

# Libros

E. Ann Kaplan

## Las mujeres y el cine. A ambos lados de la Cámara

Madrid

Cátedra, 1998

419 páginas

2.300 pesetas

A principios de los años setenta se inició en Gran Bretaña y en Estados Unidos una labor teórica sobre el cine, surgida de los movimientos políticos y de las teorías de la cultura de finales de los sesenta, en la que se incluía una perspectiva feminista. Es por eso que cuando en estos países la teoría del cine finalmente se institucionalizó y empezó a formar parte de los cursos que se ofrecían en las universidades de los años setenta, los estudios sobre la mujer en el cine se convirtieron en una disciplina académica más. Este es el contexto en el que apareció el libro de Ann Kaplan cuyo objetivo es mostrar la importancia de la teoría feminista en relación al análisis de películas y a la práctica cinematográfica desde una posición principalmente didáctica. A pesar de que han pasado quince años desde su publicación original, la traducción al castellano de un libro de teoría fílmica de corte feminista no deja de ser, al menos para la autora de esta reseña, una grata noticia, debido a la escasez de publicaciones sobre este tema en nuestro país. Sin embargo, el libro de Kaplan no sólo representa un tipo de debate teórico que ya resultaba bastante obsoleto en el marco de la teoría feminista anglosajona de principios de los ochenta —el contraste con el libro de Annette Kuhn, *Cine de Mujeres. Feminismo y Cine*, publicado el año anterior (1982, traducido en Cátedra en 1991), que trata la misma temática hace esto patente—, sino que su traducción al castellano desgraciadamente ayuda a per-

petuar la imagen, del todo simplificada, que se tiene de la teoría feminista que, por otro lado, todavía no forma parte de nuestra tradición académica.

El carácter didáctico del libro ni consigue alcanzar la claridad explicativa deseada, ya que en términos de estructura es a la vez repetitivo y confuso, ni puede justificar su reduccionismo teórico. El libro comienza con un glosario de definiciones de términos, conceptos y modelos teóricos nada riguroso para seguir con una serie de capítulos que, lejos de construir un argumento teórico sólido u ofrecer estrategias políticas y formales coherentes para futuras cineastas feministas, se van conectando sin un criterio claro y definido. En teoría el libro se divide en dos partes. La primera ofrece la interpretación que hace Kaplan de tres películas de Hollywood del período clásico —*Camille* (Margarita Gautier, Georges Cukor, 1936), *Blonde Venus* (La Venus rubia, Joseph Von Sternberg, 1932), *The Lady from Shanghai* (La dama de Shanghai, Orson Welles, 1946)— y de una película de finales de los setenta —*Looking for Mr. Goodbar* (Buscando al Sr. Goodbar, Richard Brooks, 1977)— que busca ejemplificar la violencia que se ejerce sobre las mujeres/personajes femeninos en el cine más contemporáneo. No considero que Kaplan haga un análisis de estas películas en sentido estricto en tanto en cuanto su interpretación prácticamente se basa en la representación de las protagonistas de las películas y no integra, si lo menciona, el trabajo de la puesta en escena, de la música o de los modos significantes característicos del cine (trabajo de la cámara, montaje, etc.).

En la segunda parte, Kaplan lleva a cabo una categorización de los diferentes tipos de cine independiente hecho por mujeres europeas y norteamericanas (cine de vanguardia formalista y experimental, el documental realista y el cine teórico de vanguar-

dia) y un análisis de varias de las películas que menciona. Entre estos capítulos Kaplan incluye, sin dar ningún motivo de peso, lo cual sólo lo podemos entender como un intento por mantenerse en el ámbito de lo «políticamente correcto», un capítulo dedicado a una cinta del «Tercer Mundo» —*De cierta manera*, Sara Gómez, Cuba, 1974—. Esta segunda parte también cuenta con una breve discusión sobre los problemas de producción, distribución y exhibición a los que se enfrenta este tipo de cine independiente en los Estados Unidos. Y para terminar, en su conclusión, Kaplan, de forma absolutamente inesperada, defiende que la maternidad se puede convertir en un punto de partida para reformular nuestra posición de mujeres en términos de diferencia sexual, al ser éste un tema reprimido por la sociedad patriarcal.

