

DEL MURO A LA PANTALLA. S.M. EISENSTEIN Y EL ARTE PICTÓRICO MEXICANO

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

Guadalajara / México D.F.

Universidad de Guadalajara / Instituto Mexiquense de Cultura /

Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997

115 páginas

100 pesos mexicanos



Hay artistas (cineastas en su caso) firmes, estáticos, tendentes a un equilibrio homeostático, fieles a unos parámetros que exploran en sus mínimos detalles. Hay otros, en cambio, móviles, inestables, desgarradores en su concepción del mundo y de la forma. Los primeros quizá sean los forjadores de un estilo bien reconocible que, para el bien de la crítica, se encuentra con ligeras diferencias en toda su obra. Puesto que esto no es un diagrama estructuralista ni pretende abarcar todos los cineastas que en el mundo han sido, bastaría recordar figuras como Hawks, Hitchcock, Ozu, Dreyer o Bergman para ilustrar su por demás diversa entidad. Los otros, por el contrario, revelan crispación, cambios bruscos, quiebros de forma y, lo que es más, de visión del mundo. Son cineastas cuyo apetito por el conocimiento es tan feroz que ponen a prueba su entera visión de la naturaleza y de los hombres, del arte y de la ciencia a cada paso. No son estilistas, aunque su estilo golpea dolorosamente la visión. Las vanguardias, aunque no todas, están a rebosar de estos perfiles. Quizá sea paradójico, mas dudosamente cuestionable, afirmar que también muchos de ellos son clásicos. Acaso nadie haya llevado estas características tan lejos como Sergei M. Eisenstein.

Su voracidad por experimentar y su pasión por saber son inconcebibles sin aludir a su necesidad (histórica y biográfica) de partir de cero. La idea de revolución le es en este sentido (y sólo en este) consustancial. Construir un discurso nuevo es en Eisenstein paralelo a la visión de un mundo que alborea, donde nada está prefijado. La revolución, dijo, hizo de mí un artista.

Y, pese a todo, Eisenstein no cesa en el empeño de descubrir, de rebuscar: en el pasado, las obras de arte; en el presente, los acicates que despiertan su ímpetu pasional. Sus autocríticas, palinodias, denegaciones son parte de esta batalla; su confusión o superposición de teoría y práctica, mimetismo del tono vanguardista llevado a sus más honestas y extremas consecuencias.

He aquí, pues, que esta figura desembarca en México el 17 de diciembre de 1930 en compañía de Eduard Tissé y Grigori Alexandrov, tras su fracaso comercial en Hollywood, con el cometido de preparar un film. Mira deslumbrado un mundo nuevo, una naturaleza nueva, unas etnias desconocidas. Sin duda, su mirada no es neutral: la huella de unos conocimientos artísticos previos y unas teorías experimentadas (antropología, marxismo, psicología) pesa enormemente. Y no pesa menos la penetración de su mirada. Ahora bien ¿en qué consiste esta mirada? Compleja, esta mirada es el resultado de la de otros, de la selección de artistas anteriores, de la construcción o el montaje de otros. Precisamente esto es lo que hace de la experiencia mexicana de Eisenstein un acontecimiento clave, irradiador para fenómenos tan diversos como la fotografía mexicana, el documentalismo, el arte posterior y, por supuesto, el cine. En otros términos, precisamente porque no pretende la originalidad a toda costa ni tampoco la sumisión a las fuentes que le inspiran, los fragmentos de la obra de Eisenstein en México constituyen un raro ejemplo de síntesis que ayuda a proyectar hacia el futuro las representaciones tanto

como para reflexionar sobre su pasado y su síntesis. La capacidad de absorción del cineasta de Riga es, a un tiempo, consumación y precario equilibrio. El más sarcástico sentido de esta precariedad será su nuevo fracaso en la consumación de una película.

El texto de Eduardo de la Vega, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, constituye un riguroso estudio de las claves compositivas que Eisenstein recoge de la tradición de los muralistas clásicos (sobre todo, pero no sólo, Siqueiros, Orozco y Rivera). Mas también es indagación o apunte cuando menos de lo que la síntesis eisensteiniana aportó para las artes fotográficas y el cine nacional posterior. El autor lo resume al final de su ensayo: «Si en el caso de Eisenstein y sus vínculos con la vanguardia pictórica mexicana estamos ante un proceso de influjo artístico que, metafóricamente, iba 'del mural a la pantalla', en el de Siqueiros nos encontramos sin duda frente a un sentido que, con sus debidos matices, iría 'de la imagen cinematográfica al muro'. De tal manera que en la obra siqueiriana y la de sus epígonos quedó cerrada una de las más lúcidas e intensas trayectorias de la influencia del cine en la pintura» (p. 112). En este sentido, De la Vega se sitúa en la misma encrucijada que Eisenstein y repasa con notable erudición plástica las referencias que el autor de *Lo viejo y lo nuevo* recoge de la tradición plástica muralista.

De la Vega advierte con agudeza que la fuente de los muralistas mexicanos implica algo más que una referencia plástica: es también una relación con el montaje, el mosaico, que fue expresa pretensión en el guión eisensteiniano y que, desgraciadamente, ha quedado en estado todavía más fragmentario. Mas Eisenstein no se arrebataba ante las paradojas, como tampoco lo hicieron los muralistas mexicanos, y montaje

no fue término incompatible con un verismo que dejó fuertes improntas en la fotografía mexicana. En suma, *¡Que viva México!* es concebido no como película narrativa, ni como ensayo, ni como atracción, sino como mosaico de naturaleza, etnias, cultura, tradiciones, folclore y pureza de ese país —dice Eisenstein— apegado a la tierra, primitivo. Aquí se perfila la gran interrelación que Eduardo de la Vega sabe muy bien recorrer.

Mas Eisenstein no se privaría de proyectar sus propias concepciones del arte en los pintores mexicanos y lo hace con tanta honestidad que no dejamos de ver en ello un rasgo de autenticidad. Cuando opone el apolíneo Rivera al patético Orozco, Eisenstein está evocando su propia esquizia, la que estuvo presente en su dualidad *Octubre/Potemkin*, orgánico/patético, que inspirará las más penetrantes reflexiones de *La no-indiferente naturaleza*.

Eduardo de la Vega, en suma, no ha pretendido realizar una nueva teoría sobre Eisenstein (¿de qué nos serviría a estas alturas?), sino que ha aportado reflexiones sobre el nudo de una tupida red; red que se proyecta hacia adelante en el tiempo tanto como hacia atrás; red que conecta los muralistas mexicanos con esos meses de profunda interacción del equipo de Eisenstein; red también que se anticipa al futuro del cine mexicano. En este breve libro hay materia para amplios desarrollos que esperamos vean pronto la luz. Como dice el mismo autor, un estudio complementario revisaría la fotografía mexicana en relación con Eisenstein, algo que en parte aporta el catálogo de la exposición recientemente organizada por el IVAM (*Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, 1998). Quizá por su capacidad de sugerencia, este ensayo nos deja con la miel en la boca. Pero ¿no son acaso los buenos trabajos los que nos hacen desear más? VICENTE SÁNCHEZ-BOSCA

SATYAJIT RAY

ALBERTO ELENA

Madrid

Cátedra, 1998

331 páginas

1.450 pesetas



Existe una cierta tendencia, cada vez más extendida en los estudios cinematográficos, centrada en considerar que los historiadores sólo pueden ejercer con competencia su oficio si se dedican al estudio del cine de su propio ámbito territorial. A partir de dicha óptica, los historiadores cinematográficos dignos de consideración son aquellos que ejercen de arqueólogos, los que se dedican al proceso de restitución de los materiales desconocidos de una determinada filmografía y quienes a partir de un estudio —y búsqueda— de documentos inéditos acaban configurando una historia lineal, sin huecos, que acaba sirviendo para fortalecer determinados procesos de identidad. Dichos historiadores se encuentran en una situación óptima para ejercer su oficio, ya que son hijos de una determinada cultura nacional, conocen perfectamente la idiosincrasia del material que poseen en sus manos y no tienen ningún problema lingüístico que les impida descifrar el contenido de los diferentes documentos de trabajo.

Aunque considero que en el terreno de los estudios cinematográficos es necesaria la labor de los que llevan a cabo la historiografía restitutiva, nunca he estado de acuerdo con los que consideran que el principal deber de los investigadores cinematográficos españoles —universitarios y no universitarios— sea el de dedicarse mayoritariamente al cine español. Como tampoco creo que debamos cerrar las puertas —o menospreciar— a cualquier extranjero que se interese por el estudio de la cinematografía española. Aunque, por ejemplo, un historiador americano o francés no se haya educado dentro de la idiosincrasia cultural ibérica, pueden llegar a realizar una excelente apro-

ximación a nuestro cine. Dicha investigación puede enriquecer el estado general de determinadas investigaciones a partir de la destrucción de los tópicos y reduccionismos en los que inevitablemente pueden caer los estudiosos demasiado encerrados en los límites del estudio de su propia cinematografía. Es evidente que el desarrollo de los estudios nacionales ha dignificado los estudios cinematográficos, pero también ha actuado como una limitación que ha frenado, en muchos casos, el intercambio cultural entre estudiosos de diferentes países y, en otros, ha marginado la reflexión teórica sobre esos aspectos formales y ontológicos del propio cine, cuyo estudio no debe ubicarse, necesariamente, en ningún ámbito territorial. El cine es un objeto de estudio suficientemente rico como para ser abordado desde diferentes perspectivas metodológicas y desde posiciones culturales diversas.

La existencia en el mercado editorial español de un trabajo competente y riguroso sobre la vida y obra de un cineasta como Satyajit Ray constituye, desde nuestra perspectiva, una contribución tan importante para el desarrollo de los estudios cinematográficos como lo puede llegar a ser cualquier novedoso trabajo de investigación sobre cine español. En primer lugar, es muy relevante que una editorial acepte incluir en una colección de cineastas a una figura como Satyajit Ray, de quien sólo se ha llegado a estrenar una sola película en los circuitos comerciales y sobre el que, a pesar de algunos ciclos en filmotecas y los restringidos ciclos de TVE —como el que tuvo lugar en 1986—, no existe ninguna forma de respeto crítico e intelectual. Como Yasujiro

Ozu, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse, Yoshinshige Yoshida, Yousef Chanine, Sergei Paradjanov, Otra Ilosseliani, Boris Barnet, Fernando Solanas, Philippe Garrel, Jean Eustache, Ermanno Olmi, Jean Marie Straub, Satyajit Ray es uno de esos ilustres desconocidos del público español, cuya obra ha sido tan ignorada por los circuitos comerciales como por los circuitos culturales. A pesar de la importancia que esos nombres debieran ejercer en una historia panteón del cine, la historiografía clásica los marginó y las nuevas generaciones no han sabido integrarlos en su cultura cinematográfica. En el caso de Satyajit Ray, el delito cometido en torno a su figura es flagrante. Ray no sólo es uno de los grandes humanistas del cine, sino una de sus más sugestivas personalidades. La ignorancia cultural, historiográfica y crítica de que ha sido objeto la obra de Satyajit Ray debería hacernos reflexionar, ya que pone en evidencia el escaso respeto de que ha sido objeto un determinado cine y la escasa sensibilidad de la cultura española hacia otras formas representativas, principalmente las formas culturales provenientes de Oriente o del Sur.

