

UN SEMINARIO SOBRE EL PRE-CINE CON VOCACIÓN DE FUTURO



Disco para
fenaquistoscopia.

El pasado 7 de mayo, en torno a la pregunta *¿Qué es el pre-cine?*, el Museu del Cinema (CoHecció Tomàs Mallol) y la Universitat de Girona, organizaron el *I Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine*. La propuesta trataba de plantear una reflexión acerca de las bases metodológicas para un estudio de lo que se ha dado en llamar pre-cine, es decir, ese periodo histórico que abarca los siglos anteriores a la llegada del cinematógrafo, en el que fueron ideados numerosos dispositivos mecánicos y ópticos que permitieron directamente, por reflexión o proyección, la creación y contemplación de un variado repertorio de imágenes.

La verdad es que el cine, industria y espectáculo de masas tal como hoy lo conocemos, no fue en sus orígenes más que un «vástago» de una amplia y ramificada familia de sistemas de representación que, mediante unos determinados soportes técnicos, trataban de capturar la mirada de un espectador, al principio sorprendido y muy pronto subyugado por las posibilidades ilimitadas que los nuevos artefactos ofrecían a su imaginación.

Así se idearon -desde mucho antes e incluso simultáneamente a la aparición del cinematógrafo- multitud de aparatos, unas veces muy complejos para su época y otras extraordinariamente sencillos e ingenuos, vinculados en su mayoría con la obsesión humana por dotar de sensación de movimiento a unas imágenes que reprodujeran, con relativa fidelidad, las impresiones que el ojo podía captar del mundo exterior. Un mundo apasionante de aparatos, soportes, técnicas y procedimientos, desarrollados en su mayoría durante el amplio periodo histórico que hoy se conoce bajo la denominación genérica de «Revolución Industrial».

Las profundas transformaciones económicas y sociales experimentadas en aquel tiempo trajeron consigo, entre otras muchas consecuencias, la pasión por las máquinas, grandes y pequeñas, la confianza en los instrumentos de reproducción mecánica, la posibilidad de fabricación seriada y a gran escala de cualquier clase de aparatos y, con ellas, la tendencia a estimular la imaginación individual y colectiva con la ayuda de esos nuevos artefactos, dotados también de una gran capacidad para «contar historias».

Fue una época en la que surgieron ingenios relacionados con todos los sentidos, y no sólo con la vista: desde los rudimentos del fonógrafo hasta los primeros ensayos de máquinas para escribir, por citar sólo dos ejemplos muy elocuentes de piezas que combinan conocimiento y placer. Al rastrear en la legión de «artefactos para la mirada» que proliferaron a partir del siglo XVIII, aparecen hoy nombres casi olvidados como la cámara oscura, la linterna mágica, el fenaquistoscopia o el zoogroscopio, ingenios que generaban y permitían la contemplación de esas creaciones mentales que son las imágenes. A todos ellos se les considera hoy «pre-cinematográficos» porque vieron la luz antes del advenimiento de la cinematografía, allá por la última década del siglo XIX.

Pero esa convención histórica, comúnmente aceptada, lleva a un peligro que este I Seminario sobre los antecedentes y los orígenes del cine trató evitar y aclarar. A veces se ha calificado de pre-cinematográficos, por el solo hecho de no poder reproducir fotográficamente el movimiento, a todos aquellos medios técnicos anteriores o contemporáneos a la llegada del cine, dando a entender con ello una imperfección. Abordada de esta



Praxinoscopio.

forma, el pre-cine se convierte en una etapa alienada, en continua búsqueda de la imagen en movimiento, una postura que unánimemente fue rechazada por las cuatro ponencias en las que se articuló el encuentro, ofrecidas por Gian Piero Brunetta («Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière»), Sandro Machetti («Del precinema al cinema dels orígens»), Santos Zunzunegui («El pre-cine dentro de la historia del cine») y Angel Quintana («Els límits de la història tecnològica»).