A lo largo de esta densa trayectoria la autora elude cualquier tipo de reflexión teórica que surge de forma inevitable en la confluencia del tema de la mujer en el cine y del feminismo, en tanto que praxis política y perspectiva teórica. Kaplan no se plantea la necesidad de distinguir entre diferentes niveles de análisis a la hora de relacionar las nociones de «directora», «personaje femenino de ficción», y «espectadora» en su conjunción en el término «mujer». Tampoco hace referencia a cómo entiende ella las relaciones entre «mujer», «femenino» y «feminista». De la misma manera que elude estas cuestiones teóricas y metodológicas, Kaplan también obvia la evolución de la teoría feminista durante sus primeros diez años de vida y convierte su lectura de las películas clásicas en una mera ilustración de los postulados teóricos defendidos por Laura Mulvey en su famoso artículo de 1975 «Visual Pleasure and Narrative cinema».

En este artículo Mulvey sostenía que el cine clásico es un aparato ideológico que perpetúa la opresión de las mujeres al estar construido por y en función de una mirada masculina —tanto de la cámara y de los personajes de la ficción como de los espectadores—. El cine clásico oprime a las mujeres porque, primero, sus personajes femeninos son objetos eróticos (el espectáculo del cuerpo de la mujer) y fetiches (idealización de la mujer) para satisfacer el deseo masculino de mirar, y segundo, porque sus relatos ejercen violencia sobre aquellos per-

sonajes femeninos que representan una amenaza para el orden patriarcal por su excesiva independencia o sexualidad (el caso de la mujer fatal). Por otro lado, Kaplan defiende, siguiendo tanto a Mulvey como a Mary Ann Doane (en su artículo «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator»), que la situación de la espectadora en el cine clásico refleja la posición oprimida de la mujer en la sociedad patriarcal. Las espectadoras, al tener que identificarse o con personajes masculinos —lo cual las «masculiniza»— o con estas protagonistas femeninas que carecen de discurso y deseo propios, quedan sometidas en sus experiencias cinematográficas a la mirada y a los deseos sádicos masculinos. La única salida posible para la espectadora que no quiera ser cómplice de su propia opresión es, por tanto, dentro de este esquema, la de adoptar una actitud distante en su identificación (masoquista) con los personajes femeninos.

Este tipo de interpretación no se aleja de los primeros análisis feministas de carácter sociológico, que la propia Kaplan critica, que se dedicaban a analizar las imágenes «positivas» o «negativas» de las mujeres en el cine de acuerdo a si estas imágenes se ajustaban o no a cómo son las mujeres reales, ya que Kaplan también parte de la base de que existe una relación de reflejo entre la experiencia de las «mujeres reales» y de las «experiencias» de las protagonistas de las películas. Por otro lado, el cambio de un enfoque sociológico por uno «psicoanalítico», no supone más que un cambio de un enfoque terminológico para sostener un tipo de postulados feministas bastante dogmáticos, ya que en ningún momento se cuestiona la autora los problemas teóricos que plantea su propia ideología sobre la opresión de las mujeres. Kaplan, de hecho, se vale de una versión popular del psicoanálisis como herramienta para, supuestamente, demostrar los argumentos feministas, pues utiliza diferentes conceptos psicoanalíticos sin ningún rigor. La autora toma términos del psicoanálisis, los descontextualiza y demostrando un desconocimiento absoluto del paradigma en su conjunto (resulta emblemático que la noción del inconsciente sólo se mencione de pasada), llega, de forma inevitable, a conclusiones del todo delirantes. Como, por ejemplo, cuando escribe:

«Los psicoanalistas están de acuerdo en que, sea por la razón que sea— el miedo a la castración (Freud) o un intento de negar la existencia de los siniestros genitales (Horney)—, los hombres se esfuerzan por encontrar el pene en las mujeres. Las feministas que hacen crítica cinematográfica han visto que este fenómeno (clínicamente conocido como fetichismo) actúa en el cine; la cámara fetichiza (de forma inconsciente) la forma femenina y la presenta como un falo con el fin de suavizar la amenaza de la mujer» (pp. 64-65).

