

EL CINE EN LA ZONA NACIONAL, 1936-1939

ROSA ÁLVAREZ BERCIANO
Y RAMÓN SALA NOGUERBilbao
Mensajero, 2000
267 páginas
2.500 pesetas

La relación de Rosa Álvarez Berciano y Ramón Sala Noguier con la cinematografía relacionada con la Guerra Civil Española, se inicia ¡en 1979! con los análisis realizados para el XXI Certamen Internacional de Cine Documental, en Bilbao y que, continuados para los dos siguientes certámenes, dieron lugar a tres preciosos folletos, hoy totalmente inencontrables fuera de las bibliotecas especializadas: Julio Pérez Perucha (ed.), Rosa Álvarez Berciano, Julio Pérez Perucha, Ramón Sala Noguier y otros: «El cinema del Gobierno Republicano entre 1936 y 1939»; «El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939. I: la CNT»; «El cinema de las organizaciones populares republicanas entre 1936 y 1939. II: las organizaciones marxistas. El cine de la empresa privada.», en *XXI, XXII y XXIII Certámenes Internacionales de Cine Documental* (Bilbao, 1979, 1980 y 1981).

Tanto en colaboración como separadamente, los dos autores han seguido preparando y publicando diversos trabajos sobre el cine de la guerra, de entre los que quiero destacar especialmente la ingente labor de revisión y aportación biblio-filmográfica realizada para el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, editado por la Filmoteca Española, y la publicación por Ramón Sala, en 1993, de su *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil* (Bilbao/Madrid, Mensajero/Filmoteca Española, 1993).

El libro que hoy se comenta, fruto otra vez de la colaboración entre sus dos

autores, es un magnífico exponente de cómo la comprensión profunda y auténticamente iluminadora de un proceso sólo surge al otro lado de una intensa, larga y ocasionalmente áspera relación con el objeto investigado.

Los diez años de preparación del *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* pusieron de manifiesto las numerosísimas incógnitas que persisten sobre la cinematografía producida en ese periodo; incógnitas que si en parte se deben a la mala conservación de sus películas (que asciende a poco más del cincuenta por ciento), fundamentalmente se derivan de la escasa documentación original localizada sobre la producción de aquella época y de la concentración de los estudios realizados sobre unas pocas, sin duda las más atractivas, de aquellas películas.

Al iniciarse aquel trabajo de catalogación, la actividad cinematográfica de las fuerzas sublevadas el 18 de julio se presentaba como particularmente llena de interrogantes, y el primero e indiscutiblemente más importante de estos interrogantes residía en la escasez de la producción cinematográfica realizada por el bando nacional, escasez que no podía justificarse sobre la mala conservación (aunque esto fuera un hecho cierto).

Carlos Fernández Cuenca, fundador de la Filmoteca, fue autor del primer catálogo del cine de la guerra: *La Guerra de España y el cine. 1936 - 1939* (Madrid, Editora Nacional, 1972). Lógicamente, cuando Fernández Cuenca hizo esta revisión no

pensó en la posibilidad de que las películas ardieran (como efectivamente ocurrió) y sus notas, con las que después tendría que escribir su catálogo, eran sólo eso: notas tomadas a vuelapluma durante la proyección. Fernández Cuenca tuvo, como alto cargo de la cinematografía franquista, la oportunidad y la curiosidad de ver todas las películas producidas por los sublevados del 18 de julio (así como buena parte de las de producción republicana) y él mismo se lamenta de la comparativamente muy escasa producción cinematográfica de las «fuerzas nacionales».

Con los datos del Catálogo (cerrados a enero de 1993) puede establecerse el siguiente cuadro comparativo entre los volúmenes de producción de ambos bandos.

**PELÍCULAS PRODUCIDAS DURANTE LA GUERRA CIVIL
(NO FICCIÓN)**

	<i>Republicanas</i>	<i>Franquistas</i>
julio-diciembre 1936	61	11
1937	206	26
1938	79	20
enero-marzo 1939	1	31

A efectos de este pequeño cuadro, no se ha tenido en cuenta que cada edición de un noticiario constituye una película, considerándose cada noticiario como un solo título. La ponderación de cada edición de un noticiario como una película hubiera desequilibrado, aún más, el peso de la producción en favor del esfuerzo republicano.

Fernández Cuenca apunta una primera y desde luego importante justificación: toda la infraestructura industrial de la cinematografía española estaba situada en zonas no controladas por los rebeldes; pero incluso al propio Cuenca le parece insatisfactoria esta explicación y el trabajo realizado en la Filmoteca Española

pondría en evidencia cuán insatisfactoria era realmente esa explicación.

La relación entre infraestructura industrial y producción cinematográfica era especialmente crucial para la producción de un noticiario cinematográfico, que no será posible sin infraestructuras industriales próximas o, en su defecto, buenas comunicaciones entre los puntos noticiados y los centros industriales; pero, en la realidad, la distancia entre Lisboa, soporte industrial del primer cine franquista, y Salamanca, Sevilla (e incluso Burgos después de noviembre del 36) es menor que la existente entre Madrid y Barcelona y la estabilidad de las comunicaciones fue, sin duda, inferior en la España Republicana durante casi toda la guerra y, desde luego, muy inferior a partir de la toma de Vinaroz, acontecimiento anterior a la aparición del primer *Noticiario Español* del Departamento Nacional de Cinematografía; pero incluso durante los siete últimos meses de aquel crítico 1938, la producción de cinematográfica de la república, incluyendo la de noticiarios, fue incomparablemente superior a la del franquismo.

Otra de las razones del bajo nivel de actividad cinematográfica de los nacionales residiría en la heterogeneidad de las fuerzas políticas participantes en la sublevación, pero esta razón no razonaría nada: la dispersión política fue, cuando menos, equivalente entre las fuerzas de la República y en ambos lados hubo una «crisis de mayo».

Al escribir la presentación para el *Catálogo* publicado por la Filmoteca, incluía una nueva razón, válida, por lo menos, para justificar la baja utilización del cine para la propaganda exterior (baja, no por la intensidad de los contenidos sino por la cantidad de los materiales). El seguimiento de los noticiarios que circularon en Europa en aquellos años, muestra que los noticiarios franceses,

ingleses o norteamericanos, fueron, como mucho, neutrales y, en realidad, siguieron las instrucciones de sus gobiernos; por ejemplo, hasta el otoño del 38 no mostrarían imágenes de la intervención italo-germana en la guerra. Mientras tanto, los noticiarios alemanes e italianos (incluyendo la edición alemana del noticiario de la Fox) eran claramente pro-franquistas, y los noticiarios soviéticos, claramente pro-republicanos, no salían del ámbito de la propia U.R.S.S.

Rosa Álvarez y Ramón Sala inician su obra hablando de la censura y de la censura no como el medio necesario para guiar a «las masas naturalmente amorfas» por el camino correcto, sino de la censura como medio de control; y al empezar así su obra, a través de la cual nos mostrarán minuciosamente el desarrollo de la cinematografía «de partido» y de la gubernamental, de la oficial y de la «privada», nos llegarán a mostrar la verdadera causa última del bajo nivel de actividad de la cinematografía franquista.

El franquismo no persiguió nunca el convencer. Evidentemente, al franquismo, en cualquiera de sus momentos, incluso en los años setenta, le gustaban los «convencidos» pero siempre los vio como recién llegados sospechosos: lo que el franquismo persiguió siempre era el control.

La actividad de las empresas privadas que intentaron producir el cine que necesitaba el «movimiento salvador» nunca pudo ser plenamente admitida, no importaba el grado de sometimiento que mostraran, siempre serían *otros* y, además en el caso de empresas como Cifesa o CEA, contaminados por la insalvable realidad de haber existido antes de la guerra y por pretenderse legitimados para obtener beneficios económicos de lo que sólo podía ser un *servicio y acto de fe*.

Respecto a las empresas de partido, los órganos de propaganda de la Falange

o el Requeté, la situación no era muy distinta; el control fue siempre restrictivo. De alguna manera, era mejor que *no hicieran nada*, y de hecho lo que consiguieron hacer aparece siempre enmarcado en una posición intersticial: producciones de organismos no controlados desde Salamanca, como la Alta Comisaría en Marruecos o realizadas en momentos de cambios en las estructuras de propaganda, como los documentales del verano de 1937.

Pero la auténtica paradoja, la que se disuelve en la obra de Rosa Álvarez y Ramón Sala, se refiere al descenso que experimentará la producción nacionalista tras la consolidación de un órgano específicamente creado para la propaganda y el adoctrinamiento a través del cine, como lo fue el Departamento Nacional de Cinematografía. En efecto, sólo la necesidad de un control exhaustivo de la producción cinematográfica explicará la reducción de esta producción. En la actuación del Departamento, cada documental será cuidadosamente planificado, y encuadrado con un objetivo preciso dentro de una línea general de actuación. Este control, en nada relacionado con un interés por la cinematografía, se vestirá con pretendidos ropajes «intelectuales» pero, y quizá por ello, como revela la caída en la producción, no conseguiría salvar el escollo fundamental de la desconfianza del poder. Esta desconfianza puede percibirse directamente en la trayectoria de el *Noticiero Español*, único intento de creación de un producto de marcada tipificación industrial que realizaría el Departamento.

En su corta existencia, el *Noticiero Español*, jamás llegaría a cumplir con los cánones que, en continuo desarrollo desde la segunda década del siglo, habían logrado consolidar uno de los «formatos» cinematográficos que mayor éxito han

tenido a lo largo de la historia: ni consiguió ser periódico, ni uniformar sus duraciones y estructura y, por supuesto, la «actualidad» de sus noticias osciló entre los dos y los doce meses de retraso.

Un producto nacido para controlar la información en el medio cinematográfico, no podía cumplir este objetivo sin excluir por decreto (por Decreto-Ley, naturalmente) toda posible competencia (medida ya adoptada por el fascismo italiano y que adoptarían los nazis unos meses más tarde) y la desconfianza del Régimen de Burgos hacia cualquier actividad que pudiera devenir en autónoma impidió entonces que el Departamento —como

se lo hubiera impedido a cualquier otra posible instancia— consiguiera lo que conseguiría No-Do en enero de 1943. El objetivo de los que se plantean el poder absoluto puede ser descrito muy sencillamente: controlar, no convencer.

El conocimiento de la cinematografía española en tan crucial periodo de nuestra historia exigirá todavía de muchos esfuerzos pero, lo realizado por Sala y Álvarez constituye una aportación de primera magnitud; aportación que, como se decía al principio de esta reseña, es fruto de una intensa, larga y ocasionalmente áspera relación con la historia del cine de la Guerra Civil Española. **ALFONSO DEL AMO**

EL DINERO DE HOLLYWOOD. FINANCIACIÓN, PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y NUEVOS MERCADOS

JOËL AUGROS

Barcelona

Paidós, 2000

308 páginas

3.100 pesetas

Libros que analicen el negocio cinematográfico son realmente escasos tanto en la bibliografía nacional como internacional. Normalmente, los aspectos históricos y socioculturales asociados a las estrellas de la pantalla y a los directores de éxito eclipsan un sector que antes de ser arte es industria. En el pórtico de la nueva economía, el cine ha resurgido con un fuerte impulso. No por el dinero que mueve, sino porque es el motor de desarrollo de otros mercados asociados de mayor envergadura económica como las telecomunicaciones o la electrónica de consumo. Ése fue el diagnóstico de las empresas japonesas a finales de la década de los ochenta y éstas han sido las razones que explican las megas fusiones de los noventa. Las economías competitivas

del presente siglo basarán su fuerza en las nuevas redes de comunicación y éstas comenzarán su andadura de la mano del ocio. La oferta de los portales de Internet, los operadores de cable, satélite y móvil de última generación conocen las potencialidades del ocio para condicionar el desarrollo de otros productos y servicios. El cine es el rey de los contenidos y éstos la clave para crear la sociedad de la información.

En este contexto, Joël Augros analiza la industria cinematográfica desde esa perspectiva global, porque la tecnología digital está transformando las formas de distribuir y de consumir películas, y, más tarde o más temprano, la forma de producirlas. Las industrias culturales se escapan a los análisis económicos tradicionales porque



se basan en un sistema diametralmente diferente a otros productos. La elevación de los costes y las «prestaciones» del producto cultural no garantiza de ningún modo el resultado comercial. Éste depende de tantas variables que es totalmente imposible predecir la respuesta del público.