La monografía sobre Satyajit Ray editada por Cátedra no está realizada por el cinéfilo que se propone remediar un olvido histórico imponiendo su pasión sobre el cineasta a partir de una determinada visión privilegiada de su obra. El libro Satyajit Ray es la obra de un estudioso del cine de reconocida trayectoria como Alberto Elena que ha decidido trabajar de forma paciente y –sobre todo– humilde en el estudio de esas filmografías marginadas, en la comprensión de esa alteridad cultural que una determinada visión occidentalista prepotente de la cinefilia –y la historiografía– ha acabado descartando. La monografía sobre Satyajit Ray constituye un rico e importante peldaño en la trayectoria de búsqueda y comprensión de ese cine del Tercer Mundo al que Alberto Elena ha dedicado notables

esfuerzos y que han dado origen a un *Diccionario de realizadores del Tercer Mundo*, o un número monográfico de la revista *Nosferatu* sobre *Cine e Islam*, además de numerosos artículos de referencia en todas las revistas especializadas de nuestro país.

¿De qué modo un historiador español puede aproximarse a la obra en bengalí de un cineasta como Satyajit Ray y difundirla en un país que desconoce el peso de su filmografía? Estas cuestiones constituyen el principal reto que Alberto Elena ha debido afrontar en el momento de redactar su monografía. En la introducción del libro, el autor reconoce su desconocimiento de la lengua bengalí, pero certifica que su estudio no se escribió a partir de la cómoda contemplación en vídeo de las películas en Madrid, sino que se apoya en un trabajo de investigación que lo llevó hasta Calcuta, donde estableció contacto con los principales archivos sobre la obra de Ray. El acceso a fuentes de primera mano y el contacto con los principales conocedores indios de la obra del cineasta constituyen los principales elementos documentales que han configurado, junto con el visionado de la obra completa, la monografía sobre el director bengalí. El rigor lleva a Alberto Elena a certificar las diferentes afirmaciones del libro a partir de los documentos. A lo largo de su trayectoria, la monografía pone de relieve la validez de los datos sobre el proceso de producción, la constatación de algunas de las principales intenciones del autor respecto cada obra y el estudio de la recepción crítica. El rigor en la búsqueda de los documentos aleja el libro Satyajit Ray de cualquier visión meramente cinéfila y de cualquier pretensión de impresionismo crítico.

En el prólogo del libro Alberto Elena reconoce que el desconocimiento de que era objeto la obra de Ray en España le obligó a abandonar el análisis filmico y a rechazar la forma de estructuración del libro por capítulos, cada uno de ellos correspondiente

a una película concreta. La opción no es descabellada, porque la monografía juega constantemente con el *handicap*, que acaba resolviendo con elegancia, de tener que divulgar la trayectoria y la obra de un ilustre desconocido. Sin embargo, el principal *handicap* del libro no lo constituye el público que desconoce completamente la obra de Ray, sino ese otro público que lo conoce de forma muy parcial y que se ha creado una falsa imagen de la estilística del cineasta. La obra de Ray, tal y como certifica Alberto Elena, al abordar un título tan importante como *El salón de la música*, posee un carácter absolutamente errático que «parece resistirse a cualquier división en períodos o etapas». Así, para el espectador enamorado del lirismo realista de cualquiera de las películas de la trilogía de Apu le puede resultar absolutamente desconcertante enfrentarse de repente —tal como nos sucedió a los que descubrimos a Ray en el ciclo de TVE de 1986— con una de sus películas infantiles como *Las aventuras de Goopy y Bagha* (1968), cuya estilística mezcla constantemente referencias heterogéneas y se propone forzar una dimensión auténticamente popular que cautive al público de su país. Del mismo modo, resulta muy diferente enfrentarse con un film tan cruel como *Un trueno lejano* (1973), una visión memorable de la miseria que crea una guerra a partir de la forma como repercute en los habitantes de un pueblo alejado del conflicto, que enfrentarse con la rigidez formal y el espíritu didáctico —casi rosselliniano— de sus últimas películas como *Un enemigo del pueblo* (1989). La obra de Ray depende de numerosas fluctuaciones de carácter político —su confianza en Nehru y su posterior decepción frente a la política de Indira Gandhi—, de las exigencias comerciales de la industria, de las influencias culturales del propio Ray, unas influencias basadas en el mestizaje entre los elementos culturales provenientes de Occidente —la cultura cinéfila—

y las propias raíces indias. Estas tendencias generan una tensión en la obra de un cineasta que pretende ser fiel a su propio país, a sus tradiciones culturales y a sus obras literarias, pero que, por otra, cree en la imperiosa necesidad de abrir la India al progreso y de proyectarla en el resto del mundo. Elena teje estos diferentes caminos de forma coherente, consciente de las limitaciones apuntadas en el prólogo. Sin embargo, en algunos momentos quizá se eche en falta una mayor voluntad de análisis que permita vislumbrar mejor la dimensión formal de cada una de sus obras y las contradicciones entre los diferentes caminos estilísticos emprendidos a lo largo de esa carrera errática.

Es indudable, que el rigor metodológico convierte al libro de Alberto Elena en una monografía útil para cualquier estudioso del cineasta. El resultado final no tiene nada que envidiar a los trabajos publicados en Francia (como la monografía de Charles Tesson editada por *Cahiers du Cinéma*) o en Inglaterra (como el libro pionero de Marie Seton); sin embargo, su trabajo me plantea algunos interrogantes que son fácilmente extrapolables a diferentes estratos de la investigación cinematográfica actual —tanto la española, como internacional— y que desde hace unos años me preocupan de forma particular.

El trabajo historiográfico de Alberto Elena tiene como principal objeto un cineasta y toda la investigación se lleva a cabo de una forma autofundada, es decir, desde el interior del mismo cine. Todos los documentos de la bibliografía y la mayoría de citas de pie de página, que dan cuenta del rigor con que se ha abordado el trabajo, reflejan textos y artículos sobre cine. No obstante, Satyajit Ray es definido como un humanista, como alguien preocupado por la cultura de su país y de su tiempo, cuya formación se halla en otra esfera que no es la del propio cine. Es cierto que en el momento de

realizar su primera película, *La canción del camino* (1955), Ray se alejó de los postulados neorrealistas y se ajustó a la forma del realismo reivindicada por gente tan heterogénea como Renoir, Flaherty y Donskoi; no obstante, dicho realismo estuvo marcado —tal como especifica Elena— por una visión cósmica del mundo que remite a una determinada concepción de la filosofía india. El estudio de dicha concepción filosófica del mundo, el estudio de la literatura y el teatro indios o el estudio de la esfera política podrían aclarar numerosos aspectos sobre Ray, que jamás podrán vislumbrarse a partir del análisis exhaustivo de los documentos primarios de su cine.

El problema no es exclusivo del trabajo de Alberto Elena, cuya importancia no

cuestionamos, sino de una determinada forma mayoritaria de concebir los estudios cinematográficos. Satyajit Ray —como tantos otros cineastas— no debe ser recuperado únicamente para la institución cine, sino para la cultura en general. Si queremos que desde otros campos se valoren esos cineastas o esas películas que creemos tan fundamentales para entender la cultura de nuestro siglo, quizás debamos empezar a plantearnos de qué modo podemos abordar el estudio del cine desde fuera del cine. Lamentablemente, el problema no es patrimonio exclusivo del cine. La historia de la literatura y del arte llevan muchos años escribiéndose de forma excesivamente autofundada, a partir de esferas de hiperespecialización. Y quizás, por eso, están en crisis. **ÁNGEL QUINTANA**

HORIZONTES DEL SEGUNDO SIGLO. INVESTIGACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL CINE MEXICANO, LATINOAMERICANO Y CHICANO

JULIANNE BURTON-CARVAJAL, PATRICIA TORRES Y ÁNGEL MIGUEL (COMP.S.)

Guadalajara / México D.F.

Universidad de Guadalajara / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998

239 páginas

80 pesos mexicanos



El quehacer histórico cinematográfico en España ha llegado, según el talento personal de cada uno, o a una encrucijada o a un callejón sin salida. Es ya un lugar común el reconocer que a mediados o finales de los años ochenta se inició un proceso que, para los universitarios, se englobaría en el cambio de paradigma a la hora de abordar la historia del cine; ahora ya nadie se atreve a escribir aquello de que el cine español no tiene interés (aunque se siga diciendo con la boca pequeña aprovechando comentarios transversales, referidos, por ejemplo, al cine español contemporáneo). Pero 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 los epifenómenos que han aparecido a rebufo de la justa reivindicación de la historia del cine español? A saber: una imprecionista 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)?

Horizontes del segundo siglo responde a las preguntas anteriores y nos abre algunas puertas. Ciertamente deben de abstenerse de

su lectura, porque no les va a interesar, aquellos que consideran que los libros de historia del cine tienen que mencionar muchas películas o los que no entiendan cómo se pueden utilizar las dinámicas de grupos para aprender de historia o los que les repugnen las tablas y cuadros, aunque sea con el sano objetivo de conocer las caras amargas de la globalización de los mercados. En suma que no deben acercarse al libro (eufemismo donde los haya porque debido a la limitada agilidad de los intercambios científicos entre España y los países latinoamericanos el libro es casi inencontrable en nuestro país) bajo riesgo de sofoco inmediato aquellos que piensan el cine como un objeto autónomo y autosuficiente de otras formas culturales. Con las palabras de Julia Tuñón, una de las colaboradoras del volumen, y tras aclarar la utilidad de aquellos que hacen índices cronológicos: «yo quiero que los estudiantes busquen –y encuentren– las ideas que conforman las representaciones y que accedan a los seres humanos de una sociedad dada» (p. 208).

Sin duda que reencuadrar la historia del cine en la historia de las representaciones y de las identidades sociales es una operación decisiva para la renovación metodológica de la historia del cine (en el segundo siglo, como diría el título del libro reseñado), que todavía está muy poco presente en la comunidad científica española; de hecho sólo encontramos algunos ejemplos en guerrilla en la *Historia general del cine* (Ediciones Cátedra) o en las revistas *Archivos de la Filmoteca* o *Secuencias*. Y esa problemática es justamente la que subyace en el texto que recoge las intervenciones surgidas de un «Encuentro sobre investigación del cine mexicano, latinoamericano y chicano: balance y perspectivas» que reunió en Guadalajara, México, a dos decenas de especialistas de México, Estados Unidos, Francia, Brasil, Inglaterra (entre paréntesis habrá que decir

que los compiladores no gastan ni una línea en explicar las ausencias, entre otras, de los españoles).