Aparte de las consideraciones sobre los personajes femeninos y la posición de opresión de la espectadora en el cine clásico, el tercer tema que Kaplan trata en su libro es el de los diferentes tipos de cine independiente hecho por mujeres durante los años setenta. La autora interpreta estas películas en tanto que intentos por parte de las cineastas de utilizar la maquinaria cinematográfica como estrategia política para descubrir una voz desde la que hablar su subjetividad «femenina», excluida del discurso patriarcal. Al igual que Mulvey y Doane, Kaplan defiende la utilidad de la teoría psicoanalítica porque entiende que psicoanálisis desvela el proceso de socialización y de la opresión de las mujeres en el patriarcado, al forzar a la mujer a ser un sujeto dividido entre un universo simbólico mas-

culino al que pertenece y una feminidad que es sistemáticamente excluida. La autora obviamente no considera, ya que desmantelaría o al menos volvería problemáticos sus apriorísticos postulados feministas, que la subjetividad en su sentido psicoanalítico es por definición una subjetividad dividida y que, por tanto, la división que la subjetividad acarrea en el psiquismo de la mujer no es una imposición patriarcal sino, más bien, el resultado de los conflictos que surgen en el psiquismo de todo ser humano en su contacto con el mundo exterior y con las estructuras sociales. En vista de que Kaplan se aferra no sólo a la idea de que la mujer está marginada de los discursos patriarcales, porque no puede expresar sus deseos «propiamente femeninos», sino también a la idea de que la mujer es muchas veces cómplice de esta situación, Kaplan concluye que el cine feminista debería utilizar de forma alternativa el lenguaje clásico cinematográfico (no sugiere cómo) para intentar que la espectadora reflexione, a través de su identificación con las emociones de las protagonistas, sobre sus propias emociones y cómo éstas están marcadas por su posición de mujer en una sociedad patriarcal que la oprime radicalmente, aunque ella no se percate.

*Eva Parrondo Coppel*

## Yasujiro Ozu

*Nosferatu*

Revista de Cine, nº 25-26

Diciembre de 1997

158 páginas

1.500 pesetas

El desconocimiento generalizado que de la obra del director japonés Yasujiro Ozu tiene el público español (y, me atrevería a decir, el resto del mundo) es otro de los casos paradójicos de realizadores venerados por la crítica pero invisibles para el resto. Sólo alguna de sus películas ha sido exhibida en la televisión o en un esporádico pase de la Filmoteca y la bibliografía en nuestro idioma es escasa y diseminada en diversas publicaciones. Sin embargo, este año se ha producido una doble revisión de su filmografía. Por un lado, las filmotecas de Madrid y Barcelona han programado simultáneamente, durante los meses de septiembre y octubre, los treinta y seis films conservados de este director, que, gracias a la iniciativa de la Cineteca del Comune di Bologna, habían ido circulando por distintas filmotecas. Por otro lado, se le ha dedicado el número monográfico del que ahora nos ocupamos. Huelga decir que ambas propuestas son complementarias a la hora de ponerse frente a este gran enigma de la historia del cine.

Esta publicación consta de dos bloques fundamentales: una serie de ensayos que se aproximan a diversos aspectos de la obra de Ozu y una parte final dedicada al análisis individualizado de una selección de veintidós de sus películas. Uno de los elementos decisivos de la primera parte del número es la voluntad de romper con los convencionalismos que se han venido arrasando en el valoración del peculiar estilo de este director y la superación, que no el rechazo, de ciertos modelos de análisis tradicionalmente aplicados al estudio de sus constantes expresivas. En esta línea está el texto de Jean Pierre Jackson que abre la revista, «Ozu Yasujiro, cineasta universal», con el que echa por tierra cualquier pretensión de enmarcar a este autor como representante de la esencia japonesa en una transposición cinematográfica y en el que, mediante una hábil comparación, lo coloca al lado de John Ford en cuanto a su preocupa-