El libro está estructurado en dos partes claramente diferenciadas: la primera analiza la situación de las siete *majors*, y de las productoras independientes, mezclando erróneamente aspectos que hubieran quedado mejor en la siguiente con una óptica diacrónica; y la segunda, explica los cambios que se han producido en los mercados de consumo tradicional como la exhibición, la televisión, el vídeo y los mercados «terciarios». Es una pena que la profusa información económica y financiera solamente llegue a 1994, y no recoja los cambios de los últimos años del siglo XX de la mano de la nueva economía (portales, nuevas mega fusiones, cambio de estrategia, etc.).

El control de la hilera cinematográfica por parte de las *majors* ha permitido que el cine norteamericano haya sido un negocio que siempre ha interesado a los financieros. Su capitalización, obviamente no sólo se debe a estas razones, sino que existen razones también más poderosas: mercado homogéneo y fuerte gasto *per cápita* en consumo (el doble que en Europa en los últimos años). Sin embargo las rentabilidades del producto *majors* son cíclicas y en algunos ejercicios arrojan pérdidas considerables. Hacen entre 15-20 películas al año y pierden dinero con el 80 por ciento de las mismas. Augros describe las agresiones de los «tiburones» a los estudios en los últimos años (Time, Viacom, Matsushita, Seagram, News Corporation, Crédit Lyonnais, Sony, etc.). Estas operaciones se hicieron «con una orientación explícita de constituir grupos

multimedia integrados que gestionaran el conjunto de la rama imagen» (p. 35).

En paralelo, describe la situación de las productoras independientes. Éstas hacen más películas que los grandes estudios (seis veces más, normalmente) y su tipología es muy diversa. Suelen contar con menos recursos, pero no siempre (*Terminator* (1984), *Rambo* (1985), y deben pasar por el aro de los canales de distribución de las *majors*. Tal es el nexo que algunas han acabado por establecer alianzas como el caso de Castle Rock, New Line, Carolco, Imagine, Orion, Miramax, etc. Su financiación es cíclica y su rentabilidad la encuentran, principalmente, en los mercados internacionales.

Destacar también el interesante análisis que Augros hace de otros agentes del sistema de las míticas productoras como las «agencias de talento», sindicatos, las industrias auxiliares, la organización de los estudios, y los procesos de creación y de producción de las películas. «Hollywood es una pequeña comunidad y la gente prefiere no enemistarse con los que mañana le podrían ofrecer trabajo» (p. 71). Llama la atención en este apartado el análisis de costes de producción y su relación con los emolumentos de las estrellas y las tarifas que marcan los sindicatos en California frente a otros Estados, lo que está originando «la descentralización de la producción» (p. 135).

La concentración de la distribución en manos de las *majors* impide una optimización de la comercialización de las películas ajenas a sus intereses por el 30 por ciento que cobran de «comisión de distribución». Con relación a las películas extranjeras, se evidencia una deuda pendiente del resto de las cinematografías del mundo: «es muy difícil entrar en el mercado norteamericano sin firmar un contrato con alguna de las *majors*» (p. 164).

Sin duda alguna, el mercado de explotación de las películas se ha modificado notablemente en los últimos años. Esos cambios vienen de la mano del cable, del satélite y de la digitalización en general, y al que se deben añadir los experimentados en el clásico subsector de la exhibición en salas. Tal es así, que la estructura de ingresos se ha modificado: descenso de la recaudación en salas y menores ingresos de las cadenas y estaciones afiliadas de televisión, mantenimiento del mercado del *home video* y fuerte crecimiento de la *pay tv* (p. 184). También se analizan los cambios sociodemográficos del público, la geografía de la sala y el funcionamiento de los circuitos, concluyendo, como en Europa, que más salas no significan mayor diversidad sino más copias.

Extremadamente farragoso se manifiesta al lector el capítulo dedicado a las relaciones cine-televisión, no por el autor, sino por la complejidad del modelo norteamericano. Por el contrario, el capítulo dedicado al vídeo aclara su evolución

y sus potencialidades de manera clara y concisa.

Se ofrece un apartado novedoso sobre la importancia de los mercados terciarios, que, aunque solamente representen el 4 por ciento de los ingresos, su desarrollo va a ser decisivo en los próximos años. Las actividades «bajo licencia», los parques de atracciones, los videojuegos, la música, la novelización, etc., son aspectos tratados sin profundidad en esta obra, pero arrojan importantes elementos de reflexión. Por último, Augros ofrece una análisis sobre Hollywood y los multimedia, en los que la interactividad es el nuevo concepto de moda. Presenta un panorama incierto en el que no cabe la predicción, pero al que estamos abocados. En conclusión, un libro de gran interés para conocer mejor una actividad económica en plena transformación, que influirá en otros negocios de mayor calado estratégico, y para adelantarse a los cambios que esperan al humilde cine español. JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ MONZONCILLO

TIERRA EN TRANCE. EL CINE LATINOAMERICANO EN 100 PELÍCULAS

ALBERTO ELENA Y MARINA DÍAZ LÓPEZ (EDS.)

Madrid

Alianza Editorial, 1999

445 páginas

1.495 pesetas

El cine latinoamericano: una cuestión que se equilibra en el aire, en el espacio entre la idea de un film y la cámara, entre el proyector y la pantalla, entre la pantalla y la reflexión crítica; medio imagen visible, medio imagen soñada especialmente desde el inicio de la década de los sesenta.

Por ejemplo, en 1961, Glauber Rocha, cuando realizaba su primer largometraje, *Barravento*, preguntaba por carta a Alfredo

Guevara, entonces director del ICAIC: «¿Por qué no organiza Cuba un Encuentro Internacional de Cineastas Independientes de América Latina, con la exhibición de sus películas y la discusión de los problemas que tenemos en común? Sería una forma de organizarnos en una liga internacional latinoamericana de cine revolucionario» [Ivana Bentes (ed.), *Cartas ao mundo* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997), p. 153].



Otro ejemplo de 1962. Fernando Birri que realizaba *Tire die* recordaba que «El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida», y se preguntaba: «¿Qué cine necesita Argentina? ¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca y que inquiete, preocupe, asuste, debilite a los que tienen mala conciencia» [«Cine y subdesarrollo», en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (México, Universidad Autónoma Metropolitana/Secretaría de Educación Pública, 1988), pp. 17-22].

O de nuevo Glauber en 1967, poco después de *Terra em transe*, afirmaba que «la noción de América Latina supera la noción de los nacionalismos. Existe un objetivo común: la liberación económica, política y cultural para hacer un cine latino. Un cine comprometido, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes». «Del paso de la teoría a la práctica existen contradicciones económicas y políticas», observa Glauber en este mismo texto en el que comenta las dificultades de distribución: «Si la producción es ya libre, la distribución es americana, como en todas partes del mundo capitalista. Una producción sin distribución está, lógicamente, condenada a la quiebra», y concluye: «un cine de economía y técnica subdesarrolladas no tiene por qué ser culturalmente subdesarrollado. La acción política, una actitud intelectual y una práctica superior en una sociedad condicionada por la inferioridad. Este es el camino práctico para el cine latino: films baratos, explosivos, radicales, antinaturalistas y polémicos. Un cine épico y didáctico» [*Teoría e prática do cinema latinoamericano* (Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981), pp. 49-53.]

Más tarde, en los encuentros de Viña del Mar (1967), Mérida (1968) y de nuevo Viña del Mar (1969) (los tres, en cierto modo, herederos del Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes organizado por SODRE de Montevideo, en mayo de 1958), las películas mostraban en la pantalla que, ya hablaran en portugués, en español, en quechua o en aymará, ya procedieran de culturas diferentes, con ellas procurábamos construir una lengua y una cultura cinematográfica común, «aunque aisladamente, sin conocernos estábamos todos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber» [Jorge Sanjinés, «Testimonio en Mérida» en *Hojas de Cine*, pp. 97-101]. Es decir, cine, en Latinoamérica, hacemos desde siempre, pero esta conciencia de vivir «un fenómeno de coincidencia de propósitos que generan ideas afines», en palabras de Sanjinés, nació en este momento en el que los latinoamericanos se proponen inventar nuevas narrativas cinematográficas a partir de un diálogo directo con la realidad (diálogo mediado, en cierto modo, por el ejemplo del neorrealismo italiano en mayor escala y por el cine de Eisenstein y de Buñuel). Un momento en el que los jóvenes cineastas independientes decidirán «perder el respeto religioso por el cine. No pedir permiso para entrar en el sagrado universo; al revés, pegar con la cámara», de acuerdo con las palabras de Glauber Rocha [*Revolução do Cinema Novo*, pp. 67-78].

Es concretamente este sentimiento el que está en el origen de *Terra em transe*. *El cine latinoamericano en 100 películas*, obra colectiva (con contribuciones de quince autores) coordinada por Alberto Elena y Marina Díaz López. Con 450 páginas divididas en tres bloques más o menos iguales, «Tradición y renovación», «Nuevos Cines» y «Perspectivas», se trata

de una antología que no se resume en las películas hechas en torno a los años sesenta, cuando surgió la voluntad que no tanto apuntó caminos hacia el futuro como definió las líneas de investigación de la historia de los cines de América Latina. El primer bloque, partiendo de *Limite* de Mário Peixoto, analiza films realizados entre las décadas de los treinta a los cincuenta; el segundo, partiendo de *Tres veces Ana* de David José Kohon, las décadas de los sesenta y setenta; y el tercero, que llega hasta *Chile: la memoria obstinada* (1997) de Patricio Guzmán, las décadas de los ochenta y noventa.

Un punto de partida, «una primera vía de aproximación a la apasionante historia del cine latinoamericano», una introducción al cine latinoamericano, «en la modestia de su formato *Tierra en trance* quiere ser justamente ese instrumento iniciático» de un cine que «todavía necesita una guía que nos permita acceder cómodamente a algunas de sus obras mayores y tesoros semiocultos». Las cien películas fueron escogidas teniendo en cuenta «un cierto equilibrio entre épocas, países, tendencias». Son casi todos films sonoros (considerando que «buena parte de el cine mudo latinoamericano se ha perdido y que lo que se conserva aguarda todavía una justa difusión y reevaluación») realizados en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Haití, Martinica, México, Perú, Puerto Rico, Venezuela y un film de la serie que la Paramount produjo con Carlos Gardel, filmado en Francia y hablado en español para los mercados de España y América Latina, *Luces de Buenos Aires*.

Más importante que recordar los títulos no incluidos en esta antología (a decir verdad, si los cines latinoamericanos se pudiesen agotar con un estudio de apenas cien títulos no tendrían mucha importancia) es destacar la oportunidad (o casi

la invitación) que ella ofrece para un estudio comparado de films producidos en diferentes épocas, de estilos y personalidades tan diferentes, y al mismo tiempo temáticamente tan parecidos entre sí que parece que hubiesen sido rodados en la misma ciudad: *Los olvidados* de Luis Buñuel, *Río 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos, *Los inundados* de Fernando Birri, *De cierta manera* de Sara Gómez, *El pez que fuma* de Román Chalbaud o *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera. Más importante que apuntar informaciones imprecisas (como la que dice que Nelson Pereira dos Santos estudió en el IDHEC en París y que hace crítica de cine en el *Jornal do Brasil*) es destacar la preocupación de los textos por encontrar el equilibrio entre la información y el análisis, entre la reseña crítica y la invitación a ver el film.

Lo más importante es la disposición a dialogar con esta voluntad que surgió en los años sesenta y que, llena de contradicciones («la definición de latinoamericano no es necesariamente tan nítida como cabría pensar»), sigue viva hoy y da una vida especial a lo que se produjo antes de ella: crear un cine latinoamericano, sin fronteras; es decir, no crear propiamente una narrativa cinematográfica igual y común, sino diferentes maneras de hablar a partir de una lengua común (y llena de dialectos, argots, modismos) recogidos en el enfrentamiento directo con la realidad. Por eso mismo, por ejemplo, en Brasil, entre 1963 y 1964, surgirán films realizados casi al mismo tiempo, casi en las mismas locaciones y tan distintos entre sí como son *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* de Ruy Guerra y *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha; o en Cuba, entre 1968 y 1969, se harán films tan próximos y distantes uno de otro como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, *Lucía* de Humberto Solás

y *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez.