El libro está dividido en cuatro apartados: bibliocartografías, horizontes de la investigación, proyectos y metodologías y, por último, horizontes de la docencia. La productividad del volumen se basa en que en todos los apartados se entrecruzan reflexiones teóricas con la resolución de problemas prácticos (y en ocasiones simplemente empíricos). Verbigracia: cómo hacer un libro sobre un cineasta (Paulo Antonio Paranaguá sobre Arturo Ripstein o John King sobre María Luisa Bemberg), cuáles son los problemas de la bibliografía (todo el primer apartado comandado por las taxonomías de Julianne Burton-Carvajal) o del cine histórico (Aurelio de los Reyes), qué puede ser útil de las teorías de la recepción cuando las cruzamos con la noción de género y con el consumo de una película (Norma Iglesias Prieto a propósito de *Danzon*, pero también, indirectamente, los artículos de Patricia Torres y Sergio de la Mora), cómo se puede utilizar el cine y su historia en las aulas (Julia Tuñón), etc.

He dejado para terminar un breve comentario para el apartado que se centra en la problemática de la transnacionalización del cine latinoamericano. Es decir, de qué manera el estudio de problemas que podríamos adscribir a la investigación histórica puede iluminar sobre las relaciones culturales y sociales de los ciudadanos de hoy en día. Excusado es decir que, en líneas generales, los autores huyen de las identidades fijas y reivindican una definición del cine latinoamericano y chicano alejado de utopías imposibles (por cierto, a nadie se le ocurre, como insensatamente sucede por estos lares, considerar a la lengua como un elemento decisivo de cercanía); en ocasiones se lleva la discusión a los debates sobre el papel que ocupa el cine (chicano) en el espacio público (Chon Noriega); en otras, se establece la

idoneidad de hablar de una historia comparada quizá más centrada en las prácticas del consumo que en las de la producción (Paranaguá). Pero siempre late un pulso que convierte este libro en enormemente valioso: los horizontes del segundo

siglo tienen que embutir el cine en la historia general. Si no es así, el trabajo del historiador cinematográfico no dejará de ser un bonito elemento de laboratorio, alejado de las prácticas sociales y abocado a la deslegitimación cultural y social. **MANUEL PALACIO**

IL VIAGGIO DELL'ICONONAUTA DALLA CAMERA OSCURA DI LEONARDO ALLA LUCE DEI LUMIÈRE

GIAN PIERO BRUNETTA

Venecia
Marsilio, 1997
503 páginas
64.000 liras



En este fascinante y riguroso estudio que sólo muy reductivamente cabe describir como una aportación fundamental al estudio del pre-cine, Brunetta lee, describe, analiza y cuenta en varias etapas, aunque no en una perspectiva lineal, el recorrido de los que él define como los *icononautas*, personajes visionarios y cultos que difundieron e interpretaron, con la intermediación de instrumentos ópticos, representaciones de un mundo real y/o imaginario desde el siglo XVIII hasta la aparición *del homo cinematographicus*. El ámbito de pensamiento e inspiración de la obra es, como Brunetta mismo admite en la nota bibliográfica-metodológica que cierra el libro, la aspiración a una historia y a una mirada «tendencialmente totalizantes» (p. 501), en las que entran, en un cuadro complejo, las técnicas y los inventores de los espectáculos ópticos, no menos que los que se encargaron de difundirlas y los que estaban dispuestos a dejarse fascinar por sus resultados, el público. A todos y cada uno de estos personajes, Brunetta es capaz de entregar, en distintos momentos, un papel protagonista en una reconstrucción que ha sabido asimilar y trasladar a la época del pre-cine las más sugerentes líneas de

investigación de estudiosos que, desde distintas áreas, han «practicado la indisciplina disciplinar» (p. 496).

«No existe una sola recta, o perspectiva lineal, que una la historia del cine con la historia de su larga incubación y preparación anterior» (p. 494): y, efectivamente, el libro, organizado en capítulos dedicados a los distintos espectáculos ópticos, desde la linterna mágica, pasando por la fantasmagoría y el cosmorama, hasta la fotografía y los inicios del cine, no evoca, ni suscita, en ningún momento, una lectura en sucesión continua, más bien lo contrario, ya que invita a profundizar en la complejidad de los distintos fenómenos y de la cultura que los acompaña, en la gestación y el consumo.

Ejemplar es, desde este punto de vista, el capítulo 10, dedicado a «la tragedia del cosmorama». «Llegados a tres cuartas partes de nuestro viaje –adelanta Brunetta–, cuando los nudos deberían soltarse y el recorrido apuntar teleológicamente hacia el objetivo final, las cartas se mezclan y los surcos se confunden. Se percibe un corte, una intermitencia y una regresión en el tiempo, justo cuando, gracias a la contemporánea invención de la fotografía, el impulso hacia la animación de las imágenes conoce una

aceleración irreversible... En la trágica historia del Cosmorama las leyes del caso vuelven a mezclar las cartas hasta el punto de enseñarnos como, en la imaginación popular, las figuras de los empresarios ambulantes de espectáculos siguen siendo indistintas y misteriosas. Y manteniendo un halo sospechoso y maléfico del que nunca consiguieron liberarse» (pp. 336-337). En las páginas que siguen, Brunetta pasa entonces a contar cómo, en el verano de 1837, en Sicilia, un empresario del Cosmorama fue brutalmente asesinado junto con su familia, acusado por el pueblo de ser el responsable de la difusión de una epidemia de cólera. Este dramático episodio puntual se transforma, en la lectura analítico-deductiva de Brunetta, en la manifestación aparente de fenómenos históricos mucho más extendidos, la existencia de comportamientos hostiles hacia los *montreurs d'ombres*, así como la manifestación de la necesidad de exorcizar con la violencia «los fantasmas que la máquina óptica parece contener» (p. 348), que hacen mucho más compleja la transición hacia la aceptación generalizada de la fotografía y la aparición del cine.

Más allá del episodio del Cosmorama, en todo el libro la apasionante y detallada descripción de fuentes de carácter microhistórico está constantemente acompañada por un esfuerzo analítico que conduce las *pequeñas* historias a una perspectiva teórica y metodológica ambiciosa y, en general, muy convincente, en las que se mezclan agudas aportaciones de historiadores de la cultura, como Ginzburg, Vovelle, Burke o LeGoff, con la reconstrucción puntual de un recorrido iconográfico que, a través del estudio de las máquinas ópticas, a la vez asume y provoca una interpretación semántica muy amplia del verbo *ver*. La hipótesis de la formación progresiva de un mercado común de las imágenes, que empieza en Europa

en el siglo XVIII y se extiende luego a los Estados Unidos, lleva a Brunetta a la reconstrucción de una verdadera estética de la recepción, en la que el objetivo declarado, y conseguido, es reconstruir una historia no lineal de la visión que toma como punto de partida la iconosfera popular.

El viaje acaba con la aparición del cinematógrafo, donde la contradictoria historia de la invención múltiple se disuelve en una propuesta interpretativa en la que Brunetta explicita una hipótesis coherente con la complejidad del recorrido, en la que el cine representa a la vez continuidades y rupturas. «Durante todo el siglo XIX existe una sensación de espera de la llegada de una nueva época en la que se pudieran abrir a la vista nuevos horizontes, resultados de la posibilidad de combinar la perfección reproductiva con el sentido del movimiento» (p. 453). La espera es lo que se va gestando en la época descrita por Brunetta, tejido en el que el cine se inserta de manera natural, pero obligando a «dar un paso decisivo hacia adelante, y provocando el nacimiento de un nuevo tipo de icononauta, producto de una evidente evolución de la especie y valorización de algunos rasgos» (p. 453). Las últimas páginas aluden a posibles evoluciones futuras, relacionadas con la aparición del cybernauta y sus consecuencias más o menos deformantes dentro de la trama compleja de las historias contadas en este libro. No puede haber, evidentemente, conclusiones en este sentido, pero sí la sólida, probablemente optimista, proyección de los complejos resultados del análisis del pasado. El esquema de interpretación de Brunetta, tan fuertemente anclado en los relatos de las vivencias de los hombres del pasado, parece capaz de reconstruir líneas de continuidad hacia el futuro, así como lo ha hecho, y muy convincentemente, hacia el pasado. **VALENTINA CAMPONESI**

THE THIRD EYE, RACE, CINEMA AND ETHNOGRAPHIC SPECTACLE

FATIMAH TOBIN RONY

Durham-Londres
Duke University, 1996
300 páginas



El *tercer ojo* es una extraña habilidad, una mirada de resistencia, compartida por aquellos que, como la autora de la obra que reseñamos (nacida en los Estados Unidos de una familia de Sumatra), se han visto condenados a una problemática relación con el cine que representa a los pueblos indígenas, ese otro que es uno mismo: crecer identificándose con la heroína blanca / el explorador para finalmente madurar al reconocerse como la "novia de King Kong". Con esta reflexión inicial, el libro, procedente de una tesis doctoral (Universidad de Yale, 1993), nos invita a un apasionante recorrido por las formas en las que el *nativo* ha sido representado en el cine etnográfico desde sus orígenes hasta la Segunda Guerra Mundial, entendiendo este en un amplio sentido que incluye obras emblemáticas de la historia del cine, films científicos, educativos y de propaganda colonial y películas comerciales de entretenimiento. Su objetivo es doble: por una parte, descubrir las condiciones de posibilidad, esto es, los contextos intelectuales, culturales e ideológicos, de las convenciones de visualización etnográfica en cine del período abordado a la manera en que Edward Said desentrañó el discurso orientalista; por otra, mostrar que comprender cómo se representa al *nativo* en el cine etnográfico es crucial para el hombre de color actualmente comprometido en el desarrollo de nuevas formas de autorrepresentación implicadas en el desarrollo de cines nacionales poscoloniales y en el cine de minorías étnicas y culturales en los países occidentales.

El trabajo de reflexión teórica de la autora ha logrado establecer un tríplico clasificatorio que sirve a un mismo tiempo para estructurar la obra y dar cuenta de los

sucesivos modos hegemónicos de representación, desde los registros cronofotográficos de Félix Louis Regnault en la Exposición Etnográfica de París de 1895 hasta el *King Kong* de Merian Cooper y Ernest Schoedsack en 1933. El primero de los modos, encarnado de forma paradigmática por Regnault, queda definido por la *inscripción*, concepto acuñado por el filósofo, antropólogo y sociólogo de la ciencia Bruno Latour cuyas tesis parecen estar gozando de gran fortuna entre historiadores y teóricos del cine en los últimos tiempos. Las inscripciones cronofotográficas de la raza son analizadas en un contexto marcado por el pensamiento antropológico y clasificador de la *diferencia* física y mental característico de la segunda mitad del siglo XIX, la tradición de los espectáculos etnográficos que a finales de siglo pueblan las grandes capitales metropolitanas amalgamando ideología colonial y cultura popular y la pulsión archivística encarnada por Albert Kahn y Edward Sherrif Curtis, donde los registros visuales, fotográficos o cinematográficos se convierten en instrumento privilegiado para una nueva era de las ciencias del hombre y el estudio de su evolución hacia la civilización. Es el legado de estas prácticas el que convierte a la cámara en una herramienta de registro en el trabajo de campo que el antropólogo comenzará a desarrollar en la primera década de nuestro siglo y en torno a cuya problemática comenzará décadas más tarde a reflexionar la antropología visual.

