente distinta de la anglo-protestante predominante) en *The Hollywood Question*, concepto que abarca todas las interpretaciones de Hollywood que parten de la idea del control judío sobre la industria del cine y, por extensión, sobre la sociedad norteamericana en general, y que Carr asocia con un arraigado racismo anti-semita. No se trata, pues, de un texto sobre historia del cine tanto como de una tesis de historia social que la historia del cine debería aceptar, según su autor, para orientarse correctamente. Hollywood no aparece antes de la página 110 y en todo el volumen sólo se citan 30 películas, ninguna de las cuales es analizada sino en función de su manipulación por determinados grupos políticos. De forma que se llevará un desengaño quien espere un estudio equivalente al que, por ejemplo, realizó Thomas Cripps en torno a la lenta, ardua e incompleta integración de los afroamericanos en el cine de su país; Carr no investiga la imagen del judío en los productos hollywoodenses ni su asimilación profesional al medio, que se da por descontada desde el momento en que la mayoría de los grandes ejecutivos y numerosos miembros de los equipos técnicos y artísticos de las principales compañías eran, de hecho, judíos. Lo que encontrará el lector es un detallado relato de las estrategias que desarrollaron determinados *lobbies* ultraconservadores de Estados Unidos para impedir la inmoralidad y las nefastas influencias foráneas —el comunismo, más tarde— que las películas (la supuesta mentalidad judía que las dirigía) difundían entre el ingenuo pueblo americano.

Hollywood and Anti-Semitism se divide en tres partes. La primera expone el racismo WASP entre 1880 y 1929, con especial hincapié en las actuaciones de algunos sectores derechistas contra el "teatro licencioso" que estrenaban los productores judíos. El cuerpo central y más extenso de la obra comprende desde el *crack* del 29 hasta el ataque a Pearl Harbour e indaga en las diversas formas de anti-semitismo que fueron el motor de varias organizaciones oficiales y privadas para las acusaciones de propaganda política ilegal a través de las producciones cinematográficas (acusaciones, sobre todo, de apoyar el *New Deal* rooseveltiano y de fa-

vorecer la entrada del país en la guerra contra Hitler). La tercera parte se centra en las manifestaciones de *The Hollywood Question* en las obras literarias que sitúan su acción en Tinseltown y en la creación del primer (1939) House Un-American Activities Committee (HUAC), antecedente todavía inofensivo del que adquiriría siniestra fama años después con el senador McCarthy. Si bien Carr aporta abundantes pruebas del marcado carácter racista de estereotipos representativos del judío hasta la década de los años 20, llega un momento en el que es difícil distinguir entre la xenofobia anti-semita y el temor de los conservadores a las ideologías de izquierdas: unas veces el judío es visto como el usurero o competidor por controlar la banca y el gran capital; en otras ocasiones el judío se identifica con la amenaza anarquista y bolchevique. Que Henry Ford, autor del infame libro *The International Jew*, precursor de *Mein Kampf* (que le plagia varios párrafos), o Charles Lindbergh, que aceptó ser condecorado por Goering en 1938, dieran muestras de confusión entre judaísmo e izquierdismo es, hasta cierto punto, comprensible; me cuesta más seguir el razonamiento de Carr que aplica al anti-semitismo una variante de la ley del embudo: para él tan anti-semita es quien caracteriza a un empresario teatral de judío lujurioso al acecho de doncellas cristianas aspirantes a actrices, como el político que huele a comunista en los creadores de la película *Blockade* a favor de los republicanos españoles. Por otra parte, Carr no explora las consecuencias, en términos concretos de la producción filmica, de los movimientos políticos que cuestionaban Hollywood como el caballo de Troya de la propaganda judío-comunista. Véase el documental *Hollywoodism* (1998) de Simcha Jacobovici para el estudio de la reacción desde dentro de Hollywood al posible acoso anti-semita: la cobardía de los grandes magnates durante la "Caza de brujas" y, anteriormente, su tibieza en relación con el nazismo y, siempre, con su propia condición de judíos, por no hablar de las gustosas concesiones al autoimpuesto Código Hays, nos muestran la ductilidad y astucia de unos hombres de negocios de escasos escrúpulos a quienes la defensa de su propia identidad les parecía una fruslería frente a los datos de ingresos en taquilla.