A partir de la perspectiva creada por las películas analizadas en su bloque central, *Tierra en trance* piensa en lo que pasó antes y en lo que pasó después en los cines de América Latina. Las miradas que llevan de *Limite*, el primero de los films citados, hasta *Chile: la memoria obstinada*, la reseña que cierra la antología, parecen todas ellas informadas, justamente, por aquel momento en el que

los cines latinoamericanos obran un espacio de invención que bien puede ser demarcado con los títulos de los films de Peixoto y Guzmán: consciente de los límites a sobrepasar y luchando de forma obstinada para ir más allá de ellos. Semejantes dificultades son encontradas por quienes se proponen componer una memoria de esta invención. Y, en este sentido, *Tierra en trance* se propone como un instrumento para traspasar dichas dificultades. JOSÉ CARLOS AVELLAR

JOSEP LLUÍS FONT: ELS PASSOS PERDUTS

JOSETXO CERDÁN (ED.)

Barcelona

La Fàbrica del Cinema Alternatiu, 1998

82 pàgines

1.000 pesetas

VICENÇ LLUCH: AMB ULLS RESSUCITATS

JOSETXO CERDÁN (ED.)

Barcelona

La Fàbrica del Cinema Alternatiu, 1999

81 pàgines

1.000 pesetas

RAMON MASATS: IBÈRIA INÈDITA

JOSETXO CERDÁN (ED.)

Barcelona

La Fàbrica del Cinema Alternatiu, 1999

80 pàgines

1.000 pesetas

Ha dado en convertirse en habitual, al menos entre quienes estudian con alguna asiduidad el cine español, hablar de la *Historia* (1995), la *Antología* (1997) y el *Diccionario* (1998), sin necesidad de que el hablante deba especificar a renglón seguido que se está refiriendo a tres libros colectivos concretos —el primero redactado por Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau y Torreiro, el segundo editado por Julio Pérez Perucha y el tercero dirigido por José Luis Borau— que, sin ser únicos en su género —pues existen,

lógicamente, otras *Historias*, *Antologías* y *Diccionarios*, libros algunos de ellos de muy triste recordación—, sin duda han sido los que han puesto las bases del conocimiento vigente, a principios del milenio, sobre nuestro cinema; conocimiento que, en el último lustro, ha dado así un triple salto mortal desde las tinieblas de antaño hasta la parcial, insuficiente pero meritoria luminosidad de hogaño.

Sostenida provisionalmente en este trípode, y hasta que se corrija y aumente





el *Diccionario*, se amplie la *Antología* y se trace una nueva síntesis de la *Historia*, necesariamente más extensa, plural y —por qué no decirlo— *problemática*, la futura *Historia del Cine Español* va fraguándose, de manera menos espectacular, con estudios como los tres que ha coordinado modélicamente el profesor Josexo Cerdán, miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) y ocasional colaborador de *La Madriguera*, revista de cine que, desde 1997, se publica mensualmente dentro del *El Viejo Topo*. A la encomiable virtud de haber sumado a la empresa una tan gran pluralidad de puntos de vista como los que ofrece, debe añadirse, al menos, otras dos; a saber: la ocasional originalidad de las perspectivas adoptadas y el hecho, nada desdeñable, de haber puesto de relieve films raros y *olvidados* de indudable interés para agitar las aguas demasiado mansas de la actual historiografía del cine español.

La mera enumeración de los autores que —aparte de los propios cineastas analizados, Josep Lluís Font, Vicenç Lluch y Ramon Masats, y del Delegado General del SGAE de Catalunya, Ramón Muntaner— han colaborado en esta empresa presenta una prueba elocuente de la primera virtud resaltada. Son éstos: Carmen Arocena, José Luis Castro de Paz, Josep María Català Domènech, Marina Díaz López, Luis Fernández Colorado, Jesús García de Dueñas, Román Gubern, José Enrique Monterde, Arnau Olivar, Manuel Palacio, Jaime J. Pena, Joan Pons, Àngel Quintana, Miguel Àngel Raio, Esteve Riambau, Joan Ripollés, Bernardo Sánchez Salas, Daniel Sánchez Salas, Roger Salvans, Marta Selva Masoliver, Gal Soler, Casimiro Torreiro y Santos Zunzunegui. En cuanto a la originalidad mencionada, valga reseñar —sin desdoro del resto, y por razones de espacio— tan sólo media docena;

la perspectiva *jurídica* o la perspectiva *urbanística* a la hora de evaluar un film de tan profundo calado en la intrahistoria de la burguesía de Barcelona como *Vida de familia* (Font, 1963), adoptadas, respectivamente, por Arnau Olivar y Josep María Català; la vivisección de la *escritura moderna* y del carácter *farsesco* de un film tan abrupto y desconcertante como *El certificado* (Lluch, 1968), analizados respectivamente por Carmen Arocena y Bernardo Sánchez Salas; la múltiple parodia de las películas inmediatamente precedentes de los años sesenta, así como la técnica de *bricoleur* empleada por Ramón Masats en *Topical Spanish* (1970), que destacan en sus respectivos ensayos Jaime J. Pena y Santos Zunzunegui.

Ocurre con la suma de estos trabajos, como ya se ha apuntado, que nuestro saber sobre el cine español no sólo se beneficia, sino que se modifica; o, por mejor decir, se beneficia porque se modifica. Mirito Torreiro, por ejemplo, *olvidó* inexplicablemente mencionar siquiera —en el capítulo de la *Historia* que le correspondía— un film tan triste y bello como *Vida de familia*, film que, en el primer libro de la coherente trilogía de *Los olvidados* que aquí comentamos, Torreiro encontró ocasión de desagaviar, encareciéndolo hasta el extremo de afirmar que «su culminación dramática es impecable». En cuanto a *El certificado* o *Laia* (1970), dos destacables films de Vicente Lluch (1912-1995), ninguno halló acomodo en la muy nutrida pero decididamente ampliable *Antología*, aunque dicho cineasta, empero, fue objeto de oportuna inclusión en el *Diccionario* merced a un artículo firmado por uno de los miembros del Comité editorial del mismo, Julio Pérez Perucha. Ramon Masats, por el contrario, es una de los flagrantes *olvidos* de ese valioso libro dirigido por José Luis Borau, aunque la película *Topical Spanish* sea

mencionada en las voces dedicadas a uno de sus guionistas, Chumy Chúmez (1927), y al autor de los fondos musicales, el compositor José Casas Augé (1914-1988).

En suma, mediante las tres entregas de la colección *Los olvidados*, se ha coronado con éxito el proyecto que, desde hace tres años, su editor, Josetxo Cerdán, se propuso declaradamente, pues en el último volumen escribe: «Cerramos pues un tríptico que, en la modestia de su propuesta, quiere resultar incómodo para una historiografía demasiado adocenada y con tendencia a la repetición, *ad nauseam*, de lugares comunes.» Casi nada se hubiera logrado, sin embargo, si, además, no se hubiera llamado la atención oportunamente sobre la bella composición musical de Xavier Montsalvatge para *Vida de familia*, sobre las notables interpretaciones —en *El certificado* y *Laja*— de una Nuria Espert que se ha prodigado desde entonces demasiado poco en nuestro cinema o sobre las desparpajadas rupturas estilísticas de un film tan excéntrico como *Topical Spanish* que ponen en evidencia el simplismo reduccionista con el que estamos acostumbrados a pensar el cine español de los sesenta.

En el número 11 de *Secuencias*, Joan M. M. Batllori —«Apuntes para un debate historiográfico»—, iniciaba la deseable costumbre de discutir —matizar— la reseña de un libro aparecida en la revista del número anterior —en este caso la redactada por Ángel Quintana del libro de Alberto Elena sobre Satyajit Ray. Sería bueno que dicho hábito proliferara en nuestros lares. Y así, en el mismo número, Manuel Palacio se preguntaba lo siguiente: «La *Antología crítica del cine español*, después de enseñarnos la flor de la sombra ha supuesto un lugar de llegada: un ejemplo modélico del nuevo paradigma hegemónico. Y tras el triunfo, inevitablemente surge la pregunta: ¿ahora qué?, ¿cómo evitar el peligro de epifenómenos que han aparecido a rebufo de la justa reivindicación del cine español? A saber: una impresionista historia local, un sorprendente deseo de, cual Penélope, no dar por terminado ningún tema. En definitiva, ¿qué debemos hacer para abordar en el presente tiempo social la historia del cine (español)?».

La respuesta es simple —obras son amores y no buenas razones—: lo que hay que hacer, de momento, son libros como estos tres que ha editado con rigor y pasión Josetxo Cerdán. ALEJANDRO MONTIEL

EL IMPERIO BRONSTON

JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS

Madrid/Valencia

Ediciones del Imán/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 2000

448 páginas

3.500 pesetas



Junto con Orson Welles, Samuel Bronston fue el cineasta norteamericano que ha ejercido una mayor incidencia en España. Por diversas circunstancias, ambos recalieron en nuestro país y si bien no establecieron unas raíces definitivas, su obra caló profundamente en una determinada generación de técnicos y profesionales españoles que se beneficiaron de la posibilidad de tener un retazo de Hollywood al alcance de la mano. Frente al depauperado panorama de la producción española, Samuel Bronston pagaba en dólares contantes y sonantes y sus películas, superproducciones a la medida del colosalismo que Hollywood propuso como antídoto contra la imparable caída del Sistema de Estudios, atrajeron hasta Madrid numerosas estrellas internacionales que el franquismo bendecía como si cayeran del cielo hasta que la gallina de los huevos de oro se extinguió tan abruptamente como había aparecido.

No es casual que tan singular personaje, un judío ruso exilado a Estados Unidos y después dotado de generosas conexiones con el Vaticano que, finalmente, le condujeron a la España de los sesenta, despertara la atención de los historiadores locales. Sin embargo, el hecho de que hayan transcurrido tantos años antes de que su biografía viera la luz indica, a las claras, la dificultad de una empresa tan apetitosa como plagada de todo tipo de dificultades. Tras muchos años de investigación, tanto en archivos como mediante entrevistas con familiares y colaboradores cercanos de Bronston, Jesús García de Dueñas ha reflejado su

trabajo en un excelente documental para televisión —misteriosamente inédito en la cadena pública, TVE, que lo produjo— y, más recientemente, en un libro espléndidamente coeditado por José Luis Borau y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Consciente de las diversas caras de un personaje demasiado periférico para Hollywood, pero decididamente desbordante para los parámetros en los que se mueve el cine español, García de Dueñas opta por abordar a Bronston mediante una biografía «a la americana». Rastrea sus orígenes en la remota Rusia prerevolucionaria, sigue su pista como productor para la Columbia o la Fox durante la primera mitad de los años cuarenta —en películas como *The Adventures of Martin Eden (El barco de la muerte)*, *City Without Men (La ciudad sin hombres)*, *Life of Jack London (Las aventuras de Jack London)*, *A Walk in the Sun (Un paseo bajo el sol)* o *And Then There Were None (Diez negritos)*— para sumergirse en un oscuro período del que emerge como avispado productor de documentales religiosos rodados en el Vaticano para ser después distribuidos en Estados Unidos.

Bendecido por las más altas jerarquías eclesiásticas frente a un país que se reclamaba «católico, apostólico y romano» y económicamente apoyado en el monopolio químico DuPont, Bronston aprovechó la inmovilización de capitales norteamericanos en Europa —base de la financiación de numerosas producciones hollywoodianas de la época— para asentar su base de operaciones en España. García de Dueñas dedica a este periodo,

comprendido entre 1958 y 1965, el bloque central de su obra. No en vano fueron las fechas en las que Bronston produjo, siempre bajo pabellón norteamericano, *King of Kings/Rey de Reyes*, *El Cid*, *55 Days at Peking/55 días en Pekín*, *The Fall of the Roman Empire/La caída del Imperio Romano* o *Circus World/El fabuloso mundo del circo*, además de diversos documentales de propaganda franquista que el autor califica acertadamente como «tributos de vasallo», pero que de nada sirvieron para detener la caída de otro Imperio cimentado sobre paredes de cartón piedra y que se derrumbó por las desavenencias surgidas entre DuPont y el gobierno español a raíz de la explotación del negocio petrolero.