El segundo modo de representación, la *Taxidermia*, adquiere su forma característica en las obras de Robert Flaherty en los años veinte, en un marco intelectual e ideológico caracterizado por el desarrollo de

la antropología social, donde la representación de los pueblos no europeos cobra volumen frente a la inscripción plana de la raza convirtiendo la tarea principal del antropólogo en la descripción-reconstrucción de las formas culturales de los pueblos indígenas en su estado genuino, antes de su contaminación por la cultura del hombre blanco, una tarea que se presenta como urgente (una antropología de salvamento) ante la inevitable desaparición de las formas de vida primitivas. A este substrato filosófico que emparenta a la etnografía romántica de Flaherty con el padre de la escuela americana de antropología, Franz Boas, Rony suma el análisis de las convenciones del *travelogue* hasta 1922, breves referencias a los films de propaganda colonial del período, algunas más extensas al *documentaire romancé* y una descripción detallada de los elementos definitorios de las películas de expedición y de safari auspiciadas por instituciones académicas como el American Museum of Natural History. Con este bagaje contextual emprende el análisis de *Nanuk* en un capítulo que, sin aportar grandes novedades interpretativas, aún menos historiográficas, enfatiza la manera en que la literatura posterior convierte a Flaherty en el inventor de la «observación participante», recurso retórico recurrente en buena parte de la tradición antropológica posterior.

En el último retablo del tríptico, la *Teratology*, el monstruo, el gran simio *King Kong*, se nos presenta como culminación y resultado de las prácticas y convenciones de representación del otro en el cine y en otros espectáculos populares de carácter etnográfico, un otro ahora amenazante (metáfora del miedo a la situación poscolonial) en un film que constituye un *pastiche* de cómo se hace una película etnográfica. La obra de Cooper y Schoedsack se analiza en el contexto de los «films raciales» de los años veinte y treinta —donde se incluyen desde las

películas etnográficas realizadas previamente por los dos cineastas-aventureros o los films de investigación de Gregory Bateson y Margaret Mead en Bali hasta el *Tabu* de Murnau—, marcados por la búsqueda de paraísos perdidos que rediman a la civilización occidental de sus desmanes, y del cine de terror de Hollywood de los treinta. En este caso, el pormenorizado análisis de *King Kong* posterior logra descubrir algunos aspectos no explorados y sin duda nos sitúa en una clave de interpretación sumamente sugerente. La conclusión de la obra retoma la reflexión inicial acerca de ese *tercer ojo* revisando algunos otras formas culturales del estereotipo del primitivo etnográfico —como Josephine Baker— y nuevas prácticas cinematográficas y etnográficas que asumen esa mirada de resistencia que la autora ha pretendido rastrear para mostrar las rupturas y elementos perturbadores en el reificador discurso sobre los otros.

El trabajo de Fatimah Tobing Rony no agota, sin duda alguna, el campo de estudio de tan amplia, variopinta y apasionante producción cinematográfica. Su excesiva focalización interpretativa, posiblemente resultado de su procedencia de un trabajo doctoral, no permite disgresiones o el tanteo de algunas otras influencias o contextos intelectuales, ideológicos y cinematográficos. Sin embargo, la obra tiene entre sus mejores bazas el haber conseguido incorporar al ámbito de la reflexión cinematográfica —y de forma significativa e interesante— las preocupaciones y líneas de investigación que en los últimos años se han venido desarrollando en áreas de conocimiento fronterizas ocupadas en reconstruir las intersecciones entre la ciencia, el espectáculo y la cultura popular para comprender mejor algunos rasgos de la modernidad. Es en esta tradición de estudios, y específicamente de aquellos que se han centrado en los imaginarios

que la civilización occidental ha construido sobre las otras culturas, donde cabe inscribir la obra que reseñamos. Pero sin duda es para el historiador del cine, preocupado por cuestiones tales como la

constitución de identidades culturales, una muy recomendable puerta de entrada a esa literatura y sus focos de interés, una lectura que puede redundar en una apertura de horizontes. **MARÍA LUISA ORTEGA**

LA ÉPOCA DE ORO. HISTORIA DEL CINE ARGENTINO I

DOMINGO DI NÚBILA

Buenos Aires

Ediciones del Jilguero, 1998

447 páginas

La *Historia del cine argentino* de Domingo Di Núbila ha sido desde su publicación, a comienzos de la década de los sesenta, un material de lectura y trabajo insoslayable para estudiosos y admiradores del cine argentino. Sus páginas permitieron que el público tuviera acceso a descripciones, críticas, anécdotas y pormenores acerca de películas, así como a los orígenes y trayectorias de directores y actores. Domingo Di Núbila comenzó su carrera como periodista especializado en el año 1938, destacándose, pocos años más tarde, como director del programa de Radio Belgrano *Diario de Cine* y como subdirector del *Heraldo del Cinematografista*. Luego, a finales de la década de los cincuenta, se interna en las lides de la investigación y produce, con pasión, estos volúmenes emblemáticos.

Dar cuenta de la reedición del primero de sus tomos es una tarea que va más allá de reseñar su contenido, ya que se le suman al texto mismo las distintas lecturas que lo ubicaron en un lugar de privilegio de nuestro campo de estudios. Una de las razones que justifican su importancia es que hasta hace muy pocos años era la única fuente que se podía consultar sobre el tema y como el libro estaba largamente agotado, había

que peregrinar hasta conseguir que lo prestara algún afortunado poseedor. El texto pasó a conocerse como «el Di Núbila» y resultaba una especie de contraseña para aficionados, estudiantes y entendidos. Otra razón, la de más peso, es que además de compilar en su interior una gran cantidad de información y opiniones acerca de todo lo sucedido en el campo cinematográfico argentino desde 1896 hasta 1959, también instituyó hipótesis sobre nuestra historia en esa área. De esta manera, las periodizaciones y categorizaciones instaladas por Di Núbila fueron la base de la mayor parte de los estudios posteriores y ahora se están comenzando a repensar.

La publicación del primer tomo en 1960 (sin duda vinculada a la *movida* modernizadora que en esos años tuvo lugar en el mundo del cine local) se propuso explicar problemas estructurales del sector a los jóvenes creadores que aparecían en la escena mirando con recelo al cine nacional. Una de las hipótesis más fuertes de Di Núbila da precisamente nombre a esta reedición y consiste en definir que la *época de oro* del cine argentino tiene su momento culminante entre los años 1939 y 1942. En esta ocasión Di Núbila suma otras investigaciones a aquel viejo volumen, que



se plasman en las 170 páginas agregadas. En ellas principalmente se profundiza en el período mudo, se incluyen fragmentos de guiones y se refuerzan los «vínculos entre las películas evocadas y lo que sucedía en el país y en el mundo en el momento en que cada una fue concebida y realizada».

El autor declara en las primeras páginas que en esta oportunidad decidió «reducir evaluaciones, en unos casos reiterativas y en otros irrelevantes», para concretar su propósito central, que es «explicar por qué hubo una edad de oro en el cine argentino». En este sentido se mencionan distintos factores definitorios como, entre otros, el alto promedio de películas producidas en dicho período, el surgimiento de estudios y laboratorios, la conformación de circuitos de exhibición, o la presencia de un público entusiasta que reclamaba las películas y la solvencia de una industria que no requería del auxilio estatal. Según el autor, luego comenzaría una crisis de crecimiento, profundizada por la falta de película virgen, el desarrollo de la competencia mexicana y la ausencia de una conveniente política de comercialización por parte de los estudios productores.

El texto es muy relevante en el campo de la divulgación porque brinda un panorama general muy completo y amena la lectura con historias en las que se perciben recuerdos vívidos e intereses genuinos. Así resulta posible anclar el caudal de información que se ofrece acerca de películas cuyas imágenes en algunos casos se recuerdan escasamente. Desde el punto de vista metodológico es posible, no obstante, hacerle algunas objeciones. La primera

se relaciona con la línea historiográfica a la que se adscribe, ya que se presenta la historia del cine como una sucesión cronológica de hechos seleccionados (un capítulo por años), a los que se les otorga una jerarquización significativa. De este modo, se dejan de lado las descripciones de procesos, modelos de representación y esquemas narratológicos que puedan explicar y dar coherencia al corpus seleccionado. Por otro lado, Di Núbila no hace explícito el marco teórico que subyace en el texto, por lo que se ve obligado a utilizar categorías y calificaciones imprecisas para el lector. Un ejemplo de ello lo marca el uso de los términos 'realista' y 'melodramático' como adjetivos calificativos que valoran o desmerecen los films. En ese sentido, la reedición del texto de Di Núbila hace evidente la falta de una historia más actualizada del cine argentino, que explicita los supuestos de los que parte y que proponga al lector la posibilidad de una diversidad de lecturas y especificidades.

De todos modos, «el Di Núbila» sigue siendo un libro muy útil para docentes e investigadores y esta edición permite saldar una ausencia inexplicable. Su autor, un apasionado entusiasta en la tarea del rescatar del olvido el patrimonio audiovisual argentino, también brinda un fuerte apoyo a los nuevos investigadores, además de desempeñarse como asesor fílmico y programador de Imagen Satelital. Domingo Di Núbila proyecta completar su trabajo con la reedición del segundo volumen de la *Historia del cine argentino* y la publicación de dos volúmenes más que abarcarán el período comprendido entre 1960 y el final de la última dictadura militar. CLARA KRIGER

MEMORIA VIVA DEL CINE ESPAÑOL. CUADERNOS DE LA ACADEMIA, Nº 3 (JUNIO DE 1998)

EMILIO C. GARCÍA FERNÁNDEZ (COORD.)

Madrid

Academia de Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998

435 páginas

2.500 pesetas



En este su tercer número, *Cuadernos de la Academia* emprende la recuperación de la memoria personal de quienes, desde muy diversas posiciones bajo todo punto de vista, han sido –y son– artífices de nuestra historia cinematográfica. El interés de este tercer volumen reside en el carácter *directo* de su contenido: son sus propios protagonistas quienes traen a la memoria –a su memoria y a la memoria colectiva– algunos de sus recuerdos más destacados en relación con su actividad profesional en el cine español. El volumen recopila un conjunto de veintinueve entrevistas realizadas a tal efecto a otros tantos protagonistas del cine español en actividades diversas, de la dirección a la interpretación, pasando por la producción, el registro de sonido y un largo etcétera. Todas ellas comparten una estructura común: una breve reseña biográfica del entrevistado, la transcripción de la entrevista y una selección de su filmografía. Fuera de ello, su propia condición dificulta la reseña, pues la heterogeneidad es característica inevitable –y saludable en este caso– del monográfico.