El I Seminario sobre los antecedentes y los orígenes del cine, extraordinariamente organizado por el Museu del Cinema y la Universitat de Girona, que nace con una decidida vocación de futuro, contó con la asistencia de numerosos expertos en la materia como el coleccionista Tomàs Mallol —alma mater del Museu—, Elena Cervera —responsable del Museo del Cine de la Filmoteca Española—, Bernardo Riego, Jon Letamendi, Joaquim

Romaguera o Jordi Artigas. Todos ellos parecieron estar de acuerdo en la necesidad de devolver su identidad particular a cada uno de los «artilugios» que durante años han sido considerados meros eslabones evolutivos en el camino hacia el cine. Aunque se hizo inevitable la referencia al medio cinematográfico, los ponentes y asistentes al encuentro limitaron su empleo exclusivamente en la medida en que permite ordenar aparatos, imágenes, acontecimientos y modos de expresión que, de otro modo, sería imposible entender en su conjunto.

Gracias a este tipo de iniciativas se pretende abrir un foro de debate que haga posible el estudio, en igualdad de oportunidades, de unos hechos relacionados con la etapa cronológicamente anterior al cine que esconden «maravillas» tan fascinantes como las propias sesiones cinematográficas, que recientemente han cumplido un siglo de existencia. FRANCISCO JAVIER FRUTOS ESTEBAN



55 CONGRESO DE LA FIAF

Entre los días 9 y 18 de abril se ha celebrado en Madrid el 55 Congreso de la Federación Internacional de Archivos Filmicos, dentro de los cuáles ha tenido lugar un simposium, entre los días 12 y 15, titulado *El siglo del cine/Un siglo en el cine*, en el que se han desarrollado mesas redondas de diferentes ámbitos temáticos relacionados con el arte cinematográfico.

En la primera mesa, moderada por el cineasta y periodista Javier Rioyo, intervino el director de cine y escritor francés Alain Robbe-Grillet con una conferencia titulada *La imagen fantasma*, en la que desarrolló la relación existente entre la escritura fílmica y la cinematográfica (aprovechando su estancia en este país la Filmoteca le ha rendido un homenaje con la proyección de un ciclo de sus filmes). A continuación tomó la

palabra el también director de cine y escritor Gonzalo Suárez, interpellando el sentido del cine y la literatura a través de un ensayo titulado *El cine, oración salvaje*. Seguidamente, el escritor y director de cine Edgardo Cozarinsky ejemplificó como la narrativa fílmica está contaminada de la narrativa literaria y viceversa, con la conferencia titulada *El cine ausente/presente en Borges y Cabrera Infante*. Para cerrar este rueda de intervenciones el escritor Carlos Monsivais presentó un relato titulado *Sombras suele vestir*, en el que de manera literaria explicó la relaciones entre cine y escritura.

La siguiente mesa redonda, moderada por el profesor Alberto Elena, giró en torno a las relaciones entre el cine y la ciencia, y contó con la intervenciones del director del

Museo de la Ciencia de la Fundación «la Caixa», Jorge Wagensberg, que desarrolló una comunicación titulada *El cine y la inteligibilidad científica*, a la que continuó la intervención del director del Instituto para el Aprendizaje de las Ciencias, de la Northwestern University, Roger Schank, en la que explicó de qué manera la imagen puede conformar la visión de los sistemas educativos interactivos. Finalmente intentó hacer una divertida conferencia Jeffery Boswall, experto en documentales científicos, aludiendo a la imagen en movimiento en la biología, con especial referencia a la ornitología, en relación a su tratamiento filmico y televisivo.

En la mesa redonda, moderada por Fernando Rodríguez Lafuente, intervinieron los historiadores Marc Ferro, con la conferencia titulada *Los mass-media y la fragmentación de los conocimientos*, en la que se expuso la interrelación de los medios de comunicación y la forma en que se difunden, Román Gubern que con su ponencia *El cine como espejo político beligerante* analizó, a través de diversas secuencias de filmes, la imagen de los gobernantes en activo en el cine de ficción de 1916 a 1946; la Filmoteca, haciéndose eco en este sentido, presentó el ciclo *Imágenes del poder* con la exhibición, durante esos días, de las películas *El despertar de una nación* (Gregory La Cava, 1933), *La caída de Berlín* (Mijail Ciaureli, 1949), *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), *Campo de maggio* (Giovacchino Forzano, 1935), *El juramento* (Mijail Ciaureli, 1946) y *Misión hacia Moscú* (Michael Curtiz, 1943). Por último el historiador Christian Delage analizó la película *Vertigo* del conocido cineasta Alfred Hitchcock (al que en este año se le está rindiendo varios homenajes, con diversos actos, reportajes y edición de libros, con motivo del centenario de su nacimiento) haciendo incapié en la representación indirecta del tiempo en la narración cinematográfica.