El libro de García de Dueñas maneja todas esas teclas con la seguridad de quien dispone de un información abundante y contrastada que, en ocasiones, incluso resulta excesivamente apabullante. No hay personaje o dato que no posea

su correspondiente nota a pie de página lo cual, en algunas ocasiones, entorpece la lectura de un texto redactado, por otra parte, con una amenidad que no debería estar reñida con el rigor historiográfico. García de Dueñas se siente profundamente fascinado por su personaje, hasta el punto que el libro ofrece síntomas de estar afectado por el síndrome de Estocolmo —quizá contagiado por la excesiva proximidad de la familia Bronston—, pero esos reparos menores no empobrecen el gigantesco trabajo de un libro tan imprescindible en su consulta como de difícil gestación. Convertir a *El Cid* en un héroe medieval de Hollywood sin que perdiera las esencias que sobre él había proyectado el franquismo era una delicada operación quirúrgica que sólo estaba al alcance de un productor tan singular y contradictorio como el que García de Dueñas reseña en un tono hagiográfico tan excesivo como comprensible. ESTEVE RIAMBAU

PROYECTOR DE LUNA. LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL CINE

ROMÁN GUBERN

Barcelona

Anagrama, 1999

505 páginas

2.800 pesetas



El «presunto» cine de vanguardia realizado en España ha generado en los últimos años una apreciable cantidad de estudios e investigaciones, la mayor parte de los cuales coinciden en concluir que en nuestro país, al contrario de lo que aconteció en el contexto europeo, se desarrolló una vanguardia sin cine. Esta realidad pesa mucho a la hora de seguir analizando un fenómeno que, como sus propios estudiosos reconocen, apenas se puede decir que existió, de ahí que nos atrevamos a hablar de «presunto cine de vanguardia» para referirnos al

caso español. El libro de Gubern se antojaba, en el momento de su presentación, la obra definitiva sobre este fenómeno tan impreciso y que tanta polémica ha generado pues no habría de tratarse sólo de averiguar si en España hubo cine de vanguardia, sino de cuestionar directamente la existencia de una corriente vanguardista en nuestro país, más allá de un grupo de individualidades, por lo demás, formadas artísticamente fuera de nuestras fronteras.

Uno esperaba que Román Gubern diera alcance a estas cuestiones, y por

eso no podemos más que sentirnos decepcionados, al menos parcialmente, tras la lectura de esta obra. Hasta el punto de que su subtítulo —la generación del 27 y el cine— se antoja del todo impreciso y demasiado forzado. Escrito bajo las resonancias del centenario de García Lorca y publicado un año antes de que los tambores de Calanda inaugurasen el «año Buñuel», cabe pensar que este libro deba más al oportunismo del editor de turno que a la motivación de quien lo firma. Sólo así se explica la dispersión de su contenido, en el que podemos diferenciar tres constantes sobre las que Gubern incide y reincide hasta la saciedad. De un lado, el análisis de un contexto sociocultural significativo —quizá la aportación más interesante de la obra—, de otro el estudio de casos concretos —de películas, cineastas, etc.—, y por último, de la interacción de ambas surge un análisis de percepciones e interpretaciones, un intento por precisar cuáles fueron las influencias inmediatas de toda esa generación de jóvenes idólatras del cinematógrafo que germinó en los albores de la Segunda República.

El análisis del contexto histórico incluye una amplia relación de acontecimientos y manifestaciones a través de las cuales se fue introduciendo entre las élites intelectuales de nuestro país una cierta sensibilidad vanguardista. Aunque habida cuenta de que, tal y como reconoce el propio autor, las vanguardias lejos de ser una realidad homogénea y definida fueron una suerte de «cajón de sastre» donde se aglutinaron diferentes inquietudes artísticas, se echa de menos un estudio algo más pormenorizado de cada una de las tendencias reconocidas en el seno de las mismas. Hay, no obstante, datos que resultan reveladores desde el punto de vista informativo en la descripción de dicho contexto sociocultural. A tal efecto es conveniente destacar el extenso

capítulo consagrado a glosar detalladamente las veintiuna sesiones del Cineclub español, así como las diferentes reacciones que suscitaron determinados títulos proyectados en el transcurso de las mismas, aunque este aspecto emparentaría de un modo más certero con la que hemos señalado tercera línea de contenidos de este libro, a saber, la que se refiere a percepciones.

El análisis del contexto sociocultural que acomete Gubern resulta pues interesante en el contexto de su trabajo, más que nada por el amplísimo repertorio de fuentes que ha manejado el autor y que no deja de citar en ningún momento, lo cual denota una gran transparencia profesional. No obstante, muchas veces su trabajo parece más el de un compilador que el de un autor, por cuanto carece de una propuesta propia. Pocas veces Gubern a lo largo de esta obra utiliza la información obtenida con intención crítica; antes prevalece en él una actitud de mero transmisor de esos datos que de intérprete de los mismos. Con todo, los datos están ahí, lo que no es poco, y su localización puede servir al lector para profundizar en el estudio de esa doble contextualización —social y cultural— de la España de entreguerras, levemente apuntada en las páginas de este libro.

Con todo, el interés de esta parte del libro supera al de los otros dos asuntos que en sus páginas se abordan. Los casos concretos analizados por Gubern han recibido más y mejor atención por parte de otros autores (hablar a estas alturas de la pulsión sexual que emanan las imágenes de los dos primeros filmes de Buñuel se antoja gratuito). Y en lo que se refiere al estudio de las percepciones, de las implicaciones que el cine tenía para esa generación de intelectuales españoles que, como Albertí, nacieron con el cine, se creía algo, a día de hoy, ya superado. Pueden ser elementos de interés para un

lector no especializado, pero para aquellos que busquen ampliar sus conocimientos sobre la estrecha vinculación expresiva que mantuvo el cine con las distintas vanguardias artísticas y sobre la consideración de aquél por parte de éstas como «obra de arte total», este libro les resultará un instrumento, a todas luces, demasiado elemental.

Hemos de reprocharle a Gubern su escaso alcance analítico tanto como agradecerle la profusión de referencias bibliográficas y hemerográficas que nos brinda. Cabe entender que *Proyector de luna* ha sido escrita pensando en un

público amplio y heterogéneo, por más señas generalista, y que la editorial no buscaba sino precisamente eso para así aprovechar el eco mediático alcanzado en la conmemoración de los centenarios de Lorca y de Buñuel, así como en la revisión de la obra de los poetas del 27, tan en auge. Ya sea por oportunismo o porque las prisas no son nunca buenas consejeras, lo cierto es que esta obra se resiente de la falta de un discurso crítico, de una propuesta propia que vaya más allá de la ordenación de la abundante información obtenida durante el proceso de investigación previo a la escritura. **JAIIME IGLESIAS**

ALIEN ZONE II. THE SPACES OF SCIENCE FICTION CINEMA

ANNETTE KUHN

Londres/Nueva York

Verso, 1999

308 páginas

15 libras esterlinas/22 dólares americanos

Pocas veces se muestra un interés intelectual por el cine de ciencia ficción. Las películas de científicos visionarios, monstruos, futuros imaginarios, escenarios ucrónicos, tecnonaturalezas, viajes imposibles han sido tratadas como subproductos de una industria cinematográfica que necesita reciclar toda su producción de escenarios, guiones y vestuario para obtener la mejor cuenta de resultados posible. La ciencia ficción no ha sido considerada como un género ya que carecía del carácter heroico del *western*. Tampoco poseía la esencia maniquea del *cine negro*. Todo lo más podría relacionarse en sus orígenes con el cine de terror, verdadera traducción filmica de los espectáculos de feria. Pero más bien la ciencia ficción cinematográfica ha sido clasificada como un subgénero del cine de aventuras destinado a satisfacer las necesidades de

evasión de un público afectado por la enfermedad mental, leve en principio, de un neoinfantilismo contagioso. Cuando una obra ha merecido la atención de la academia cinematográfica no ha sido por su relación con la ciencia ficción sino a pesar de ella. *Metrópolis*, *Alien*, *Blade Runner*, o incluso la recientemente redescubierta *King Kong* son perlas halladas entre la basura de los trajes de plástico y platillos voladores abandonados.

En este escenario intelectual poco sensible a lo que no sea decididamente exquisito o exótico, cabe felicitarse por la investigación llevada a cabo por Annette Kuhn desde su puesto de investigadora en la Universidad de Lancaster. Desde allí ha sido la portavoz de un movimiento inserto en los *estudios culturales* desde donde se defiende el papel de las películas de ciencia ficción como reflexiones de



valores culturales de nuestro tiempo, relacionadas ideológicamente con los órdenes sociales que representan y que necesitan lecturas e interpretaciones para hacer aflorar todas las represiones culturales que ocultan. En definitiva, defiende que esos trabajos cinematográficos de tecnología y ficción necesitan tomar en cuenta sus espectadores para entender las fantasías que producen en ellos y comprender sus modos de acción y reacción en el entramado de significados culturales que alimentan dentro de las retóricas sociales. El primer resultado de este análisis apareció en 1990 bajo el título *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Consistía en la publicación de una colección de trabajos editados por Annette Kuhn. En aquella ocasión se reivindicaba la importancia de la ciencia ficción para analizar la naturaleza de la cultura, de la ideología y del feminismo contemporáneo. Entonces A. Kuhn eligió *Alien* como un icono que representaba la ruptura con la naturaleza antigua. La nueva forma zootécnica que era capaz de destruir sin conmovirse aparentemente, pero a la vez resultaba ser indestructible por algún designio incomprensible para el resto de los seres que le rodeaban. Se convertía en el símbolo de la lucha en una frontera delirante que serviría para delatar los problemas subyacentes en una sociedad patriarcal. Fue, en cierta medida una apuesta de barricada, muy en la línea de las apuestas de los estudios culturales de principios de década. Pero sin duda tuvo suficiente éxito como para animar a A. Kuhn a continuar su serie.

Nueve años más tarde aparece la obra que aquí se comenta, un segundo volumen con un nombre parecido al primero. Por una parte resulta alentador que la experiencia editorial del primer volumen le haya permitido repetir la aventura. Pero

conviene advertir que esta obra no se trata de una mera secuela de la primera, a pesar de lo que parece sugerir el título. Incluso cambia el diseño del libro, aunque se publiquen en la misma editorial. No obstante, permanece estructura interna. En esta ocasión, al igual que en *Alien Zone I*, Annette Kuhn no es una mera recopiladora sino una auténtica editora. El libro contiene once capítulos agrupados en cuatro partes. La editora se reserva una introducción general y, además, una especial a cada una de las partes.

En su nuevo libro la editora ya no pretende tratar la importancia intercultural del cine de ciencia ficción en general sino opta por centrarse en el análisis del *espacio*, uno de los tópicos más importantes en los estudios sobre el cine durante la década que termina. Efectivamente, el uso y la función del espacio en el cine ha sufrido un cambio de enfoque radical debido a la emergencia y difusión de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la representación visual. La ciencia ficción ha sido un exponente muy representativo de esa transformación ya que está presente en todas las manifestaciones de esas nuevas tecnologías y no solamente en el cine. Su público está educado en esas tecnologías y en los contenidos, en sus textos, de forma que reconoce y se reconoce en su intertextualidad. Ya no está formado por espectadores que necesitan la magia de la pantalla en una sala cinematográfica para que se produzca una fusión entre los espacios internos de la narración fílmica y los de sus fantasías. En el caso del espectador de *ciencia ficción* esa interacción de espacios se prolonga fuera de la sala de proyección, incluso puede ser previo a ella. Reconoce textos, imágenes y fantasías que ha aprendido en otros medios, en otros juegos, en otros escenarios. Lo que se propone Annette Kuhn es estudiar en detalle

los mecanismos de retroalimentación que hacen posible una situación semejante.