Entre los entrevistados en esta primera selección están representados actores, iluminadores, operadores, técnicos de sonido, decoradores, directores y un amplio etcétera del conjunto de elementos imprescindibles en la producción cinematográfica. Ellos –Juan Bosch, Susana Canales, Mary Carrillo, Alfonso De Lucas, Luis María Delgado, Enrique Esteban, Carmen Fábregas, César F. Ardavín, Marta Flores, Maruchi Fresno, Miguel Grau, Enrique

Guitart, Federico G. Larraya, Miguel Iglesias, Antonio López Ballesteros, Miguel López Cabrera, Juan Mariné, Eugenio Martín, Xavier Montsalvage, Ricardo Núñez, Emma Penella, Francisco Pérez Dolç, Luis Prendes, Raquel Rodrigo, Francisco Rovira Beleta, Conrado San Martín, José Solá, Florentino Soria y Mercedes Vecino– ofrecen al lector un rico *puzzle* de anécdotas, curiosidades y, en ocasiones, impagables lecciones de cine.

No hay unidad en los seleccionados, ni por la actividad que han desempeñado (están representadas unas doce diferentes), ni por concepción ni orientación de la actividad, ni por el tipo de información que ofrecen, ni por su situación (algunos retirados hace mucho tiempo y otros todavía en activo), ni siquiera por afinidad generacional (sus fechas de nacimiento van de 1909 a 1933). Cada entrevista, por tanto, es independiente. Sin embargo, de su lectura conjunta también extraemos una cierta visión, incompleta, pero de conjunto, sobre ciertos aspectos del cine, a pesar de la necesaria y justificada fragmentariedad de los testimonios: dificultades industriales, de financiación, de los rodajes, etc. Dado que cada uno habla desde su particular perspectiva, ofrecen los diversos ángulos de problemas comunes, aunque a veces vividos de modo contrapuesto, como señala Juan Mariné respecto de directores de fotografía y técnicos de sonido. Su lectura conjunta permite, por ejemplo, reconstruir mejor la etapa e historia de los estudios, pues cada uno se refiere a ellos desde su esfera de

actividad (que en alguno de ellos, por añadidura, es múltiple). La unidad de este monográfico está, no obstante, no tanto en el contenido, sino en su finalidad, desprendida de la introducción del coordinador de la obra: recuperar la memoria *personal*, y por eso mismo individual, subjetiva y fragmentaria, y homenajear al tiempo “*a todos los profesionales que trabajaron y trabajan en el cine español*”, según reza la dedicatoria.

Los testimonios ofrecen materiales diversos: desde anécdotas personales de mayor o menor interés hasta otras que, aun siéndolo, sobrepasan el carácter anecdótico para revelar problemas o cuestiones subyacentes de carácter más general en el conjunto de la producción cinematográfica. Algunas de ellas eran ya conocidas, y a veces documentadas. Pero los testimonios también incluyen información, seguramente conocida en el contexto de la profesión en una época dada, pero nunca puesta por escrito, y difícilmente recogida o utilizada, por tanto, por la historiografía. Así, la mayor parte de las historias generales ignoran o subestiman problemas y circunstancias de carácter técnico o de carácter financiero que estos testimonios recogen, ayudando algunos de ellos a comprender la dimensión práctica y cotidiana que para los profesionales y para el cine tenían hechos conocidos (la escasez de película, por citar sólo un ejemplo).

Dadas las características de la obra, es casi imposible, y seguramente impropio, señalar los mayores puntos de interés, que animamos a tratar de descubrir personalmente, y el lector se asomará a la complejidad de resolución

técnica que entraña traducir a imágenes los planteamientos estéticos y narrativos (César F. Ardevín), aprenderá a buen seguro de las lecciones de tecnología del sonido y la imagen de M. L. Cabrera o Juan Mariné, y no dejará de asombrarle la diversidad de actividades cinematográficas que algunos de los entrevistados han realizado a lo largo de su trayectoria profesional. Retirados o en activo, con buenos y menos buenos recuerdos, con luces y sombras, en todos los entrevistados late su atracción por el cine. Incluso los hay que, retirados ya *oficialmente* hace tiempo de la profesión, jamás se han desligado del cine: no sólo se declaran *cinéfilos* (Florentino Soria), sino que siguen colaborando activamente en todo cuanto pueden, como el propio Florentino Soria, o Juan Mariné, que mantiene una admirable labor de restauración y magisterio.

Es de agradecer a la Academia este primer volumen dedicado a la *Memoria viva*, y de desear, como señala Emilio C. García Fernández, coordinador del mismo, que tenga continuación, pues, además del siempre indudable interés del memorialismo, la historia oral, con todas sus dificultades metodológicas de tratamiento es una peculiar fuente de conocimiento que no sólo aporta a la información elementos que otras fuentes no aportan –y ahí radica parte de la dificultad de su tratamiento–, sino que, en nuestro caso, a veces ofrece información inédita que jamás tendremos por otros procedimientos. Recuperar las memorias personales de las gentes del cine es, ciertamente, recuperar en parte la memoria de nuestro cine, que no es otra cosa que una parte de nuestra historia.

ALICIA SALVADOR

DIRECTORES ARTÍSTICOS DEL CINE ESPAÑOL

JORGE GOROSTIZA

Madrid

Cátedra / Filmoteca Española, 1997

3790 páginas

2.500 pesetas



Corren tiempos difíciles para los estudios vastos, rigurosos y de hondo calado. Los multimedia, Internet, la televisión y otros señuelos hacen presa de tal forma en el hombre contemporáneo que cada vez resulta más difícil hallar individuos que se dediquen a la abnegada y heroica labor de la historiografía. Mucho más en un ámbito de reciente incorporación a este tipo de estudios como es el Séptimo Arte. Pues bien, teniendo en cuenta todos estos factores que encubran cualquier gesta en este sentido, todavía esta se agiganta más si supone además abrir nuevos caminos, adentrarse en territorios hasta ahora prácticamente inexplorados.

El Livingstone en cuestión es Jorge Gorostiza y el territorio donde se ha lanzado a la aventura, los directores artísticos del cine español. Así se titula de hecho el libro que ha publicado la Ediciones Cátedra en colaboración con Filmoteca Española en un fructuoso matrimonio que ha ofrecido interesantes capitulaciones. Gorostiza es una de esas *rara avis* a las que aludíamos, empeñado en hacer historia con paciencia y escrúpulos medievales; su curiosidad científica le ha llevado a escarbar en los diferentes «vertederos» del cine español con resultados memorables, pero quizá su condición de arquitecto le ha llevado hacia una cierta especialización en las relaciones entre el arte de la construcción y el celuloide, escenografías, decorados y espacios filmicos. Fruto de ello son concienzudas aproximaciones que han cristalizado en artículos y en algunos libros y que culminan en esta que podríamos llamar obra de madurez. En ella el escritor canario ha puesto sobre el tapete su erudición y una proverbial capacidad para peinar un ámbito de investigación prácticamente inédito, que

ha dejado en buena medida esquilmo para futuras catas «arqueológicas».

Por allí desfilan todos los hombres relevantes de la dirección de arte en el cine español, los principales avatares, los estudios e infraestructuras de una industria más importante de lo que a simple vista parece. De ello dan buena cuenta los apéndices finales del volumen, donde se redacta un diccionario bio-filmográfico de los profesionales en este campo que han trabajado en nuestro celuloide, así como algunos documentos de interés y los siempre necesarios índices de autores y películas. Este libro marca, por tanto, un antes y un después en la historia de esta disciplina del cine ibérico, que como mucho había sido abordada con algunos ensayos puntuales sobre figuras como Enrique Alarcón o Gil Parrondo. La dictadura de las visiones centradas en torno a los directores-autores durante mucho tiempo ha restado protagonismo a los profesionales que configuran el resultado estético de un arte a todas luces colectivo; progresivamente se fueron reivindicando los actores, los directores de fotografía, los montadores... y ahora le tocaba el turno a los directores artísticos. Un oficio, por cierto, que en España ha contado con extraordinarios profesionales que han fecundado nuestra industria cinematográfica, pero también la europea y la de Hollywood (en este sentido los Estudios Bronston constituyen uno de los capítulos más interesantes que sondeará Jesús García de Dueñas en su esperado libro).

Gorostiza aborda diacrónicamente las etapas más destacadas de la dirección artística en nuestra industria, empezando por el periodo mudo y sus balbuceos

pioneros, continuando con el esplendor republicano que se continuó, tras el paréntesis de la guerra, en los años cuarenta y comienzo de los cincuenta gracias al talento de nombres como Pedro Schild, Sigfredo Burmann, Emilio Ferrer o Enrique Alarcón. A pesar de las inyecciones procedentes del exterior (Bronston, *spaggetti-western, peplum*), lo cierto es que los grandes estudios españoles fueron desapareciendo desde los años sesenta dando paso a una situación crítica, de sálvese quien pueda, que se concretó en este terreno en el auge de los rodajes en escenarios reales (incluyendo los interiores). Los ochenta hicieron levantar el vuelo de la profesión hasta llegar quizá a una situación en parte esperanzada (por los solventes profesionales en ejercicio actualmente), pero que sufre las carencias de una endeble industria y de un mercado interior que, triunfalismos aparte, le cuesta salir de su hollywood-dependencia.

De todo ello Gorostiza da buena cuenta combinando la capacidad para captar los problemas fundamentales con una prolija documentación y un elefantiásico aparato crítico. Consciente de la importancia de los documentos y de su condición de pionero rastreador ha acompañado su discurso con una serie de entrevistas a destacados profesionales de la dirección artística como Ramiro Gómez, Alonso de Lucas, Gil Parrondo, José Luis Galicia y Luis Vázquez. Se cierra así un volumen oportuno, necesario y perfeccionado con plena consciencia historiográfica. Una obra que asienta los cimientos, por utilizar una metáfora de la profesión del autor, en los estudios en esta materia en el ámbito nacional. Pero el terreno no está agotado: quedan todavía muchos aspectos, sobre todo en el análisis estilístico y teórico, por dilucidar. Este sólido asentamiento garantiza sin duda la viabilidad de próximas y necesarias edificaciones.

JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ

CATÁLOGO DEL CINE ESPAÑOL. VOLUMEN F4. PELÍCULAS DE FICCIÓN 1941-1950

ÁNGEL LUIS HUESO

Madrid

Cátedra y Filmoteca Española, 1998

631 páginas

3.000 pesetas

En 1993 la Filmoteca Española publicó el libro *Catálogo del cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930)*, que fue saludado de inmediato como un hito en la bibliografía española cinematográfica, por lo que suponía de imprescindible aportación de cara a elaborar un *corpus* definitivo sobre el cine en nuestro país. Con sus aciertos y aportaciones, al lado de sus defectos e imprecisiones, el libro de Palmira González y Joaquín Cánovas supuso un paso importante para colocar a los estudios so-

bre el cine español en la órbita de lo que ya habían hecho otros países de su entorno cultural, tales como Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania, Italia, Francia, etc., poseedores todos ellos de unos catálogos sobre sus cinematografías nacionales, conocidos y prestigiosos desde hacía tiempo.