En otra de las mesas, moderada por Jenaro Talens, se expusieron las múltiples

interpretaciones para analizar un texto filmico. En esta línea el escritor y filósofo Fernando Savatér analizó la película de ciencia ficción *Alien* bajo unas interpretaciones que interpe-laron a los conceptos de naturaleza y artificio. Ignacio Ramonet analizó la película *Blade Runner* desde un punto de vista de la configuración de los filmes como textos que metaforizan la mundialización. El semiólogo italiano Omar Calabrese analizó el concepto de montaje en las obras de arte, a partir de ejemplos de realizaciones de Eisenstein y el análisis de famosos cuadros pictóricos de El Greco y Leonardo de Vinci. Posteriormente Vicente Molina Foix moderó una mesa en la que se tomaba como punto de partida la relación del cine con las otras artes, y en la que tomó la palabra el conocido realizador, escritor y actor Fernando Fernán-Gómez, con la presentación de un ensayo autobiográfico. También se dio cita en este simposio una mesa, moderada por Manuel Palacio, en la que se reflexionó sobre el papel que ocupan las vanguardias dentro del mundo audiovisual y cultural, en la que intervinieron Siegfried Zielinski con una ponencia que trató sobre el papel de la energía, multitud y velocidad en el panorama del Techno-arte, y Peter Kubelka con la ponencia titulada *Visión y rapidez*, que giró en torno al poder de percepción de las imágenes por parte del ojo humano y los modos de registro de la visión.

Los cambios de tecnologías, espacios y arquitecturas fue el debate que se propuso en la presentación de la mesa que fue moderada por Enrique Juncosa, y en la que se reflexionó sobre *El efecto 2000 y el arte del cinema* por parte del escritor y realizador Eugeni Bonet, *La monarquía del ojo y la República de las imágenes: la arquitectura aprende del cine* que fue presentado por el ensayista Luis Fernández Galiano, y *La gran pared simbolizando la inaccesibilidad del destino o ¿la cualidad de qué?* por parte del artista Julian Schnabel. El debate sobre el panorama de futuro del cine sirvió para

cerrar el panel de mesas redondas que tuvieron lugar durante esos días. Para ello se contó con la presencia de los directores Manoel de Oliveira y Víctor Erice, siendo moderados por el profesor Santos Zunzunegui.

Dentro de los actos programados por este congreso de la FIAF también tuvieron lugar otra serie de actos y talleres. El jueves 15 de abril se presentaron los proyectos de investigación sobre la *Historia de la fabricación de la película virgen para cinematografía*, en los cuales se desarrollaron las posibilidades de preservación de los soportes, la historia de los fabricantes españoles de película, la instalación de los primeros laboratorios cinematográficos, la identificación de marcas y tipos de película, así como diversos métodos de restauración. Dichas comunicaciones han sido publicadas, posteriormente, por la revista *Archivos de la Filmoteca*, en su nº 32, junto con la ponencia citada anteriormente del profesor Román Gubern.

En la Casa de América se presentó un ciclo de películas latinoamericanas restauradas bajo el título *La memoria compartida. Cooperación para la preservación filmica en Iberoamérica*; también se presentó, en la Filmoteca Española, el número monográfico sobre *Mitologías Latinoamericanas*, de la revista *Archivos de la Filmoteca*, coordinado por Alberto Elena y Paulo Antonio Paranaguá.

Dentro de las exposiciones que acontecieron durante este período se presentó, en el Centro Cultural Conde Duque, la exhibición sobre escenografía cinematográfica titulada *Constructores de quimeras*, coordinada por Jorge Gorostiza y Elena Cervera, en la que se pudieron observar maquetas, instrumentos y material de atrezzo de conocidas películas del cine español. A su vez se presentó el libro sobre *Directores Artísticos del Cine Español* escrito por Jorge Gorostiza.

En el apartado de películas restauradas se presentó la película, recuperada por la Narodní Filmový Archiv de Praga, *Sangre y arena*, del año 1916, producida por el conocido escritor español Vicente Blasco Ibáñez y codirigida con el francés Máx André; la Filmoteca Vasca presentó una muestra de imágenes documentales con la exhibición de *Irún* (1912), *Inauguración del campo de fútbol de San Mamés* (1913), ambas recuperadas por parte de la Filmoteca de Zaragoza, *Puerto de Bilbao* (1924), *Bañero de Cestona* (1928), y *Mondragón en fiestas* (1933). Finalmente la Filmoteca Española presentó la película *Frivolinás* (Arturo Carballo, 1927), restaurada bajo la dirección de Luciano Berriatúa; dicha proyección se acompañó con la música original de la película a cargo de un grupo musical dirigido por Javier Pérez de Azpeitia.