Lo realiza en cuatro partes. La primera, dedicada a los *espacios culturales*, cuenta con tres contribuciones de Barry Keith Grant, Brooks Landon y Will Brooker y se centra en el análisis de las interconexiones que se producen entre los distintos formatos de la ciencia ficción, es decir, entre sus diferentes formas retóricas. Brooks Landon analiza la convergencia que tiene lugar actualmente entre la literatura y el cine. La narración literaria sigue cada vez más los formatos que aportan los diferentes medios visuales y digitales. Grant y Landon, tratan la formación de la subjetividad de los espectadores cuando las películas de ciencia ficción incitan a la acción convirtiéndose no sólo en «narrativas continuas», en series que dan lugar a una fuerte interacción entre los espectadores como ocurrió con *Star Trek*, sino además en las discusiones que favorecen las discusiones en Internet.

De esos espacios culturales se pasa a espacios aparentemente muy empíricos, muy singulares, incluso para un género de imaginación. Se trata de los *espacios urbanos*. Son los ámbitos de utopía y ucronía donde la ciencia ficción despliega toda su imaginación, y también todo su cinismo. Ciudades del mejor y del peor mundo posible, paraísos de esperanzas enfrentados con infiernos resultado del Apocalipsis, todos son lugares para una historia de ciencia ficción. Son bancos de pruebas para explorar las posibilidades de la política ficción, como hace David Desser, o la función del futuro en la interpretación del presente en el caso de la contribución de Janet Staiger. Como si nuestro presente estuviera construido con fragmentos del futuro, una de las tesis más queridas de la poesía romántica inglesa de principios del XIX. Esta segunda

parte la completa un estudio de Vivian Sobchack sobre las ciudades de las películas de ciencia ficción como metáforas poéticas del urbanismo de cada época, desde la dulce fantasía de los años veinte hasta el horror de los noventa.

La tercera parte se enfrenta a una pregunta de gran importancia: ¿hasta qué punto la ciencia ficción cinematográfica es una comparación con el mundo real? Hoy, según A. Kuhn, pocos aceptarían dar una respuesta «realista» a esa pregunta. Más bien se reconoce que las respuestas pasan por ejercicios hermenéuticos muy refinados donde los textos visuales son contrastados con un supuesto mundo real, que a su vez es una reconstrucción. Esto es lo que hacen Linda Mizejewski, Catherine Constable y Claudia Springer en la tercera parte dedicada a los *espacios corporales*. La primera reflexiona sobre cómo se construye el ciborgmacho en el cine contemporáneo. El híbrido entre hombre y máquina aprovecha la tecnología en su beneficio y los efectos especiales para convertir al héroe de un superhombre a un supermacho. Constable por el contrario se centra en el estudio del mito de Alien, y su permanente pareja la teniente Ripley. Frente a la dureza de los ciborg-macho, la mujer Ripley se adapta a la nueva tecnonaturaleza del Alien y es capaz de mostrar una permeabilidad corporal fecunda, una capacidad de negociar con la nueva naturaleza, sólo fallida por el miedo a ser la madre del monstruo. Springer profundiza en otro tipo de híbrido resultado de la psicocibernética, más cercano a la cibernetura que ha puesto en circulación la ciencia ficción de los años noventa. La huida del cuerpo, o en todo caso su fusión con tecnologías cibernéticas permite generar metáforas que ponen la realidad de la mente a caballo entre lo corporal y lo tecnológico.

La recopilación termina con una parte dedicada a los espacios sensoriales. La ciencia ficción también es espectáculo de efectos especiales, que en este género se convierten en comunes, destinados a sugerir en el espectador contextos de percepción que permitan adentrarse en escenarios familiares. Así Garret Stewart y Scott Bukatman exploran las posibilidades de esta metapsicología de los espacios cinematográficos. Stewart lo hace a través de las posibilidades de la *fotografía* como un ingrediente que permite aportar verosimilitud a la memoria de los personajes delirantes en las narraciones de ciencia ficción. En otra dirección Bukatman se adentra en las tesis de su libro *Terminal Identity: The Virtual Subject of Postmodern Science Fiction* (1993)

y se adentra en las 'aventuras de la percepción' que produce la inmersión en el mundo virtual. Desde él se puede acceder a emociones que inspiren temor, asombro, inmensidad y deseo.

Esta contribución de Bukatman cierra el libro dado cuenta de un mundo de ficción, elemental y complejo a la vez, que une la simplicidad del primer cine con la complicación técnica del cine más imaginativo y audaz. En esta ocasión Annette Kuhn ha sabido centrarse con acierto en un tópico central del cine de ciencia ficción. Es una contribución fundamental para entender su importancia como laboratorio social de la cultura popular más importante de nuestra época, la que nos relaciona con la ciencia y la tecnología pero opinando sobre ellas. JAVIER ORDÓÑEZ

CINEMA, MODERNITAT I AVANTGUARDA (1920-1936)

JOAN M. MINGUET BATLLORI

Valencia
Edicions 3i4, 2000
179 pàgines
1.450 pesetas

Los debates en torno a las nociones de modernidad y vanguardia cinematográfica, así como sobre el presunto aspecto inmoral del espectáculo fílmico, alcanzaron a partir de comienzos de la década de los veinte una inusitada pujanza en los ámbitos intelectuales peninsulares, hasta el extremo de ocupar buena parte de las páginas consagradas al análisis de los avances estéticos y narrativos en el nuevo medio. La paulatina consolidación del cinematógrafo entre las capas burguesas y aristocráticas fue en ese sentido vivida con particular animosidad por parte de ciertos sectores culturales y religiosos opuestos a su nefasta influencia sobre el Arte y las costumbres, ampliándose incluso

el foco de las críticas a los perjuicios sobre la salud física y mental de unos espectadores sometidos al daño perverso de las sombras animadas. Ahora bien, en pocos ámbitos geográficos se alcanzó el grado de aguda reflexión, y al mismo tiempo de acaloramiento, que el manifestado en Cataluña, un territorio al que Minguet circunscribe este estudio monográfico que de alguna manera actualiza y perfila en toda su plenitud otros trabajos anteriores del autor.

Salvado el hecho de que el título propuesto pueda conducir a ciertas percepciones erróneas en algún lector desavisado, sobre todo por lo tocante al restringido ámbito geográfico y cultural de análisis



(Cataluña) que sin embargo no aparece explícitamente mencionado por ningún sitio, *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)* pretende ser ante todo un sugestivo recorrido por la multiplicidad de revistas e intelectuales que intervinieron de un modo activo en darle la vuelta a los planteamientos conservadores y hasta un punto reaccionarios del influente Noucentisme. El fenómeno de eferescencia por el cual nacerían revistas del calado de *Gaseta de les Arts* o *D'Ací i d'Allà*, donde velaron armas prestigiosas plumas como Sebastià Gasch o Guillem Díaz-Plaja, supuso un auténtico fenómeno de regeneración cultural en Cataluña. Esa rotunda apuesta por la modernización y el riesgo es analizada en estas páginas por Joan Minguet desde la jugosa perspectiva de las discusiones en torno al fenómeno cinematográfico —entendido tanto en su calidad de espectáculo de masas como en la de generador de obras singulares próximas a la manifestación artística— planteadas en los numerosos textos publicados en la época.

Si Eugenio D'Ors y otros conspicuos representantes del Noucentisme habían logrado que prendiera la idea de que el único registro positivo de la cinematografía era su utilización como instrumento documental de estudio, desde la segunda mitad de la década de los veinte dicha óptica empezó a ser cuestionada. Esas actitudes intransigentes fueron reduciendo su influencia y dejando paso a una evolución del pensamiento cinematográfico basada en la artisticidad del medio y en el compromiso explícito con una cultura ecléctica capaz de fusionar modernidad y tradición. Elementos ambos que sin ningún género de dudas caracterizarían más tarde, como una herida abierta, buena parte del cine español manufacturado durante la Segunda República y que alcanzó enormes cotas de esplendor

mediante el constante abordaje de cuestiones referidas a la identidad nacional.

Joan Minguet logra trazar a lo largo del texto una acertada panorámica sobre las distintas vertientes que afectó el intenso debate, desde la actitud impresionista de cierta crítica indocumentada y próxima a los intereses comerciales de determinadas empresas (actitud que tuvo como más eximio fustigador a Díaz-Plaja) hasta la necesidad de impulsar un sentimiento catalanista aplicado al cinematógrafo (Gasch), pasando por los sueños utópicos de la creación de un lenguaje icónico universal y la disolución de las clases sociales que el cine efectuaría por sí solo. Con trazo firme y estilo ameno, en *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)* se aborda en toda su complejidad un momento de eclosión intelectual, no exento ocasionalmente de contradicciones que ante todo se optan por exponer para que el lector extraiga sus propias conclusiones, marcado por los revolucionarios cambios que introdujeron la radio y el cine tanto en los entramados culturales catalanes como en las comunidades rurales educativamente desfavorecidas.

En el posible deber de este magnífico texto, pleno de suaves matices y perspicaces sugerencias, tan sólo cabe referirse a la descontextualización en que el objeto de análisis acaba cayendo: la práctica ausencia de comentarios o datos sobre lo que estaba ocurriendo por aquellos mismos momentos en otras partes de la Península Ibérica —no digamos ya de Europa o Estados Unidos— parece implicar que esa evolución del pensamiento cinematográfico en Cataluña se produjo de manera autárquica y sin vincularse a ninguna corriente o pensamiento del exterior. Por otra parte, y dada la importancia y significación de los movimientos amateuristas catalanes, no hubiera estado probablemente de más un mayor hincapié

en los debates teóricos establecidos en torno a esta modalidad del cinema que planteaba, todavía con mayor crudeza si cabe, múltiples reservas a cuenta de su presunta artisticidad.

En definitiva, esta obra de Joan Minguet culmina con elogiada maestría una parte

de su trayectoria que ha dado ya importantes frutos y abierto vías de reflexión que merece la pena estimular. Un libro, pues, destinado a convertirse en ineludible obra de referencia dentro del ámbito historiográfico sobre esta fascinante materia. **LUIS FERNÁNDEZ COLORADO**

AIRES DE FAMILIA. CULTURA Y SOCIEDAD EN AMÉRICA LATINA

CARLOS MONSIVÁIS

Barcelona

Anagrama, 2000

254 páginas

2.300 pesetas



Hay que saludar con gran alegría, no sólo que se haya otorgado a Carlos Monsiváis el XXVIII Premio Anagrama de Ensayo, sino que haya por fin un libro suyo editado en España que verse sobre los temas por los que se conoce a este gran escritor y ensayista mexicano. Su trabajo, desarrollado ya durante varias décadas, es desconocido dada la falta de comunicación editorial de América hacia España: la atalaya de su puesto como editor del suplemento cultural *La cultura en México* de la revista *Siempre*, entre 1972 y 1987 fue un lugar para esbozar, al igual que hace en sus libros *Amor perdido* o *Escenas de pudor y liviandad*, una mirada en perspectiva de la sociedad de su país. Pero, además, el rigor de Monsiváis le hace estar presente como excelente glosista de las fuentes culturales mexicanas; trabajo que se percibe en sus antologías sobre poesía y crónica, sus artículos sobre cine, así como en sus aportaciones generales en los libros medulares de la historia y la cultura de México en el siglo XX.

Aquí, hasta el momento, algunas muestras de su trabajo han ido apareciendo como una constelación, en publicaciones dispersas (y sirvan de ejemplo

el artículo «Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)», pieza clave en el monográfico sobre melodrama mexicano de *Archivos de la filmoteca* (nº 16, febrero de 1994) o, más recientemente, «Del Rancho a Internet», aparecido en *Letra Internacional*, nº 53, noviembre-diciembre de 1997). El único crédito que le da el ISBN es una edición de boleros titulada *56 boleros* (Mondadori, 1999). Sin duda, semejante anonimato terminará con *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*.