Pero una vez publicado ese primer tomo el tiempo fue pasando y los siguientes volúmenes no aparecieron. Diversas habladurías se han oído en todos estos años, que intentaban explicar el hecho, desde el poco



interés de la Filmoteca Española en continuar con su proyecto hasta las diversas rencillas entre los componentes de los equipos, que habrían frenado, o paralizado, la correspondiente investigación.

El proyecto de reanudar la publicación de este *Catálogo del cine español* ha sido asumido por Ediciones Cátedra, dentro de la ejemplar colaboración que está manteniendo con la Filmoteca Española, cuyo excelente fruto son los libros publicados en su Serie Mayor: *Catálogo general del cine de la Guerra Civil, Antología crítica del cine español, Directores artísticos del cine español, Guionistas del cine español*. Con nuevo diseño e inaugurando nueva colección, aparece el libro que nos ocupa, *Catálogo del cine español. Volumen F4. Películas de ficción 1941-1950*, en el que un equipo dirigido por Ángel Luis Hueso ha catalogado 405 largometrajes realizados en esos años, además de otros trece inacabados. Al parecer el proyecto pretende publicar, a continuación, el catálogo de 1931 a 1940, realizado bajo la dirección de Juan B. Heinink, la reedición del catálogo de 1921 a 1930 y el catálogo de 1951 a 1960, realizado por Dolores Devesa, Alicia Potes y Ramón Rubio.

El presente libro sigue la estructura establecida por su precedente de la década de los veinte. Así tras las correspondientes fichas de todos los largometrajes catalogados, aparecen las fuentes documentales utilizadas y los correspondientes, útiles y numerosos, índices. La elaboración de una filmografía sobre algún período del cine español conlleva una serie de dificultades que están en la mente de todos. Y así Ángel Luis Hueso y su equipo han tenido que enfrentarse a una ardua e improbable tarea. En su favor ha estado que este período estaba bastante bien desbrozado en el *Anuario cinematográfico hispanoamericano* (1950) y el *Anuario del cine español* (1955), ambos editados, bajo la dirección de Antonio

Cuevas, por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Curiosamente en la bibliografía aparece citado el primero de los dos, aunque incomprensiblemente se asigna su edición a la Filmoteca Nacional (¿?), mientras que el segundo no se cita.

Hueso, en el «Prólogo», hace referencia a los cuatro años transcurridos entre la finalización de la investigación y su publicación, comentando la complicación que ello ha supuesto para el libro. Efectivamente eso se nota en el capítulo «Fuentes documentales utilizadas», en donde falta alguna aportación fundamental acerca de alguna película, por ejemplo *Rojo y negro*, la cual da al traste con informaciones tenidas hasta ahora como ciertas, y que por ello así figuran en este *Catálogo*. Son trabajos publicados en estos últimos cuatro años, los transcurridos desde que se terminó el libro hasta hoy, y su importancia hubiese justificado un cierto retraso en la edición de este *Catálogo*, para así asegurar que se incluían todas esas nuevas investigaciones. Igualmente no se comprende la inclusión de un apéndice, en el que figuran dos películas, *El crucero Baleares* y *Pilar Guerra*, que no se entiende por qué no se colocan en su lugar correspondiente.

Respecto a la cronología de las películas, en las «Notas preliminares» se indica que se ha optado por tomar como referencia la fecha de finalización del rodaje de la misma. Pero en numerosos casos esta norma no se ha cumplido: así, por ejemplo, *Pilar Guerra*, cuyo rodaje terminó en octubre de 1940, figura como de 1941, o *El secreto de la mujer muerta*, que también figura de 1941, cuando el rodaje terminó en mayo de 1942.

Otros pequeños detalles, que ya fueron criticados con motivo del catálogo de los años veinte, se han vuelto a repetir ahora. Así, por ejemplo, el complicado sistema de siglas utilizado en la bibliografía y en la hemerografía, que dificulta conocer, en una sola consulta, de qué referencia se

trata. O la aparición en la cubierta y en la portada del nombre de Ángel Luis Hueso, como autor del libro, cuando una obra de estas características es una labor de equipo, como así se reconoce en la página 5 del mismo.

Sin embargo, a pesar de todos los aspectos criticables antes reseñados, hay que felicitar por la publicación de una obra tan importante, que, cuando finalmente esté concluida, marcará un hito en la bibliografía cinematográfica de nuestro país. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALDÁN

ARTURO RIPSTEIN. LA ESPIRAL DE LA IDENTIDAD

PAULO ANTONIO PARANAGUÁ

Madrid

Cátedra / Filmoteca Española, 1997

348 páginas

1.500 pesetas



Este es el primer libro publicado en el mundo que analiza de manera profunda y detallada la carrera del controversial cineasta mexicano Arturo Ripstein, considerado como uno de los realizadores latinoamericanos más importantes del momento. El estudio explora la trayectoria creativa de este autor singular que creció entre los sets de filmación y dirigió su primer largometraje en 1965, a los 21 años, y abarca hasta el documental *Hombre con guitarra*, producido en 1997.

El periodista brasileño Paulo Antonio Paranaguá, crítico e historiador de cine, admirador de Buñuel y especialista en Latinoamérica, examina de manera brillante la evolución artística y personal del cineasta a través de elementos biográficos, estéticos y sociohistóricos. Al igual que Ripstein en sus películas, Paranaguá establece un juego de espejos para revelar los contenidos y las formas de una obra considerada «difícil» para los públicos domesticados por las convenciones narrativas hollywoodienses. Sin perderse en la desmesura de la información empírica, Paranaguá registra las constantes temáticas y formales que definen el estilo del director, ubicando las diversas etapas de su carrera dentro del contexto

de la industria del cine mexicano. Una industria en crisis perpetua.

El primer capítulo del libro, «Ripstein Jr.», relata el ambiente cinematográfico que rodeó al cineasta durante su infancia y adolescencia, y se centra en la estrecha y conflictiva relación con su padre, un veterano productor del cine mexicano al que Paranaguá da voz para contar una historia familiar con fuertes raíces judías. Historia que clarifica algunos de los temas recurrentes del autor fílmico. Además expone su pasión por el cine y por el genial Buñuel, una figura paterna sustituta.

En «Retrato del cineasta adolescente» da inicio el análisis sistemático de las películas del realizador y las interrelaciones que guardan entre sí. Paranaguá ofrece una extensa sinopsis del argumento en la que va insertando las reflexiones que permiten adentrarse en la apreciación de la obra desde diversas perspectivas. Al *western Tiempo de morir*, lo sitúa dentro del contexto del Nuevo Cine Latinoamericano y del *boom* literario en el que señala a García Márquez, Rulfo y Fuentes, entre los escritores con los que comparte fuertes vínculos. Por otra parte descubre la aparición de varios temas *ripsteinianos* como

el encierro, la masculinidad, y las relaciones padre-hijo, y expone las preocupaciones formales que lo separan del cine mexicano tradicional. Abundante en referencias cinematográficas, literarias, musicales y pictóricas, Paranaguá recurre a numerosas citas a pie de página que enriquecen sus puntos de vista. Utilizando un lenguaje conciso y sin rebuscamientos, lo mismo se detiene en algún diálogo relevante, que en el uso de la música, la fotografía, los encuadres o la duración de los planos. De igual manera compara el guión original con el producto terminado, y esclarece los problemas de producción que pudieron determinar cambios significativos.

«Tiempo de ruptura» habla de un período de transición y de proyectos fallidos como el de la ambiciosa producción histórica *Los recuerdos del porvenir* (1968), que significó un primer encuentro con la censura y el rompimiento con su padre, productor que cortó la versión final. Pero también apunta una etapa de búsqueda expresiva y de experimentación, por medio de la realización de *La hora de los niños* (1969) y de varios cortos, en los que sobresaile el manejo del espacio y la dilatación temporal. A partir de esa búsqueda, Paranaguá observa una ruptura de Ripstein con el lenguaje heredado y la gestación de sus universos cerrados y opresivos. *El castillo de la pureza* (1972) representa el punto de partida de esa nueva mirada. El microcosmos de la descomposición familiar y los atormentados retratos individuales que el cineasta registra de manera despojada, son, al mismo tiempo, metáforas sobre México. Metáforas que el cineasta seguirá reproduciendo en todas sus películas. Tesis que Paranaguá defiende haciendo un análisis penetrante en el que incluye referencias a la religión judía y a Buñuel, y en el que no faltan las analogías con las pinturas de Man Ray o

con las poesías de Octavio Paz, poeta al que cita repetidamente a lo largo del libro.

La familia, la religión y el Estado —la «santísima trinidad», según Paranaguá— son el centro de *El santo oficio* (1973), una denuncia sobre la intolerancia. En ella se detiene para abordar el tema de la sexualidad, la femineidad y la masculinidad. Temas que son la base para analizar *El lugar sin límites* (1977), cinta en la que la homosexualidad y el travestismo dan lugar a una meditación acerca de la identidad sexual. Además hay un atenta observación de los personajes y de la música, en la que los *boleros* son vistos como referencias sentimentales y culturales. *Cadena perpetua* (1978), la incursión de Ripstein en el *cine negro*, considerada a su vez una obra maestra, llama la atención de Paranaguá por su complejidad narrativa y por su estructura circular. Los espejos vuelven a aparecer no sólo como una opción estética sino como un recurso narrativo para manifestar la personalidad dividida del protagonista.

Luego de esta cinta el autor se detiene y hace un paréntesis para hablar de la crisis de la industria del cine mexicano en las décadas de los ochenta y noventa. Menciona los *churros* y las insufribles telenovelas que Ripstein tuvo que dirigir para poder subsistir, y da cuenta de otros trabajos del cineasta, como la realización de cortos didácticos e incursiones en el teatro. Asimismo explica la polarización que existe entre la crítica mexicana sobre su obra, que algunos aborrecen y otros admiran.

Paranaguá dedica muy poco espacio a los films fallidos del cineasta y unas cuantas páginas a sus películas menores, para profundizar en lo que considera su etapa más rica y fértil, la de su colaboración con la guionista Paz Alicia Garduño a partir de *El imperio de la fortuna* (1985). Dicha colaboración significa una

simbiosis perfecta mediante la cual el cineasta ha podido explotar todo su potencial creativo. Junto a Garcíadiego, Ripstein perfecciona el dominio del plano-secuencia como herramienta narrativa y plantea una revisión del género melodramático transformando a sus películas en sórdidos *antimelodramas*. Afirma, con razón, que Ripstein comparte varias analogías con Rulfo: la virulencia, el pesimismo, la sobriedad y la decadencia que permean las historias contadas. El análisis de *El imperio de la fortuna* remite al argumento original de Rulfo y a *El gallo de oro* (1964), de Roberto Gavaldón. Es una reinterpretación, al igual que *La mujer del puerto* (1991) lo es del clásico de 1933, dirigido por Arcady Boytler.