RAFAEL GÓMEZ ALONSO

X STAHL, TAVERNIER Y LA COMEDIA ITALIANA: RETROSPECTIVAS DEL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

El Festival Internacional de Cine de San Sebastián, celebrado entre los días 16 y 25 de septiembre, estrenaba, en esta su 47ª edición, una nueva sede: el impresionante edificio Kursaal, que acogió la presentación de las películas de la Sección Oficial y la Zabaltegi, así como la entrega de los Premios Donostia y la ceremonia de clausura, donde

C'est quoi la vie?, del realizador francés Françoise Dupeyron, se alzó con la Concha de Oro a la mejor película.

Más allá de las novedades cinematográficas que pudieron contemplarse en las secciones arriba mencionadas, el festival ofreció diferentes retrospectivas a las que no faltó el fiel público donostiarra, uno de los más cinéfilos

de la península a juzgar por la estoica paciencia con la que esperaba en largas colas antes de cada sesión. La organización del festival ha establecido en los últimos años un doble criterio a la hora de decidir el contenido de las secciones retrospectivas. Por un lado, se programa un ciclo dedicado a un director consagrado pero aún en activo, que este año ha sido Bertrand Tavernier y, por otro, se recupera la figura de un maestro cuyo nombre haya caído en un injusto olvido por el desconocimiento generalizado de su obra o por ser ésta poco accesible. Es este el caso del director norteamericano John M. Stahl (Nueva York, 1886-Los Ángeles, 1950), a quien se le ha dedicado una larga retrospectiva que incluye 26 títulos, nueve de los cuales corresponden a su prolífico periodo mudo (representa cuantitativamente más de la mitad de su producción) y a lo que se sumaron seis *remakes*, sin duda mejor conocidos que las primeras versiones de Stahl, de directores como Robert Stevenson, Max Ophuls y Douglas Sirk. A esta tarea de rescate se une la publicación del libro *John M. Stahl*, coeditado por el Festival y la Filmoteca Española: un grueso volumen que integra aportaciones de diversos críticos e historiadores y que supone el estudio más profundo realizado hasta la fecha sobre este cineasta. Stahl podrá finalmente desligarse de la visión reductora que lo emparentaba, por un

Douglas Sirk, aunque entre los films de Stahl y las tres versiones que realizara Sirk veinte años más tarde no haya mayor parecido que su común trama argumental. Stahl, que ha sido habitualmente reducido al título de artesano de Hollywood —trabaja primero para Louis B. Mayer, luego en las filas de la Universal y, posteriormente, en la 20th Century Fox—, no cultivó únicamente el melodrama, aunque sea éste el género al que se adscribe la mayor parte de su filmografía. La solidez de su estilo se observa ya en su producción de los años del mudo y va evolucionando de manera constante a lo largo de su carrera, dando lugar a títulos tan destacables como *Back Street* (La usurpadora, 1932), *Only Yesterday* (Parece que fue ayer, 1933), *Imitation of Life* (Imitación de la vida, 1934) o *When Tomorrow Comes* (Huracán, 1939), todos ellos pertenecientes a su etapa en la Columbia, quizás la más fértil y significativa a la hora de analizar la particular mirada de este realizador. Esta coherencia se aprecia también en los temas que trata, entre los que puede destacarse su interés por los problemas de la pareja y por los dilemas de mujeres que deben elegir entre dos hombres o que deben superar adversidades del destino para conseguir el amor de un hombre. Pero Stahl encontraba, dentro del exceso dramático de sus argumentos, una posibilidad de acercarse respetuosamente a la intimidad de sus personajes, sin caer en el sentimentalismo y sin exagerar sus conductas de manera truculenta. A pesar de lo desafortunado de muchas de sus historias, parece arreglárselas para atender al drama humano con sutileza y sobriedad, haciendo de la contención y la serenidad una de sus bazas más atractivas.