El evidente hilo conector de su variada obra expresa su preocupación por explicar, desde otros puntos menos transitados, la historia de una sociedad como la mexicana. Néstor García Canclini, erudito en comunicación y cultura en América Latina, apunta cómo Monsiváis (al igual que Miguel Barnet) apuesta por usar las narrativas populares para reconstruir los sentimientos colectivos en el intento de desbrozar el entramado social y, al mismo tiempo, transmitir ampliamente su conocimiento. Desde luego, la escritura de nuestro autor convoca una escasa fidelidad a los estilos y sus medios literarios naturales (el periodismo cultural, la comunicación

académica, la edición crítica literaria...) para apuntar una posible historia de la cultura desde perspectivas que habían sido dejadas, por mucho tiempo, fuera por la academia tradicional: la mirada intencional hacia el mundo de los intersticios populares es donde se termina por escribir la Historia con mayúsculas inscrita en esos mismos medios que consumen, apoyan y reifican los públicos; el verdadero pueblo del siglo XX.

Por tanto, la importancia de la obra de Monsiváis merece un lugar aparte entre los estudiosos de la cultura del siglo XX. Su labor de legitimación y crítica de la cultura popular, el análisis —sin prejuicios— de la sociedad de masas y —atinado— del cariz posmoderno de ésta, la riqueza de su estilo, la agudeza visual para detectar paradojas y, sobre todo, la locuacidad de su humor —literario y gozoso— son los componentes habituales de su estilo que volvemos a encontrar en estos *Aires*. El esfuerzo por conectar y animar a un lector avezado y cómplice hace del libro una sugestiva apuesta por entender cómo se conectan los distintos medios culturales desde donde pensar las sociedades latinoamericanas. Si bien esta propuesta es la lógica que enhebra toda su obra (con especial atención obviamente a la sociedad mexicana), el arrojo de llegar a los límites más difusos es especialmente evidente en este último libro. A lo largo de siete capítulos, aparentemente inconexos o temáticos, procura dar una imagen explicativa de este grupo continental y cultural. El libro es un itinerario que no recorre ningún espacio físico, por más que se focalicen momentos puntuales de la historia del continente. Se trata de entender qué continuo cultural recorre las sociedades latinoamericanas para terminar por dejar, siempre prendida, la pregunta de si existe una identidad latinoamericana que pueda desligarse de la

tradicción histórica, si no común en lo sustantivo, si casi podría decirse que ferozmente mimética. De ahí el título de este libro, que evoca la metáfora conceptual que utilizó Wittgenstein para esclarecer el problema de la significación del lenguaje. Si la cuestión de la identidad latinoamericana ha sido una diatriba política, usada para polarizar las intenciones de los americanos a la hora de ubicar sus raíces culturales y hacerse de ellas herederos esenciales, la forma de no eludir el juego, cuyo discurrir no es en absoluto lúdico, es ignorar sus arduas reglamentaciones políticas para quedarse a ras de suelo; en aquellos elementos, brisas y constantes culturales que explican la, siempre condenada a la modernidad, sociedad latinoamericana.

Aclarar este transunto tan teórico obliga a fijarse en la promesa que hacen los capítulos en sus títulos y la ofrenda que en ellos, finalmente, se da. Si un dietario del libro establecería media docena de temas (la cultura popular, el cine latinoamericano, el héroe patrio, la *intelligentsia* literaria, las migraciones culturales, los profetas histórico-políticos y los *mass media*), en realidad la travesía de la lectura se mezcla y confunde para evocar precisamente los elementos reconocibles en todas estas sociedades como claves para sus dos siglos de historia como países independientes. Al desmenuzar los parecidos de familia se explica el uso de unos ejemplos para extender su materia interpretativa a esta zona histórica. En este despliegue de los elementos que supuestamente configuran la conexión entre estas identidades nacionales hay una explícita huida de la didáctica que racionalice, explique y determine por qué la cultura latinoamericana es como es y ha producido sociedades como las actuales. Más allá de todo eso están aquellos sentimientos de los que hablaba

García Canclini que explican y determinan quiénes son estos pueblos: la intención es el mapa, sentimental por cultural, de la identidad.

Quizas las razones por las que Monsiváis ha escrito este libro tengan que ver con el debate que fuerza a los estereotipos que hemos estado manejando sobre la riqueza cultural y social con la que, también desde este lado del océano, sentimos ese acervo cultural. Y aquí es especialmente pertinente hablar del cine, el cual, además de poseer su propio capítulo, es una presencia constante en todo el libro. No se puede olvidar que Monsiváis pertenece históricamente al grupo Nuevo Cine, que en los sesenta reivindicó y produjo un cambio en la producción y consideración del cine mexicano, muy a la moda de esos tiempos en toda Europa y también en Estados Unidos. Así la exposición que hace Monsiváis del cine es, en primer lugar, el intento de llevar a cabo un modelo narrativo y temático alternativo al cine de Hollywood, pero de una procacidad imitatoria y devota. La producción latinoamericana y su recepción, primero local y multinacional, y después internacional (gracias, sobre todo, a chicanos y españoles) resulta un ejemplo cultural único de digestión y negociación con unas pautas culturales importadas, y de creación de una producción de íntima conexión y explicación de ese mismo tiempo latinoamericano. El imperio cinematográfico mexicano, a costa de la ruina argentina y el debilitamiento brasileño, acuñó las fórmulas de diversión que estrenarán, con notas de música y llanto, un buen

número de géneros, estrellas y temas que son un testigo inusitado del contenido y el cambio de la modernización inminente y atrofiada de estas sociedades. Un periplo arriesgado que el cine asumió de la mano de sus otras fuentes culturales, como la radio, el teatro y, más tarde, la televisión. (Atención aparte merece el último capítulo dedicado a ésta. Es de lectura obligada para comenzar a entender cómo la interpretación plana, y rancia ya, procedente quizá de los estudios de la sociedad de masas al estilo de la Escuela de Frankfurt, no es operativa para entender qué significa la llamada 'caja tonta' para audiencias que exigen ser interpeladas al mismo nivel de agudeza que plantean los tiempos que corren en el advenimiento del tercer siglo latinoamericano. ¿Cuál es su verdadero debate con la tradición social?).

En la presentación que del libro se hizo en Casa de América en junio de 2000, Monsiváis contestaba a una pregunta, quizás maliciosa, sobre la enorme presencia de la cultura popular en el libro diciendo que quizás un título más oportuno debía haber sido 'Aires de vecindad'. Evidentemente, este espacio parcial dentro de la inmensidad de la gran urbe latinoamericana es el protagonista de las raíces y los proyectos para el futuro. Y para el vecindario se prescribe un tiempo en el que los mismos héroes y profetas que jalonan el libro y llamaron la atención a sus moradores, las mismas estrellas que espolearon su deseo, pasarán al altarcito desde donde se piense una nueva identidad, una nueva historia de la cultura en América Latina. **MARINA DÍAZ LÓPEZ**

GENRE AND HOLLYWOOD

STEVE NEALE

Londres/Nueva York

Routledge, 2000

336 páginas

75 dólares



El concepto de género cinematográfico y el análisis del desarrollo histórico tanto de este concepto como de las películas que forman un género son dos de los principales intereses teóricos de Steve Neale, como ya apuntó en su trabajo precedente más conocido *Genre* (Londres, British Film Institute, 1980). En su último libro *Genre and Hollywood* el autor se propone demostrar que un exámen del concepto de género es crucial para cualquier teórico/a o historiador/a del cine que esté interesado en trabajar sobre Hollywood, su historia, sus audiencias y sus películas. Para ello divide el libro en tres partes que abordan lo que para Neale son los tres pilares centrales sobre los que construir una teoría sólida del género cinematográfico; a saber, la cuestión de las definiciones (¿Qué es un género?, ¿qué es lo que constituye un género?), la cuestión del análisis de los géneros –tanto en particular (cine negro, melodrama, el Western) como en general (¿qué funciones socio-culturales cumplen los géneros?)– y, por último, la cuestión de la función comercial o industrial que los géneros cumplen en la producción cinematográfica de Hollywood.

En la primera parte, el autor destaca la importancia del concepto de género argumentando que la 'idea' de género afecta a cualquier tipo de discurso, es decir, que todo discurso o texto puede verse desde una perspectiva genérica: cómo un género o varios géneros han afectado a la construcción de dicho discurso o texto. Según Neale, sin embargo, para que el concepto de género pueda llegar a ser realmente

fructífero es necesario que nos interroguemos sobre su significado. La teoría del género cinematográfico no puede seguir asumiendo que analizar un género es analizar un grupo de películas, ya sea este análisis morfológico (qué componentes constituyen un género), estructuralista (cómo produce significados un género), iconográfico (qué códigos visuales utiliza cada género) o feministas (qué imagen tiene y qué posición narrativa ocupa la mujer en cada género), sino que tiene que considerar que un género es un fenómeno multi-dimensional que hace referencia a los textos (e intertextos), a los discursos generados por la industria, a las expectativas de los espectadores, y, finalmente, a las convenciones/normas que gobiernan a todos éstos.

En la segunda parte de su libro, Neale propone que para construir una teoría del género cinematográfico más compleja los teóricos/as deben empezar a realizar una investigación histórica empíricamente exhaustiva en vez de analizar, como ha ocurrido hasta ahora, 'géneros predilectos', elegidos por razones externas al funcionamiento real del aparato cinematográfico hollywoodiense. El autor ofrece una panorámica de las diferentes aproximaciones teóricas e históricas que se han realizado a los grandes géneros (panorámica cuantitativamente ambiciosa que incluye el cine de acción/aventuras, las películas biográficas, la comedia, las películas de detectives, las de gangsters, los *thrillers* de suspense, el cine épico, el cine de terror, el cine de ciencia-ficción, el musical, las películas sobre 'problemas sociales'

(el alcohol, el juego, la delincuencia juvenil, el mundo rural), el cine de adolescentes o *teenpics*, el cine bélico o el *western*, aunque, en ocasiones, cualitativamente simplista y, por tanto, un poco tediosa), para centrarse en dos capítulos dedicados al cine negro y al melodrama, en tanto que géneros que han sido objeto de una gran atención teórica por feministas y por marxistas respectivamente. Con un análisis más detallado y brillante sobre la atención teórica que han recibido estos dos géneros, Neale demuestra que la separación radical de los discursos teóricos con respecto a los discursos de la industria puede acarrear consecuencias indeseables.

En relación al cine negro, Neale nos recuerda que el cine negro es originariamente una categoría creada por la crítica francesa de posguerra (fue acuñado como término por el crítico francés Nino Frank en 1946); es decir, que no se trata de un género en el sentido clásico del término: el término «cine negro» no era utilizado ni por los estudios, ni por los espectadores/as, ni por los críticos de los años cuarenta y cincuenta. Las películas que hoy consideramos constituyentes del género negro (*The Maltese Falcon* (*El Halcón Maltés*), *Double Indemnity* (*Perdición*), *The Big Sleep* (*El Sueño Eterno*), *Laura*, *The Woman in the Window* (*La Mujer del Cuadro*) en su momento de producción/recepción eran definidas genéricamente como «*thrillers* psicológicos», «melodramas criminales» o «melodramas psicológicos». Neale defiende que la falta de consenso a la hora de demarcar los límites del corpus de películas negras, problema que él ve como intrínsecamente irresoluble, se debe a esta discordancia terminológica entre el contexto de producción y de recepción de las películas y la crítica posterior que se ha desentendido de las categorías genéricas utilizadas por la industria hollywoodiense.

La misma confusión afecta los análisis sobre el melodrama. Mientras que durante las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta un melodrama era una película de acción —melodrama equivalía a crimen, pistolas, violencia, heroínas en peligro, tensión, suspense y malvados de apariencia inocente (lo que ahora llamaríamos *thrillers* psicológicos e incluso cine negro)— a partir de los años setenta, el término «melodrama» empezó a asociarse o bien a películas cargadas de emotividad y sentimientos apasionados (melodramas familiares, películas de/para mujeres) o bien a las telenovelas. Artículos pioneros en el desarrollo de esta trayectoria son, por ejemplo, Thomas Elsaesser, «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama» (1972) y Laura Mulvey, «Notes on Sirk and Melodrama» (1977/78), ambos se pueden encontrar en el libro de Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (Londres, BFI, 1987). También se puede remarcar el artículo de Tania Modleski, «The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas» (*Film Quarterly*, vol. 33, nº 1, 1979).