Es evidente el aprecio de Paranaguá por esta etapa del realizador y sus comentarios son encauzados hacia la problemática sexual, a la pareja, la prostitución, a los tabús del incesto y del suicidio. Es notable la apreciación de un cambio en los personajes femeninos que asumen otra relevancia. El patriarcado se sustituye por un matriarcado. El autor estudia con mayor detenimiento el uso del color y de la música, en especial de los boleros, y aumenta las citas literarias a Paz, aunque también recurre a Borges, a Reyes y a Cortázar. También incluye fragmentos de entrevistas con Ripstein y Garcíadiego, recurso que había utilizado poco. A *Principio y fin* (1993) le dedica el mayor número de páginas y la considera la película más operística del director; sin embargo, estima que la puesta en escena de *La reina de la noche* (1994) es mejor. En ella observa tres bloques narrativos, varios

triángulos amorosos entre los personajes y una composición visual basada en la triangulación.

La pareja, la pasión amorosa, los celos, la violencia y la pulsión del deseo son el eje central de las reflexiones de «Corazonadas», el penúltimo capítulo del libro dedicado a *Mentiras piadosas* (1988) y *Profundo carmesí* (1996). Según Paranaguá, esta última establece un diálogo con «la novela rosa, el folletín radiofónico, el universo del bolero, el *star system*, clásico de Hollywood, el melodrama mexicano, la fotonovela» (p. 277). El libro se cierra con «La espiral», una recapitulación de los principales temas ripsteinianos a los que agrupa en una serie de círculos concéntricos que se comunican entre sí. Recapitulación final de una investigación metódica, sensible y apasionante que transporta al lector al universo poco explorado de un artista polémico y complejo. Viaje imprescindible tanto para admiradores como para detractores, en el que se siente la ausencia de información acerca del prestigio internacional que adquirió Ripstein a raíz de sus triunfos en festivales de Latinoamérica y Europa. Una consagración que ayudó sin duda a que el cineasta continuara y revitalizara su carrera en la década de los noventa, llamando la atención de la crítica y del público.

Por último, sólo cabe señalar dos errores mínimos: confundir el nombre del actor Ernesto Alonso por el Enrique Alonso (p. 80), y escribir en varias ocasiones las palabras armonía o armonioso con «h» al principio. Detalles insignificativos de un estudio vasto y disfrutable que cuenta con una bibliografía exhaustiva. **JUAN CARLOS VARGAS**

GUIONISTAS EN EL CINE ESPAÑOL (QUIMERAS, PICARESCAS Y PLURIEMPLO)


ESTEVE RIAMBAU Y CASIMIRO TORREIRO

Madrid

Cátedra / Filmoteca Española, 1998

595 páginas

4.000 pesetas



Cuarta publicación de la Serie Mayor –centrada en densas investigaciones para la reconstrucción histórica del cine español– de la Colección Cátedra / Filmoteca Española, este libro va mucho más lejos de ser un «recorrido radiográfico» a través de la industria cinematográfica nacional desde sus orígenes hasta hoy. El motivo no es sólo la naturaleza del guión como objeto dependiente de y manipulable por cualquier sistema de producción en general, sino además los tantos sometimientos arbitrarios de esta industria bajo la complicada historia contemporánea de España. De ahí que el subtítulo corresponda a *Quimeras, picarescas y pluriempleo*.

Si ya es bien difícil rastrear la historia de esos productos finales que se llaman películas, indagar en los orígenes de su escritura previa se convierte en un trabajo «de características casi detectivescas», según lo describe en el prólogo José Luis Borau. Una investigación que empezó a finales de los ochenta, cuando Esteve Riambau y Casimiro Torreiro –dos pilares del estudio historiográfico en la materia– debieron elaborar un balance sobre la profesión del guionista a nivel internacional. El apartado dedicado a España sirvió para empezar a llenar un vacío bibliográfico desproporcionado en relación con otros países. *Guionistas en el cine español* es, así, una pieza central de ese *mapa* complejo que configura la verdadera historia, interior e institucional, de la cinematografía española, sin pretender por ello ser un relato paralelo a cuanto ya se ha investigado y escrito. Aunque, por supuesto, apoyándose en antecedentes

bibliográficos como algunos –escasos– monográficos puntuales o intercambiando datos con el también reciente *Diccionario del cine español*.

La actual rehabilitación de la imagen del guionista en el panorama de la producción nacional, pero sobre todo la aparente reivindicación del guión como profesión creativa y salarialmente digna plantean la necesidad de reconstruir su recorrido en relación directa con la estructura industrial y política. Eso explica que no se trate simplemente de un «diccionario», pues una recopilación alfabética de nombres y fechas sólo adquiere un sentido legítimo cuando se dispone, en palabras de los autores, «a través de un filtro que los ubica en sus respectivas circunstancias históricas y profesionales». Tras el fin de «ajustarse con la mayor adecuación posible a la siempre cambiante realidad del momento», el estudio contextualizado de este oficio como instrumento inicial del proceso filmico arroja, entre otras comprobaciones, el paradójico *leit-motiv* de no haber experimentado un desarrollo cabal que le haya permitido, por una parte, hacer la verdadera historia de las películas y, por otra, evolucionar paralelamente a otras disciplinas del propio cine.

La búsqueda ha debido agotar, por tanto, un exhaustivo repertorio de fuentes alternativas a los archivos institucionales. Riambau y Torreiro han apelado a la memoria (en todo caso, no muy fiable, según ellos mismos aclaran) de una buena cantidad de profesionales que han contribuido con materiales de primera mano, reflexiones sobre una actividad que incluye relaciones

determinantes con la televisión, vestigios sobre «su peculiar estatuto en el seno de la industria» y, entre otros aportes de gran valor para la interpretación histórica, con la ratificación del papel del guión sometido a violaciones perpetradas por la doble moral de la dictadura y, por añadidura, como *moneda de cambio*, durante casi toda su historia, entre el convencionalismo corrupto de las políticas de distribución, producción y co-producción.

Antes de pasar a las más de cuatrocientas reseñas bio-filmográficas que componen este trabajo, el lector se encontrará con amplias especificaciones analítico-históricas que también dejan espacios abiertos para otros estudios. Desde el punto de vista metodológico, las justificaciones son dispendiosas considerando por igual el calibre de estos dos investigadores y la dificultad del terreno, «profundamente complejo y a menudo contradictorio» —escriben Riambau y Torreiro—, a propósito del cual la primera pregunta debió ser *¿de qué y, sobre todo, de quién hablamos cuando hablamos del autor del guión de una película española?* La originalidad de semejante interrogante es suficiente para imaginar el desajuste estructural, a veces sorprendente hasta lo cómico, donde se sustenta la historia industrial y política del cine español, con muy poco margen para lo filmico-dramatúrgico esencialmente dicho, siendo la *sub-historia del guión* acaso el testigo más atormentado y directo de sus adulteraciones, abortos e inexistencias.

Como quiera que sea, y admitiendo de entrada la imposibilidad de un censo completo —refiriéndose aquí especialmente a quienes han debido o querido trabajar en o para otros países—, los autores prefieren adoptar el término «autor de guiones» (antes que el de «guionista») para designar tanto a quienes corresponden al perfil profesional del oficio en cualquier

industria consolidada, como «al conjunto de hombres y mujeres que, desde los directores-guionistas quienes más allá o más aquí de la etiqueta autoral conciben la escritura previa como una herramienta más de su trabajo, hasta los productores que firman libretos para ejercer mejor el control sobre el trabajo futuro, pasando por actores, directores de fotografía, jefes y ayudantes de producción y de dirección, periodistas especializados, abogados competentes en derecho cinematográfico o incluso maquilladores [...], incluidos en el apartado correspondiente a los guiones en las cabeceras de las películas». Quiere decir eso que, aunque ajeno tantas veces a la historia real de las personas y de las cosas, «lo único objetivo» son los datos proporcionados por las copias finales de las películas o los documentos oficiales que figuran en la Sociedad General de Autores y Editores, institución decisiva para los resultados de este estudio.

Guionistas en el cine español abarca el conjunto de films producidos desde 1930, con las consabidas dificultades en el seguimiento del cine mudo y de otros períodos, sobre todo en lo concerniente a fechas. Una vez establecida la «autoría» de los guiones, se seleccionaron los autores de hasta por lo menos cinco créditos en guión de largometraje, con la excepción de algunos escritores de prestigio, que cuentan con menos, y de aquellos profesionales nuevos que, por *independencia* o por edad insuficiente, llegan a los cuatro a diciembre de 1997. La recopilación engloba, así mismo, a la diáspora exiliada desde la postguerra principalmente en Latinoamérica y Francia. Además de los datos de rigor, la fichas bio-filmográficas vienen elaboradas con «pre-dominio de la información en detrimento de la opinión» y ofreciendo «la mayor cantidad de datos sobre el currículo

profesional de los guionistas, en el cine y al margen de él, con la intención de que su sola consulta indique la procedencia profesional, la importancia del enorme mosaico compuesto por las actividades paralelas desarrolladas; o, dicho de otra forma, los datos de partida para entender igualmente, por omisión, las debilidades de una industria incapaz de prohijar y mantener profesionales cuya actividad principal fuese la de guionista», especifican los autores.

La información excluye aquellos libretos que nunca fueron filmados, pero estimando el caso de ciertos proyectos aniquilados por los censores franquistas y de aquellos que a pesar de complacer a la censura no fueron subvencionados por nadie, datos estos que constituyen, siguiendo a Rimbau y a Torreiro, «una verdadera radiografía del raquitismo y la estulticia profesional de unos productores sólo dispuestos a rentabilizar en poco tiempo sus, por otra parte, mínimas inversiones». Visión de lo que durante varias décadas fue un sistema de absurdos viene expuesto en el apartado preliminar «¿Para quién dice usted que escribe? Estrategias y servidumbres del guionista en la así llamada industria cinematográfica española», síntesis crítica que empieza por el legado de un cine silente cuyos tantos «argumentistas», provenientes del teatro más popular y sus derivados, serán el antecedente idóneo para una producción posterior, caracterizada por el mimetismo simplista –incluso tratándose de escritores, novelistas, periodistas o similares– típicamente conveniente a la mentalidad y a las leyes de cualquier estado dictatorial. El tema se estudia con mayor amplitud en el capítulo «De dónde son los guionistas», a propósito del surtido de «guionistas» provenientes de las profesiones más insospechadas, nombra esta que para el cine español ade-

más «revela la fragilidad de la industria que lo sustenta pero, al mismo tiempo, sugiere la existencia de un laberinto de vasos comunicantes con otras formas de expresión tan abigarrado y heterodoxo como indudablemente sugerente».