Bertrand Tavernier ha sido este año un nombre indispensable para la muestra donostiarra: su obra pudo verse dentro de la retrospectiva contemporánea del festival; ejerció como Presidente del Jurado Oficial y presentó además su última película, *Ça commence aujourd'hui* (Hoy empieza todo), que



La muerte en directo
(*La mort en direct*),
Bertrand Tavernier,
1979.

lado, con una de las películas menos representativas de su estilo, *Leave her to Heaven* (Que el cielo la juzgue, 1945) y, por otro, con el reconocido maestro del melodrama,

Perfume de mujer
(Profumo di donna),
Dino Risi, 1974.



conseguió el Premio del Público de esta última edición. En el ciclo «Conocer a Bertrand Tavernier», se proyectaron sus 17 largometrajes de ficción, cuatro documentales, una serie de televisión y tres cortometrajes, y se completó con la edición del libro de Jean-Luc Douin, *Bertrand Tavernier*. A juzgar por su última y extraordinaria película, este director, que lleva 25 años haciendo cine, no parece envejecer. La condescendencia no es uno de sus atributos; pocos jóvenes se arriesgarían a decir cosas como las que les dedica Tavernier a los ministros franceses o a los burócratas que no defienden el cine europeo como excepción cultural dentro de los acuerdos del GATT. Tampoco su cine es fácil de digerir. Desde que rodara *L'horloger de Saint-Paul* (El relojero de Saint-Paul, 1974), su primer largometraje, Tavernier ha ido ofreciendo una reflexión sobre el mundo en el que vive, confrontando visiones contemporáneas e históricas de conflictos que deben superar los «héroes» de sus películas, seres anónimos que sufren o revelan el estado de las cosas. Tavernier exige también al espectador una reflexión: no confía en el maniqueísmo y lo enfrenta con fuertes contradicciones que

van desvelando el engranaje del pasado y el presente de una sociedad. No es por ello fácil despachar su filmografía en un par de líneas y encuadrarla genéricamente. La diversidad de las cuestiones que aborda —que van de la revisión de diferentes períodos históricos a la disección del funcionamiento de «instituciones» como la familia, la justicia, los medios de comunicación o la educación— está dotada, sin embargo, de una total coherencia. Su apego por la realidad, que encuentra en el documental otra vertiente fundamental, y la dimensión ensayística de su cine, que enfrenta los problemas del hombre sin eludir la ambigüedad y lo paradójico de las circunstancias, lo convierten en uno de los autores más interesantes del cine europeo contemporáneo, merecedor, sin duda, de esta retrospectiva.

Hay que mencionar, por último, el ciclo «El boom a la italiana», en el que pudieron verse 24 largometrajes y que completa el homenaje que el Festival de San Sebastián rindió el año pasado a la comedia italiana de la posguerra, en aquella ocasión con el título de «Hambre, humor y fantasía». A pesar de la desigual calidad de las películas y de la diversa personalidad de sus directores —entre los que se encuentran nombres como los de Dino Risi, Vittorio De Sica, Marco Ferreri, Ettore Scola o Mario Monicelli—, la retrospectiva ofreció una buena oportunidad para visitar el cine que reinó en las pantallas italianas durante los años sesenta y setenta. Muchos de estos films, denostados por la crítica durante largo tiempo, supusieron, sin embargo, para la industria cinematográfica italiana y para los jóvenes realizadores que querían abrirse paso en ella, una nueva vía que, lejos del soporte del realismo, utilizaba el humor, la ironía y lo puramente grotesco para analizar la doble cara del *boom*, un proceso de modernización no exento de conflictos. Este «macrogénero», que desbordaba los tradicionales límites de la comedia incluyendo en sus historias elementos dramáticos,

dió buena cuenta de los vicios la sociedad italiana en los años en los que el «milagro económico» cambió sus costumbres y aspiraciones. Uno de los mayores alicientes del ciclo ha sido, precisamente, contemplar el talento con el que actores como Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi o Nino Manfredí, personalizaban este satírico juego de apariencias, tras el que se escondía una realidad mucho más dramática de lo que pudiera parecer.