Esta conexión entre el melodrama y el universo sentimental realizado por los propios teóricos/as no ha dejado de tener consecuencias importantes, como es la aparición durante la década de los ochenta de todo un corpus teórico de corte feminista que se ha ocupado de establecer una conexión entre el melodrama o el cine de/para mujeres (entendidos estos como géneros 'sentimentales') y la opresión de la que son objeto las mujeres en una sociedad patriarcal. Por un lado, la teoría feminista ha considerado que estos géneros, específicamente dirigidos a las mujeres y con una protagonista femenina que no es objeto de deseo masculino sino sujeto activo de deseo, presentan «un problema al relato clásico, problema que sólo

puede resolverse a través de una problematización del punto de vista de la mujer que se representa como paranoico, histérico o meramente ficticio», como apunta Pam Cook en «Melodrama and the Women's Picture» en Sue Aspinall y Robert Murphy (eds.): *Gainsborough Melodrama* (Londres, BFI, 1983), p. 20 (Véase también, Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women* (Londres, Methuen, 1985) y Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Bloomington, Indiana University Press, 1987). Por otro lado, las teóricas feministas han denunciado que es precisamente debido a que el melodrama se ocupa del estatus social de las mujeres, de sus discursos y de sus preocupaciones por lo que ha sido un género tradicionalmente denostado, como demuestra Christine Gledhill en «The Melodramatic Field: An Investigation», en su obra antes citada.

Aunque no es intención de Steve Neale negar la importancia que tienen las aportaciones teóricas feministas sobre estos géneros, sí que señala, por un lado, que la asociación entre melodrama, mujer y feminidad es una asociación creada por la propia teoría y que, por otro lado, el término «*woman's film*» (cine de/para mujeres) y el término «melodrama» han sido utilizados indistintamente por la teoría feminista cuando, en realidad, la categoría *woman's film* es mucho más amplia que la categoría melodrama. Ya que la industria de Hollywood definía una película como a *woman's film* cuando estaba protagonizada por una mujer y trataba problemas emocionales, sociales o psicológicos específicamente relacionados con las mujeres y, por tanto, esta categoría incluía no sólo melodramas sino también otros géneros como *westerns* (*Johnny Guitar*) o comedias (*She Married her Boss*). Además Neale apunta que ni el melodrama ni el cine de/para mujeres tuvo

nunca una connotación peyorativa. «Melodrama» se utilizaba como descripción genérica 'neutra' (algunos melodramas son considerados buenos, otros malos, otros standard, etc) y el cine de/para mujeres, lejos de ser menospreciado, era un cine de gran prestigio como lo demuestran el hecho de que tanto directores como productores especializados en este tipo de películas adquirieron un gran peso en la industria (el director George Cukor, el productor Samuel Goldwyn).

Neale defiende que esta divergencia entre la teoría y la realidad de la industria necesita ser cuestionada ya que no sólo distorsiona nuestra visión de la producción hollywoodiense sino que también afecta al modo en que entendemos su desarrollo histórico. Para demostrarlo en el capítulo seis del libro se ocupa de ofrecer una panorámica de cómo se ha analizado la evolución histórica de los géneros del cine de Hollywood. Neale destaca el hecho de que los historiadores/as se han aproximado a los géneros sólo en términos de similitud, desestimando las dimensiones de discontinuidad y diferencia. Por ello no se han ocupado de analizar ni cómo cada película concreta se vale del género para ofrecer una versión diferente del mismo ni cómo las motivaciones de los personajes dentro de un mismo género varían históricamente. Por otro lado, las teorías socio-culturales, tanto aquellas que conciben los géneros como formas de expresión cultural colectivas (teorías del ritual) como aquellas que ven los géneros como expresión de material ideológico (teorías ideológicas), no son capaces de explicar una serie de fenómenos cruciales para cualquier teoría del género: las películas genéricamente híbridas (películas en las que entran en juego varios géneros), el hecho de que diferentes géneros se ocupen del mismo tema (por ejemplo, el tema de la

constitución de la pareja está presente en los musicales, en el drama romántico y en la comedia romántica) o, por último, la repercusión que los géneros de Hollywood tienen en otras sociedades o culturas que no sean la norteamericana.

Steve Neale considera necesario no sólo que la idea de género y las aproximaciones a los géneros se vuelvan más flexibles (las definiciones convencionales de género son demasiado rígidas y restrictivas para dar cuenta del proceso genérico) sino también que los teóricos empiecen a hacer complejas sus investigaciones llevando a cabo no sólo un análisis más exhaustivo de las películas que constituyen un género sino también que este análisis vaya acompañado de una investigación de los discursos y de las prácticas que Hollywood llevaba y lleva a cabo en la producción, distribución y exhibición de sus películas (para

no dejar de lado los factores industriales que rigen el sistema de producción cinematográfica).

En el capítulo siete, Neale defiende la importancia que debe adquirir para cualquier teoría sobre el género o para cualquier análisis de los géneros el hecho de que las películas de Hollywood son antes que nada productos industriales que sostienen todo un mercado económico. Este capítulo final, por tanto, se centra en la función industrial que cumple el género cinematográfico tanto durante el periodo clásico como en el llamado Nuevo Hollywood.

En resumen, Neale aboga por un análisis empírico y detallado de corte histórico e industrial para desarrollar un nuevo concepto de género teóricamente más complejo y, por tanto, más sólido tanto a nivel histórico como teórico. EVA PARRONDO COPPEL

LE CINÉMA EN AMÉRIQUE LATINE: LE MIROIR ÉCLATÉ (HISTORIOGRAPHIE ET COMPARATISME)

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

Paris

L'Harmattan, 2000

288 páginas

142,50 francos franceses

Muchos años después, frente al tribunal encargado de juzgar su tesis doctoral, el eminente investigador Paulo Antonio Paranaguá había de recordar aquella tarde remota en que su primer libro viera la luz... Retórica y bromas aparte, si algo evidencia con toda claridad este apasionante recorrido por la historiografía del cine latinoamericano que es *Le cinéma en Amérique Latine* (nacido, en efecto, como un trabajo académico de Doctorado en la Universidad de París I) es la plena coherencia de la trayectoria de su autor y el entronque con

aquella obra primeriza y, a la vez, pionera que fue *Cinema na América Latina: Longe de Deus e perto de Hollywood* (1985). Ante la –al parecer– irremisible fragmentación de las historiografías nacionales en América Latina, más o menos desarrolladas, mejor o peor pertrechadas en su bagaje crítico y analítico, pero sistemáticamente replegadas sobre sí mismas, sobre los propios cines nacionales como único objeto posible de estudio, aquel texto de Paranaguá se rebelaba con firmeza exigiendo y ensayando un enfoque



auténticamente comparativo en el estudio del cine latinoamericano, una perspectiva genuinamente continental. Aunque ciertamente es mucho el camino que queda por recorrer y no puede decirse que el proyecto enunciado y tentativamente materializado por *Cinema na América Latina* haya despertado, *de facto*, numerosas adhesiones en estos últimos quince años, la bien conocida obra del propio Paranaguá subsiste como un paradigma de rigor y una invitación a transitar por los mismos caminos historiográficos.

Concebida de este modo, la investigación que subyace a *Le cinéma en Amérique Latine* tiene mucho de reflexión autobiográfica y el lector es, por supuesto, libre de interesarse en mayor o menor medida por la *démarche* ensayada por el autor en la segunda parte del texto. Pero, junto a estas consideraciones de carácter más personal, el primer bloque del libro constituye una impagable reconstrucción de la historia de la historiografía del cine latinoamericano en sus tres fundamentales focos de irradiación: la propia América Latina, Europa y los Estados Unidos. Pocas cinematografías nacionales o regionales pueden alardear de una panorámica tan rigurosa y exhaustiva como la que, para el cine del sur de Río Grande, esboza aquí el autor, no desaprovechando las ocasiones propicias para entablar jugosas polémicas, como la que le permite fustigar a una cierta concepción patrimonial de la historiografía del cine latinoamericano, supuestamente mejor en manos de especialistas autóctonos que de extranjeros advenedizos (p. 124, nota 1). Porque si algo caracteriza realmente la mirada y el balance de Paranaguá es su justa apreciación de los logros de las tres tradiciones mencionadas, reconociendo ciertamente el valor de las aportaciones de las 'escuelas' de la UNAM o Guadalajara, de São Paulo, o de tantas y tantas otras —quizás de menor calado— en los distintos

países de la región, pero también de las tempranas contribuciones europeas o las más recientes y pujantes en los Estados Unidos. Recientes trabajos del autor dan fe, por lo demás, de la voluntad de plasmar en obras las directrices y *desiderata* enunciadas en intervenciones más teóricas.

Sería ciertamente inútil —e injusto— escarbar en la prolija y frondosa erudición bibliográfica desplegada por el autor en busca de ausencias más o menos cuestionables: decir que *Le cinéma en Amérique Latine* constituye, con mucho, el más extenso riguroso y actualizado repertorio bibliográfico que sobre el cine de aquella región haya podido aparecer en forma impresa (por más que atienda básicamente a la publicación de libros y no aspire a cubrir igualmente artículos o textos más breves) bastará para clarificar las cosas. Con todo, y desde la inevitablemente marginal posición que el distante espectador español detenta, cabría quizás apuntar la sensación —tal vez en exceso subjetiva— de que la producción bibliográfica de nuestro país resulta ligeramente menoscabada a lo largo de la obra. Es cierto que Paranaguá recoge lo más granado de una aportación acaso no demasiado significativa (valorando justamente textos pioneros como el de Martínez Torres y Pérez Estremera, por ejemplo), pero en este caso determinadas ausencias, seguramente involuntarias, podrían generar en el lector una imagen deformada, cuanto menos en comparación con la exhaustividad demostrada en otros casos. Algunas publicaciones de filmotecas y festivales (los volúmenes asociados al controvertido *Made in Spanish* donostiarra, sin ir más lejos), ciertos esfuerzos en la publicaciones de guiones (a los que el propio Paranaguá no es del todo ajeno), textos de algunas figuras centrales en el desarrollo del cine latinoamericano (como los de García Márquez o García Espinosa ofrecidos recientemente por Ollero en colaboración

con la EICTV de San Antonio de los Baños) o incluso el voluntarioso catálogo *Diez años del nuevo cine latinoamericano* publicado con evidente esfuerzo por la extinta Editorial Verdoux, por no hablar del *Panorama del cine latinoamericano* de José Agustín Mahieu (hasta hace poco el único manual de referencia disponible en el mercado editorial español, como muchos docentes sabemos...), habrían contribuido a perfilar una imagen de la aportación española algo menos próxima al páramo que por momentos ciertamente ha sido.

Entiéndase, en todo caso, este comentario como una mera constatación y nunca como una crítica, pues ciertamente desde cualquier perspectiva nacional podrían seguramente apuntarse determinadas ausencias y con toda probabilidad no ha sido la completud el objetivo que ha guiado a Paranaгуá en su empresa. Pero sí, como es más que deseable, *Le cinéma en*

Amérique Latine conoce pronto una traducción al español —sea aquí o al otro lado del Atlántico— una ligera revisión de las páginas consagradas a la aportación bibliográfica española contribuiría sin duda a reequilibrar el conjunto y hacerlo todavía más atractivo. Siquiera por el hecho de que durante buena parte de su desarrollo histórico la suerte del cine latinoamericano ha estado estrechamente ligada a la de la cinematografía española, una atenta consideración del papel de la crítica y la historiografía de nuestro país —más allá de sus virtudes o limitaciones— aportará a buen seguro claves distintas y no menos relevantes que las de otros países. Y que por una vez ese jardín de senderos que se bifurcan al que hermosamente hace referencia el autor en sus «Remerciements» sea un verdadero lugar de encuentro... ALBERTO ELENA

EL ESTILO TRASCENDENTAL EN EL CINE: OZU, BRESSON, DREYER

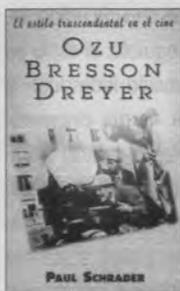
PAUL SCHRADER

Madrid

Ediciones JC, 1999

199 páginas

2.800 pesetas



Reconocido como uno de los mejores guionistas del actual cine americano, urdidor de historias como la de *Taxi driver* (1975), *Raging Bull* (*Toro salvaje*, 1980), *The Last Temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, 1988), *The Yakuza* (*Yakuza*, 1974), *Obsession* (*Obsesión*, 1976), *The Mosquito Coast* (*La costa de los mosquitos*, 1986), Paul Schrader es también director de películas nunca inertes, anodinas o triviales, entre las que hay que destacar *Blue Collar* (1977), *Hardcore* (1978), *American Gigolo* (1979), *Mishima: A Life in Four Chapters* (*Mishima*, 1985),

The Comfort of Strangers (*El placer de los extraños*, 1990), *Light Sleeper* (*Posibilidad de escape*, 1992), entre otras. Su filmografía, por lo tanto, no se presenta ni mucho menos como producto del conformismo o la calculada integración, sino todo lo contrario. En el contexto de la industria del cine americano viene a ser en realidad, la de un cineasta muy personal, pragmático a la vez que purista, activo sin dejar de ser reflexivo, en pos siempre de una manera propia de concebir sus películas sin por ello ignorar los tributos que conlleva trabajar entre quienes

básicamente priman el espectáculo y poco más que el espectáculo. No resulta exagerado, en suma, considerarlo como un intelectual que ha sabido granjearse un enorme crédito para poder nadar y guardar la ropa frente a la concepción dominante de su entorno, un poco cabría decir, a la manera de los grandes cineastas clásicos.