Además de procrear tendencias genéricas y temáticas, el guión en España siempre ha sido –y tal vez con mayor intensidad si se permite compararlo con industrias de otras latitudes– la primera garantía oficial en la producción: cuando no de orden moral e ideológico al servicio del Estado, bajo el chantaje económico de los mecanismos de subvención reglamentados por el gobierno. En ambos aspectos de base los autores se internan con los apartados «Una moneda de cambio» (acerca de los efectos nocivos de las licencias de importación sobre la escritura previa de las películas), «Negocios en torno al guión» (sobre su papel como aval económico ante las Juntas de Clasificación y la proliferación de plagios a causa del oportunismo de coproducción), «Lápices, que no tijeras» (sobre la descabellada manipulación de guiones tachados con lápices rojos por voluntad de los sacerdotes), «Arbitrariedades reglamentadas» (sobre las pautas contra-productoras promovidas por García Escudero desde los años sesenta, que resultaron siendo aún más peligrosas que las anteriores), «Ética y estética, garantías y venganzas» (sobre la perversidad rotunda que adquirió la censura durante la postrimería franquista), «El rompecabezas de las coproducciones» (sobre los perjuicios definitivos que a nivel creativo, profesional y económico causaron los intereses en esta materia), «Autores y artesanos» (sobre el cine de autor bajo los vaivenes de la política proteccionista y los intentos de consolidación profesional a través de la Escuela Oficial de Cine o de las convocatorias de TVE), «El decreto

Miró y sus secuelas» (sobre cómo volvió a convertirse el guión en «moneda de cambio», pero esta vez bajo las Comisiones Asesoras del socialismo y de su condicionamiento, por enésima vez, bajo los vicios impuestos por el mercado) y «Putas baratas o autores» (sobre, entre otros temas, la engañosa proliferación actual de la enseñanza, la sospechosa calidad de los productos y la rémora salarial de un trabajo sin el cual jamás habría cine).

Imprescindible para cubrir un vacío de la historia cultural, social y cinematográfica, «Guionistas en el cine español (quimeras, picarescas y pluriempleo)» plantea entre muchas de sus líneas, además, la obligación de modificar ciertas raíces epidémicas producto de las cuales una pieza tan fundamental como el guión sigue siendo víctima de la desprotección oficial y de una manipulación industrial que a su vez repercute en las deficiencias de la producción nacional, tal y como ocurría en décadas que parecen haberse fugado de la memoria pero no de las estructu-

ras internas políticas y económicas. Pese a las modificaciones administrativas y al supuesto profesionalismo académico, con la incursión obligada en el campo televisivo –donde pueden darse las trampas más graves– y la presión de un mercado internacional cada vez más salvaje, con raras excepciones el guionista en España sigue siendo el primero en sucumbir a toda suerte de concesiones para, en última instancia, contribuir a un mimetismo crónico y conformista. Riambau y Torreiro lo dejan bien claro: «si no se dispone de una mínima estructura industrial, la supervivencia de los guionistas resulta imposible y, sin la existencia de estos, aquella jamás podrá desarrollarse sobre la base de unos productos competentes. En el perímetro de este pez que se muerde la cola se encuentra la verdadera razón por la cual no han existido otros guionistas en España que aquellos capaces, ya sea por azar, voluntarismo, talento o masoquismo, de romper individualmente este círculo vicioso».

ISLENI CRUZ CARRALAN

SECUENCIAS.

Revista de historia del cine ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

- Número 1: artículos: «*Vida en sombras* o la película del hechizado» (Daniel Sánchez Salas); «Eisenstein en Tetlapayac: memorias y testimonios» (Eduardo de la Vega Alfaro); «Juan de Orduña y Edgar Neville: el haz y el envés» (Francisco Llinás); entrevista con Alfonso del Amo; notas y libros.
- Número 2: artículos: «*El último caído* de Sáenz de Heredia, un poema documental sobre Franco» (Nancy Berthier); «Significación política de *Sierra de Teruel*» (Román Gubern); «El archivo informático del cine italiano» (Aldo Bernardini); entrevista con Naum Kleiman; notas y libros.
- Número 3: artículos: «Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia» (Eva Parrondo Coppel); «El Cine Proyecciones en Madrid: las memorias de Eduardo Jimeno» (Josefina Martínez); «Movimiento perpetuo: la síntesis formal del concepto de viaje en *Río Rojo* de Howard Hawks» (Imanol Zumalde Arregi), «*Ispanija* y el cine de montaje de la guerra civil española» (Wolf Martin Hamdorf y Clara López Rubio); entrevista con Suresh Chabria; notas y libros.
- Número 4: artículos: «El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952» (Emeterio Díez Puertas); «Un catálogo de los documentales franceses» (Michèle Lagny); «Zavattini en Cuba» (Pedro Loro); «Mitos del celuloide: rebeldes y vampiresas como pesadillas de los franceses en la década de los treinta» (Pierre Sorlin); «*Romancero marroquí*: africanismo y cine bajo el franquismo» (Alberto Elena); entrevista con Carlos Velo; notas y libros.
- Número 5: artículos: «*Allá en el Rancho Grande*: la configuración de un género nacional en el cine mexicano» (Marina Díaz López); «Ideología y documental en el New Deal: *Power and the Land*» (Robert R. Kline); «*Ámame esta noche* y la estabulización narrativa en el musical» (Vicente José Benet); «El cine mudo en la India» (Yves Thoraval); entrevista con Emilio García Riera; notas y libros.
- Número 6: artículos: «Dos cortos mexicanos de S. M. Eisenstein» (Eduardo de la Vega Alfaro); «Porque te amo, quiero salvarte: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina» (Silvia Oroz); «Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Barcelona y Madrid» (Emeterio Díez Puertas); «El espíritu del caos: irregularidades en la censura cinematográfica durante la irremediada postguerra» (Josep Estivill); «Una versión egípcia de *Bienvenido, mister Marshall: La visita del señor Presidente*» (Kepa Sojo); entrevista con Florentino Girbal; notas y libros.
- Número 7: artículos: «Cine español olvidado» (Julio Pérez Perucha (ed.)); «¿Existen los cines nacionales?» (Pierre Sorlin); «Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano» (Bernardo Sánchez Salas); «¿Quién prohibió *Rojo y negro*?» (Alberto Elena); entrevista con Ana Mariscal; notas y libros.
- Número 8: [número monográfico] María Luisa Ortega y Daniel Sánchez Salas (eds.), *La pantalla maestra: encuentros entre imagen y educación*: artículos: «¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de pervasión» (Sobre la recepción del cine en la España de los años diez) (Joan M. Minguet Batllori); «La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini» (Ángel Quintana); «La construcción de la mirada en *The Ax Fight*: la aproximación pedagógica en el cine etnográfico de Tim Asch» (Elisenda Ardévol); «François Truffaut, un cineasta doblemente comprometido con la educación» (Esther Gispert); «La ciencia en televisión española: primeros acercamientos a la divulgación» (María Luisa Ortega y Ana Albertos); notas y libros.
- Número 9: artículos: «Samuel Bronston. Ascenso y caída de un imperio» (Jesús García de Dueñas); «Nagisa Oshima: cine, vanguardia y política en torno a 1960» (Mariano E. Mestman); «Precinematografía infantil» (Rafael Gómez Alonso); «100% material reciclable» (Rosa Cardona Arnau y Luis Fernández Colorado); entrevista con Elena Cervera; notas y libros.

Universidad Autónoma de Madrid
Programa de Doctorado en Historia del Cine

Curso 1999-2000



Valeria Camporesi

¿Escenarios naturales? Las ciudades en el cine europeo de posguerra

Alberto Elena

Propaganda y entretenimiento: cine alemán, 1933-1945

Luis Fernández Colorado

Estética e industria en un modelo de crisis: cine español, 1920-1950

Javier Ordoñez

Cine, ciencia y Apocalipsis: la ciencia-ficción en el cine de los cincuenta

Valeria Camporesi

La representación de la realidad: ciencia y retórica en el cine documental

INTRODUCCIÓN > CINE Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA: ANDABURAS SIN FIN MARINA DÍAZ LÓPEZ > **DE FRESCO A PERÓN. LA AVENTURA CINEMATOGRAFICA DE MIGUEL MACHINANDIARENA** VÍCTOR R. KOBEN > **ICB: EL PRIMER ORGANISMO CINEMATOGRAFICO INSTITUCIONAL EN BOLIVIA (1952-1967)** NIXEL LUIS RODRIGUEZ > **IDEOLOGÍA Y CINE: EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO (1954-1973)** RAMÓN DEL OLIVO > **LA HORA DE LOS HORROS. EL PERONISMO Y LA IMAGEN DEL «CHE»** MARIANO E. MESTMAN > **NOTAS SOBRE EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL-POPULAR DE 1968 EN EL CINE MEXICANO** EDUARDO DE LA VEGA ALFARO **ENTREVISTA > LAS ENCUCIJARAS DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO** MESA REDONDA CON SATTAYO DARR, TOMAS SUTÍERNEZ ALBA Y FERNANDO SOLANAS **NOTAS > CENSURADA DURANTE TREINTA AÑOS: LA SOMBRA DEL CABALLO** CARMEN E. SORIEL > **NOTICIA DE GRABAR** ANTONIO WEINDICHTER **LIBROS > DEL MURO A LA PANTALLA. S. M. EISENSTEIN Y EL ANTE PICTORICO MEXICANO** EDUARDO DE LA VEGA > **SATTAJIT RAY** ALBERTO ELENA > **HORIZONTES DEL SEGUNDO SIGLO. INVESTIGACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL CINE MEXICANO, LATINOAMERICANO Y CHICANO** JULIANNE BURTON-CARYLAGE, PATRICIA TORRES Y ÁNGEL WIGDEL (COMPL.) > **IL VIAGGIO DELL'ICONOMASTA. DALLA CAMERA OSCURA DI LEONARDO ALLA LUCE DEI LUMIÈRE** SIAN PIERO BIGNETTA > **THE THIRD EYE. RACE, CINEMA AND ETHNOGRAPHIC SPECTACLE** FATIMAH TORING RONY > **LA ÉPOCA DE ORO. HISTORIA DEL CINE ARGENTINO I** DOMINGO DI VELLA > **MEMORIA VIVA DEL CINE ESPAÑOL** EMILIO E. GARCÍA FERNÁNDEZ (COORD.) > **DIRECTORES ARTÍSTICOS DEL CINE ESPAÑOL** JORGE CRUJEIRA > **CATÁLOGO DEL CINE ESPAÑOL. PELÍCULAS DE FICCIÓN 1941-1950** ÁNGEL LUIS WIGDEL > **ARTURO RIPSTEIN. LA ESPIRAL DE LA IDENTIDAD** PAOLO ANTONIO PARANAGÁ > **GUIONISTAS EN EL CINE ESPAÑOL (QUIMERAS, PIGNESCAS Y PLURIEMPLEO)** ESTEVE RAMBOS Y CASIMIRO TORREDO >