El Festival de San Sebastián va consolidando cada año su apuesta por la recuperación de un cine de difícil revisión. La

posibilidad de acceder a la obra de Stahl y, para los más jóvenes, al cine de Tavernier o a la comedia italiana, supone un buen ejercicio y un acierto asegurado dentro de la complicada elección que implica la gran oferta del festival. La calidad de las retrospectivas de este certamen, sólo empañada por el estado de algunas de las copias que se proyectaron, ha merecido el halago de muchos de sus ilustres visitantes y va convirtiéndose en uno de sus rasgos distintivos frente a la ardua competencia que ofrece el panorama internacional de festivales de cine. **ANA MARTÍN MORÁN**



APUNTES PARA UN DEBATE HISTORIOGRÁFICO

En el anterior número de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, Ángel Quintana publicó una recensión sobre el libro de Alberto Elena, a la sazón director de esta revista, sobre el cineasta Satyajit Ray en la colección «Signo e Imagen/Cineastas» de la editorial Cátedra. Dicha recensión contiene argumentos y opciones teóricas que van más allá de la opinión que nos pueda merecer el libro de Elena y que quisiera contrarrestar o debatir, con el mejor ánimo posible, esto es, el de polemizar, una ilustre costumbre poco frecuentada en los últimos años en España entre la crítica y la historiografía del cine, casi me atrevería a escribir que poco frecuentada, con algunas excepciones,

tra argumentos que quiero exponer no son para defender el libro de Alberto Elena, aunque no comparta algunas de las opiniones que sobre él ha manifestado Quintana, sino para suscitar un debate de mayor enjundia. O, al menos, para intentarlo.

Así, pues, con todo el respeto para el amigo Ángel, pero también con toda la franqueza que, convendrán conmigo, debe tener el juego intelectual, el contraste de ideas, me dispongo a plantear una réplica o a suscitar unas dudas a las que me ha inducido la lectura del texto de Quintana. Bien es cierto que, como muchas veces ocurre, puede que en el fondo él y yo estemos de acuerdo en todo y la discrepancia se deba únicamente al hecho de que el autor del artículo no haya sabido expresar sus ideas con todo el perfil de matices requerido. O, más probable aún, que el lector de aquel texto, esto es, quien firma estas líneas, no haya sabido encontrar estos matices y se haya sobre excedido en su voluntad de arrancar un debate cuanto más productivo y participativo mejor. Por lo que empiezo ahora mismo resumiendo mis dudas u opiniones en tres epígrafes.



Charulata, Satyajit Ray, 1964.

desde la desaparición de *Contracampo*. Antes, sin embargo, quisiera dejar patente que los con-

En su artículo, Quintana señala taxativo que «nunca he estado de acuerdo con los que consideran que el principal deber de los investigadores cinematográficos españoles –universitarios y no universitarios– sea el dedicarse mayoritariamente al cine español». Y que, a su entender, «el cine es un objeto de estudio suficientemente rico como para ser abordado desde diferentes perspectivas metodológicas y desde posiciones culturales diversas». Escrito así, su afirmación resulta demasiado generalista, tan generalista que incluso me siento identificado con ella. Sin embargo, su enunciado encierra algo de maniqueísmo: bien es cierto que el saber debe tender a lo universal, y que las aportaciones de personas venidas de fuera de una cultura pueden proporcionar unas miradas muy sugerentes a un objeto de estudio determinado. El problema, no obstante, no es de posibilidad sino de pertinencia. Y de rigor. Porque el tono tajante de Quintana oculta el hecho de que la universidad española, precisamente, no fomenta en exceso el estudio del cine propio, sino todo lo contrario. Y ante esta tendencia suelen ocurrir algunos disparates, como la presentación de tesis doctorales sobre cineastas extranjeros de los que el doctorando solo ha visto las versiones dobladas en España (con el cambio de sentido que eso suele provocar), o solo ha consultado las críticas aparecidas en las revistas especializadas de nuestro país, sin atender a la mirada que aquel cineasta hubiera podido generar en su país o en sistemas culturales adyacentes. O también puede ocurrir que un estudioso extranjero publique un libro sobre cine español, solamente a partir del visionado de películas grabadas en vídeo de sus pases televisivos en España, sin contemplar las bestialidades que la censura hubiera podido cometer y, al contrario que en el caso anterior, sin haber leído ni una sola línea de lo que la crítica española dijo sobre ellas. Al contrario que la mayoría de los hispanistas

que se dedican a estudiar temas como la historia de la literatura o del arte españoles, algunos historiadores extranjeros que han centrado su interés en el cine español, lo han hecho sin apenas leer castellano, sin conocer por tanto la literatura o el arte del país y, en última instancia, recurriendo hasta la náusea a los tópicos más decimonónicos y carcundas de la España cañí.