No lo conocíamos, sin embargo, en su faceta de crítico, o analista cinematográfico. Cierto que sus reseñas elaboradas para diferentes publicaciones siguen siendo para nosotros sólo una vaga información, aludida más para certificar su condición de cinéfilo estudioso que como fuente esclarecedora de sus preferencias. Pero al menos podemos ahora subsanar tal ignorancia gracias a la publicación de su libro *El estilo trascendental: Ozu, Bresson, Dreyer*. Era éste un libro cuyo sugerente título nos bastaba hasta hoy para conjeturar sobre no pocos momentos, e innumerables soluciones, de sus películas, pero que permanecía ignoto, fuera de nuestro panorama editorial, cargándose por ello de una cierta aureola mítica, y que ahora puede ser apreciando en su verdadera dimensión.

Estructurado en base a cinco capítulos, los tres centrales atienden a los portadores del cine de los directores convocados en el título y los otros dos, presididos respectivamente por los epígrafes «Introducción» y «Conclusión», no son en absoluto baladí, ya que, como bien se puede suponer, contienen tanto las tesis que se intentan corroborar como los resultados a los que conduce el análisis llevado a cabo. Redactado como culminación de sus estudios cinematográficos, y publicado en 1972 por *California University Press* (Berkeley), el libro no sólo contribuye a conocer mejor las coordenadas, preferencias, o fuentes fílmicas, en las que su autor ha bebido con curiosidad y sumo interés, sino también las tensiones con las que su loable empeño ha tropezado.

Hay que decir que no todo en él nos resulta nítido y transparente, pero que intenta estar bien fundamentado y esclarecido.

Paul Schrader comienza por constatar que «un estilo trascendental» ha hecho su aparición en el cine de la mano de diferentes cineastas, pertenecientes a muy distintas culturas. Entre estos cineastas escoge a los tres que considera más elocuentes y representativos del susodicho estilo: Ozu, Bresson, Dreyer. No quiere decir que lo hayan trabajado del mismo modo, ni tampoco que sus logros sean equiparables. Sólo sugiere que son los que mejor señalan formalmente «una vía (un tao, en el más amplio sentido del término) que nos acerca a lo trascendente» (p. 23). Pero entre ellos detecta algo en común, un estilo que no está determinado por la personalidad del cineasta o por el ámbito cultural, político, económico, o moral en el que le ha tocado vivir, y que es resultado de dos contingencias universales: «el deseo del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del medio cinematográfico» (p. 23). A partir de esta afirmación, impregnada, como se ve, de no poco idealismo, se intenta precisar, definir, acotar lo que cabe comprender como «estilo trascendental», dos términos cuyas amplias modulaciones abonan fácilmente más de un razonamiento circular. De ahí que Paul Schrader intente cogitarlo, no sin algún que otro circunloquio, de un modo bastante asequible: el estilo es identificado con la «expresión individual» e identificable mediante la «forma cinematográfica»; y lo trascendente es aquello situado más allá de la experiencia sensible, capaz de ser identificado con lo «completamente Otro», o «lo Santo», y cuya sustancia tiene que ver con lo espiritual e incluso con lo religioso. Así, someramente expuesto, queda expedito el camino para una definición suficientemente operativa, a saber: «el estilo trascendental es simplemente esto: una forma fílmica de representación general

que expresa *la trascendente*» (p. 29). Va de suyo creemos, que para expresar lo trascendente se requiere un trabajo sobre la forma, pero no se nos ofrece tan claro que tal trabajo suscite un estilo capaz de ser apreciado sin cortapisas como trascendental. Consciente de esta antinomia, y sin ignorar que otras muchas películas de muy diferentes cineastas —Rossellini, Antonioni, Bergman, Boetticher, entre otros— remiten asimismo a una cualidad apreciada como trascendente, Paul Schrader se ve obligado a precisar aquellas características necesarias que, por comunes, justificarían la elección de sus tres directores y la exclusión de los demás. Estas características vendrían dictadas por la formalización de tres pasos o etapas. Estas fases, verdadera tríada constituyente del estilo trascendental, son a su juicio: *la cotidiano*, entendido como «representación meticulosa de los lugares comunes, aburridos y banales de la vida cotidiana» (p. 61); *la disparidad*, que no es sino «una desunión actual o potencial entre el hombre y su entorno que culmina en una acción decisiva» (p. 63); y *la estasis*, entendida como «una visión quiescente de vida que, en lugar de resolver la disparidad, la trasciende» (p. 70). Innecesario es decir que, por supuesto estos tres pasos o etapas no encuentra idéntica, o siquiera similar concreción, en Oriente que en Occidente, es decir en Ozu y en Bresson o Dreyer. Pero, en todo caso, pese a las posibles diferencias con que puedan tratarse formalmente, constituyen los requisitos mediante los cuales podemos percibir, apreciar y comprender las particulares intensidades del estilo trascendental.

En más de un pasaje el texto de Schrader, al que quizá la traducción no le haga meticulosa justicia, se nos presenta en pugna consigo mismo, dando cuenta de un forcejeo continuo entre la intuición que lo impulsa, muy certera dado que se trata de tres autores coincidentes en su extremada

preocupación por la forma, y los conceptos que pone en juego para dar cumplida cuenta de las supuestas afinidades entre ellos. Se originan así algunas oquedades, que, junto a determinadas referencias cuya exactitud se nos escapa, dan lugar a que el conjunto resulte un tanto desigual, aunque no exento en absoluto de interés.

Esa desigualdad se hace tangible cuando se describen aquellas características más sobresalientes del cine de los directores que analiza. Si en el caso de Ozu nos parece que tropieza con la dificultad que presenta para un occidental las particularidades de la cultura japonesa y la idiosincrasia *zen*, el análisis se ve en parte redimido con algunas observaciones de índole más descriptiva y empírica, generalmente apoyadas en las sugerencias de especialistas como Donald Richie o Tom Milne. Mucho más precisas resultan las páginas dedicadas al cine de Bresson. Rápidamente se percibe que es éste el director al que mayor atención se le ha prestado, con el que el autor sin duda empatiza más y mejor, bien haya sido por la facilidad con que sus películas le hayan resultado accesibles o porque sea él más que ningún otro el que convoca todas sus preferencias, además de ser quien mejor ilustra la tríada nómica del estilo que se pretende trascendental. En todo caso, sea por la razón que fuere, lo cierto es que, cuando menos, algunas de las características del trabajo filmico de Bresson quedan suficientemente subrayadas: adelgazamiento argumental, actuación despersionalizada, planificación austera, montaje sin efectos rebuscados y banda sonora sumamente elaborada. Incluso las observaciones de Amédée Ayfre, André Bazin y Susan Sontag, encuentran una mayor integración provechosa en el texto de Schrader. Algo distinto, por el contrario, resulta el caso de Dreyer, cuyo cine no puede adscribirse

de hoz y coz al estilo trascendental, excepción hecha de su película *Ordet* (1955). La razón de esta «insuficiencia artística» la cifra Schrader en «el dualismo espiritual al que a su juicio nunca renunció Dreyer» (p. 138). A falta de mayores precisiones a este respecto, tal afirmación queda reforzada mediante la evidencia que exhibe una filmografía cuyos títulos no participan ni mucho menos de único estilo o procedimiento de formalización. Lo uno y lo otro es lo que justifica el relativo extrañamiento al que Dreyer se ve adscrito respecto de la tesis central sostenida a todo lo largo del libro. Lo cual no es óbice para que a la tensión estética mantenida por Dreyer en su obra entre la *kammerspiel* y el expresionismo le añada Schrader la del estilo trascendental, para de este modo justificar el peso espiritual que palpita en alguna de sus películas. El forcejeo, en suma, que se mantiene entre una obra bien poco domesticable a encuadramientos prefijados y la tríada establecida como tesis central del libro, es claramente manifiesto a todo lo largo de las páginas que se le dedican.

Por último, tras unas pocas consideraciones acerca de lo espiritual en el arte a lo largo de la historia, la austeridad y el ascetismo se ven confirmados como el camino más directo para sugerir artísticamente lo Trascendente. La predisposición del cine hacia la espectacularidad obliga a establecer una neta diferenciación entre dos posibilidades a él inherentes: lo abundante y lo precario. El estilo trascendental se identificará con un progresivo renunciamiento, despojamiento, de lo abundante para desembocar en el trabajo con lo precario; por su parte, el cine comúnmente llamado religioso, por lo general de índole más propagandista que otra cosa, el que avala no pocas películas espectaculares y del que *The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos*,

1956), de Cecil B. de Mille, sería su paradigma, se conformaría con ostentar enfáticamente todos los recursos propios de lo sobreabundante. Pero estas películas, casi sin excepción, lejos de situar al espectador ante lo Trascendente sólo se proponen confirmarlo en sus creencias mediante el recurso a una fácil y tramposa identificación. En el extremo opuesto a ellas se situarían aquellas que se sirven de los medios propios de lo sobreprecario, es decir aquellas películas que «no son capaces de mantener al público interesado y atento» (p. 196) y «no permiten que el espectador realice el trayecto que lleva de la abundancia a la precariedad» (p. 196). Algunas de éstas serían, por ejemplo, *Wavelength*, de Michael Snow; *Still Life*, de Bruce Baillie; *Song 27, My Mountain*, de Stan Brackage; *Sleep, Eat*, o *Empire*, entre otras, de Andy Warhol. Es decir, películas inscritas sin tapujos en la que entendemos habitualmente por cine experimental o *underground*. El hecho de que pongan en forma única y exclusivamente una *estasis* continuada no les resta importancia, pero sí las excluye, a juicio de Schrader (y del nuestro, dicho sea de paso), de lo que cabe entender por «estilo trascendental». La narratividad, en definitiva, es la condición indispensable, o, si se prefiere, el *locus* privilegiado, para el cultivo del susodicho estilo.

Es en este campo, qué duda cabe, donde Paul Schrader ha cosechado tantos aciertos como director. Ahí está su filmografía para verificarlo. Coherencia obliga. Este, su libro, ahora editado en nuestro país, no es un mal complemento para el estudio de aquélla. Un libro que, pese a sus quiebros y rodeos, y a la extrañeza que al pronto nos provocan algunos de sus conceptos, encierra más productividad de la que una primera lectura o una aproximación superficial permite entrever.

M. VIDAL ESTÉVEZ

SECUENCIAS

SECUENCIAS (dos números)

Edición	Temas	Formato	Extensión
1993	1993	1993	1993
1994	1994	1994	1994
1995	1995	1995	1995

SECUENCIAS (varios números)

Edición	Temas	Formato	Extensión
1996	1996	1996	1996
1997	1997	1997	1997
1998	1998	1998	1998

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.