A mi entender las páginas de Carr hacen más aguas precisamente al referirse a estos ejecutivos millonarios como objeto de la sátira anti-judía de escritores y periodistas. Es cierto que en la literatura norteamericana abundan las caricaturas de los superempresarios de Hollywood a los que se reproduce como personajes obsesionados por sus ganancias, sin sensibilidad ni cultura, a veces con un deficiente uso de la lengua inglesa, hipócritas, zafios y mezquinos. Para Carr se trata sin excepciones de clichés anti-semitas. ¿Ha olvidado, tal vez, el verdadero carácter de los modelos de esos retratos? El dulce Harry Cohn, entre otras lindezas, espía a sus empleados con micrófonos ocultos, Fox fue a la cárcel por tratar de sobornar a un juez, los abusos de la tiranía de Louis Mayer se califican de legendarios pero están minuciosamente documentados, Jack Warner lamentó haber olvidado en casa la ropa sucia cuando le presentaron a la esposa de Chiang Kai-chek (en Estados Unidos la mayoría de las lavanderías están regentadas por chinos), y Samuel Goldwyn se hizo célebre por frases tan inteligentes como ésta: "Un acuerdo verbal no tiene ni el valor del papel en que está escrito". Nadie niega la capacidad de trabajo de estos hombres, su conocimiento profundo del *business*, la habitual intuición para la contratación del personal. Pero los gerifaltes hollywoodenses generaban una mezcla de miedo, odio, envidia, sarcasmo y risa que dudo esté en relación directa con sus orígenes étnicos o religiosos. El análisis que hace Carr de *The Day of the Locust* (*El día de la langosta*) de Nathanael West, *What Makes Sammy Run?* (*¿Por qué corre Sammy*) de Schulberg y *The Last Tycoon* (*El último magnate*) de Scott Fitzgerald responde más a la voluntad del autor de confirmar su tesis sobre la omnipresencia de *The Hollywood Question* que a las intenciones, incluidas las subrepticias o inconscientes, de los novelistas por subrayar el poder judío, en cuanto tal judío, en la meca del cine. En algunos casos los ejemplos rozan lo grotesco. Así, cuando se evoca un episodio de *The Last Tycoon* en el que la narradora entra por sorpresa en el despacho de su padre (un productor no judío) y se encuentra con una mujer desnuda, Carr asegura que Fitzgerald está desplazando (no sabemos si para disimular) el

estereotipo del judío que instrumentaliza su posición para aprovecharse sexualmente de una joven blanca y protestante. ¿No sería más lógico pensar que el escritor utiliza otro estereotipo, el del productor, judío o no, que se acuesta con las *starlettes* incipientes?

No defraudará, repito, *Hollywood and Anti-Semitism* si se lee como la historia de los prejuicios, intereses y logística política de cierto sector de la derecha norteamericana desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra mundial. A un estudioso de la historia del cine no sé si la obra de Carr le ayudará a comprender mejor el complejo mecanismo industrial que llamamos Hollywood. Tengo la impresión de que Carr aspiraba a emular *Orientalismo* de Edward Said en el método expo-

sitivo, la denuncia implícita, las resonancias éticas. El resultado, me temo, es muy diferente y no me refiero al estilo prolijo y pesado de Carr frente al elegante y sutil inglés del palestino. La obra de Said estimula una revisión de nuestros conceptos y lecturas, y aviva la curiosidad y la indignación. Carr no nos deja indiferentes —a no ser que el aburrimiento sea sinónimo de indiferencia— pero sí escépticos. Dicho de otro modo: volveremos a ver los clásicos de Hollywood y no observaremos modificación alguna en nuestra apreciación y juicio, aunque tal vez recordemos que en su momento hubo quienes creyeron ver propaganda judía y disolución moral en los bailes de Fred Astaire, en los besos de Greta Garbo. Bueno.

JOSÉ MARÍA CONGET

SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE aceptará para su publicación artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito. **SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE** podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque eventualmente puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en **SECUENCIAS. REVISTA DE HISTORIA DEL CINE** será siempre en español.

Los originales se remitirán en papel, mecanografiados a doble espacio y debidamente paginados, así como en soporte informático compatible.

Los autores deberán adjuntar un resumen en inglés de su trabajo, de aproximadamente ciento cincuenta palabras, así como una breve nota biográfica.

Las citas bibliográficas dentro del texto se harán conforme a los siguientes modelos:

* Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market, 1907-1934* (Londres, British Film Institute, 1985), p. 143.

* Kristin Thompson, "Los límites de la experimentación en Hollywood" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 14, junio de 1993), pp. 13-33.

Los originales serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción será comunicada a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Los originales no aceptados para publicación serán devueltos en idéntico plazo.

Universidad Autónoma de Madrid
Programa de Doctorado en Historia del Cine

Curso 2003-2004



Luis Fernández Colorado

Modernidad y tradición en los umbrales del sonoro

Marina Díaz López

El cine mexicano de la época de oro (1936-1955)

Joan M. Minguet Batlloli

Aproximación al cine de los orígenes: tipologías de la fascinación

Javier Ordóñez Rodríguez

Cine, ciencia e imaginación: la formación de arquetipos científicos en la ciencia-ficción

María Luisa Ortega

Cine documental, cine social

Un lugar sin límites

José Carlos Avellar

La "otra Italia" a través del documental etnográfico demartiniano

Noemí García Díaz

Un "melo-noir" mexicano: *El hombre sin rostro*

Julia Tuñón

Dieciséis xilografías por segundo: El tratamiento gráfico en *El gabinete del doctor Caligari*

Alfonso Puyal