Insisto en que el problema no está en jalearse la interculturalidad (o la atención hacia lo ajeno), cosa en la que, me parece, todo investigador más o menos sensible estará de acuerdo, sino en que este acercamiento se produzca con el mismo rigor con el que lo haría si estudiase cualquier aspecto de su ámbito cultural. Eso es posible, claro está. Yo mismo, he tenido la suerte de conocer directamente el trabajo que Gonzalo Pavés realizó para la Universidad de La Laguna sobre el «film noir» de la RKO. Un trabajo realizado, no a partir del visionado de las películas de la tal compañía en la versión que pudiera haber emitido Televisión Española, sino mediante una investigación en los propios archivos de la RKO, depositados en distintas universidades americanas, durante más de un año. Ángel Quintana es, como yo mismo, profesor universitario y, a mi entender, debería deslindar entre lo que supone hacer un libro de divulgación, por un lado, y realizar o dirigir un trabajo universitario, por el otro. En el primer caso existen algunas exigencias que pueden estar atenuadas por el registro que el libro debe tener y el público al que se dirige, muy habitualmente eso que alguien –si no me equivoco, Santos Zunzunegui– ha llamado cinéfilo babeante. En el segundo caso, creo que a nuestros alumnos debemos apartarlos de esa babosa cinefilia y apostar decididamente por el rigor: si no quieren investigar sobre cine español, perfecto, pero la tendencia general debería ser no permitir que trabajen sobre cinematografías –y sistemas culturales anexos– sobre las que lo desconocen prácticamente todo, empezando por el idioma.

Esa confusión entre el permiso para hablar o escribir sobre cines ajenos y el registro de rigor que se pide al que lo hace lleva a Quintana a cometer una, a mi entender, flagrante contradicción. En los primeros párrafos, se postula como ferviente defensor de la libertad del investigador para elegir su línea de trabajo, para soslayar la investigación del cine o de la cultura de su propio país, pero al final de su artículo se lamenta del uso y abuso de lo que el llama historiografía «autofundada», es decir, aquella que se remite exclusivamente al propio cine y no tiene en cuenta otros registros culturales. Su argumento lo aplica al caso de Satyajit Ray, quien para Quintana «no debe ser recuperado únicamente para la institución cine, sino para la cultura en general».

Vaya por delante que me apunto a la defensa del estudio del cine dentro de registros culturales de mayor envergadura. Si se me permite la insolencia, yo mismo la intento practicar —mal que bien, ya lo sé— en mis investigaciones. Comparto aquella idea de Mario Praz según la cual cada arte contiene, a través de lo que el llama la memoria estética, a todas las demás. O aquella otra de Jacques Aumont por la que la historia del cine debería colocarse en un ámbito de estudio mayor, una historia de la representación. O una historia de lo visible. Sin embargo, para predicar con el ejemplo, es necesario subvertir muchos de los esquemas y de las tradiciones que acompañan a la crítica y a la historiografía cinematográficas. Empezando, muy posiblemente por abandonar de una vez por todas actitudes metodológicamente pobres, como lo sería a mi entender, y por limitarme a un solo ejemplo, el que en una monografía sobre un cineasta el autor deba escribir sobre absolutamente todas sus películas, evitando de tal modo que el crítico muestre su criterio desde un buen principio, señalando qué películas son importantes y cuáles no. (En caso contrario, uniformizar por lo

alto las filmografías de directores como Kubrick, Ford o Woody Allen es empobrecer el discurso que realmente pueda merecer su obra).

En resumen, el discurso que subyace en el texto de Quintana parece que sea que el investigador o analista puede —e incluso debe— enfrentarse a cualquier objeto de estudio universal, pero inmediatamente después se le exige que, no solamente conozca aquel objeto de estudio, sino que penetre en los entresijos de una cultura y de un país que no es el suyo, y todo ello aderezado con el conocimiento y el uso de una metodología moderna. Una vez más, se confunden registros o niveles de aproximación y de divulgación del hecho cultural, del hecho cinematográfico. Si fuéramos capaces de abordar con la magnitud que propone Quintana los cines —y los sistemas culturales en los que se integran estos cines— de países como Francia, Italia y España, sin ir más lejos, nos encontraríamos con aquel analista cinematográfico ideal que describía Christian Metz en las primeras páginas de su *Langage et cinéma*.

Alrededor de todo esto, y aunque solo sea entre un paréntesis virtual, quisiera señalar que me parece abusivo que Quintana achaque al libro de Alberto Elena ese excesivo contenido cinematografista que denuncia, y, por tanto, que niegue a la monografía sobre Satyajit Ray una lectura multicultural. Me parece abusivo porque Alberto Elena es, sin duda alguna, el mayor ejemplo que tenemos en España de investigador que trabaja en los parámetros de la interculturalidad, como demuestra su pertinaz atención hacia el cine y la cultura no occidentales, hacia lo que no proviene de la raza blanca. En el caso del libro sobre Satyajit Ray no es cierto que contenga exclusivamente referencias cinematográficas; como cuenta el propio Quintana, Elena viajó hasta Calcuta, consultó múltiples archivos, y en su libro se encuentran varias referencias a la literatura india, al desarrollo del nacionalismo, a los conflictos comunales, a la hambruna de 1943, entre otras.

En última instancia, el artículo de Quintana me ha suscitado una cierta desazón. A mi me parece bien que pongamos en cuestión el trabajo del historiador del cine español, y más todavía el de aquel que parte de una concepción centrípeta –o nacionalista– de la cultura, se aplique ésta sobre Cataluña, sobre Galicia o sobre España. Pero si ponemos en cuestión un tipo de trabajo, no nos quedemos cortos. Ampliemos el punto de debate hacia todos los vértices del paralelepípedo. Y pongamos en cuestión la utilidad misma de los libros que publicamos todos nosotros (yo el primero, claro está), empezando por saber a quien nos dirigimos, si estamos haciendo divulgación o investigación. Y cuando escribo investigación no me estoy refiriendo a ver una película y a leer todo lo que se haya escrito sobre ella en su país de origen. Investigar es otra cosa. En otras disciplinas y en otros tiempos, la división entre crítica e historiografía era muy clara. Hoy en día, en nuestro país, se publican numerosos libros de cine, especialmente monografías sobre ciertos directores, guionistas y/o actores que en ocasiones no son más que la adición de una serie de críticas de películas, esto es, de impresiones más o menos fundadas de su autor ante la pantalla. O, escrito de otra forma, un memorial de experiencias estéticas que el crítico comparte con el público.

Al fin y al cabo, me da la sensación de que el debate no tiene que plantearse entre historiografía reitutiva o arqueológica y la historiografía interpretativa o analítica, ni tampoco entre historiografía del cine auto-fundada o lo que ya hace algunos años yo mismo llamaba opción heterónoma o culturalógica en la investigación cinematográfica. Estos debates me parecen interesantes, pero

en España algo inútiles si previamente no nos ponemos de acuerdo en lo que antes he denominado pertinencia y rigor. Y si antes, también, no crecen las posibilidades para que aparezcan libros sobre cine que no tengan en cuenta a los cinéfilos, sino a un sector de estudiosos –sin duda, minoritario– que no parten de una visión mágicista y embelesada del cine. Y que, desde la universidad o fuera de ella, entienden nada excluyentemente que el cine español, más aún, el cine español entendido desde una perspectiva intercultural, permite todavía acercamientos metodológica y epistemológicamente importantes.

Muchas veces, aquí, la atención que ha despertado lo ajeno ha ido acompañado de un constante desprecio por todo lo autóctono, parecía que el cine español no pudiera erigirse en objeto de estudio como no fuera para destriparlo malévolamente. O para repetir incansablemente tópicos, como por ejemplo el de la disidencia del cine de los años cincuenta, un tópico que, aunque parta de unos casos verdaderos, atribuye mecánicamente a todo el cine que no era disidente el calificativo de conformista. O de plumizo y reaccionario. En el mismo número de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* en el que publicaba su texto Ángel Quintana, e inmediatamente detrás de él, Manuel Palacio también se refería a la historiografía del cine español como problema, y se preguntaba cómo debería afrontarse tal objeto de estudio en el futuro. La pregunta es, ahora y siempre, pertinente, pero su respuesta no creo que pase –y estoy convencido de que Palacio y Quintana estarán de acuerdo conmigo– por ponernos todos a trabajar en el cine de John Ford. O de Renoir, o de Fellini, o de Ozu, o de... **JOAN M. MINGUET BATLLORI**