ción por dejar constancia de la desaparición de determinadas formas de vida y por testimoniar la nostalgia de una época que se agota. Su cine aborda, pues, un territorio universal. El ensayo de Carlos Losilla, «En el abismo de lo nunca dicho», abunda también en este problema partiendo de la dificultad primera en la recepción y de la extrañeza que provoca la contemplación de un film de Ozu. Pero no sobrestima el poder distanciador de las imágenes o el que puedan alcanzar determinados recursos, sino que intenta superar este primer «señuelo» para interrogarse por su sentido último. Mediante una periodización de la obra de Ozu, Losilla va sugiriendo las claves para una lectura que aporta nuevos interrogantes. Más allá del influjo de la filosofía zen o del componente de ruptura con el lenguaje clásico, pone al descubierto una contradicción constante en el cine de este realizador: la herida abierta por «lo nunca dicho» puesto en escena.

Aunque hasta aquí se haya rechazado el tópico de la *japonesidad* como argumento decisivo en un primer acercamiento a la personalidad de Ozu, lo cierto es que no es posible aprehenderlo todo y siempre quedan resquicios insondables para el espectador occidental. Es por tanto necesaria una mirada panorámica que integre la obra de Ozu en la realidad de Japón, un país del que, por otra parte, sabemos bastante poco. Con «Entre la tradición y la modernidad», Antonio Santamarina repasa la historia reciente de esta nación, prestando especial importancia al contexto social y político en el que surge la figura de Ozu. La articulación de una periodización de su obra pasa por comprender la transcendencia que la desintegración de determinados valores y las profundas transformaciones que acusa el Japón de este siglo tienen en el seno de la institución familiar, espacio exclusivo de las historias de Ozu. Este ensayo recupera también elementos de la cultura y la espiritualidad japonesas como medio de aproximarse a la particular mirada de este director y al contenido moral recurrente en su filmografía. Este es un punto en común con el trabajo de Santos Zunzunegui, «Voces distantes», en el que abunda en lo que ya expuso en un anterior ensayo sobre este cineasta. Zunzunegui suscribe el análisis que dentro de este monográfico estaría más emparen-

tado con lo que ha sido, desde la aparición del libro de Noël Burch, *To the Distant Observer*, el debate teórico que toma como campo de pruebas la obra del realizador nipón. La pertinente observación de una progresiva evolución que daría lugar a un modelo reconocible, a un «dispositivo Ozu», es el punto de partida para la posterior sistematización y el análisis de sus elementos fundamentales, tanto a nivel del relato como de los recursos expresivos. Esta reconstrucción del sistema estético de Ozu, de carácter más marcadamente formalista, enlaza con una lectura connotativa en la que la inclusión de un fundamento espiritual, ligado a la filosofía zen, conduce a la interpretación definitiva. Del mismo modo, el segundo texto de A. Santamarina, «Conciencia y fugacidad», dedicado a la constante temática de la muerte en los films de Ozu, descansa en ese terreno movedizo de lo trascendental.

En los textos arriba reseñados se agrupa el grueso de las propuestas que abordan, desde distintos enfoques, las cuestiones más arduas que plantea el legado cinematográfico de Ozu. Con ellos coexisten otros que, sin dejar de ser dilucidatorios, tratan aspectos parciales y no aspiran a una respuesta esencial o totalizadora. Javier Hernández Ruíz y Pablo Pérez Rubio firman, con «Ozu y el melodrama: la melancolía de vivir», uno de los estudios más interesantes del número. En él se concentran en las raíces argumentales y genéricas que dan lugar a las ficciones de Ozu para establecer el marco referencial imprescindible de su obra, entendida ésta como un producto enmarcado en un determinado sistema productivo, dirigido a un público concreto y condicionado tanto por la influencia de los géneros de la cultura popular y el cine japonés de la época, como por los esquemas clásicos del cine americano. Será a partir de los años cincuenta (período normalmente identificado con la madurez creativa del realizador) cuando los melodramas ozunianos modifiquen substancialmente las convenciones del melodrama occidental y adopten la particular fórmula que los autores definen como un melodrama «sin —aparentemente— drama». En este mismo orden de cosas está el estupendo ensayo «La intertextualidad en el cine mudo de Ozu». Ángel Quintana se centra en la primera etapa de la obra de

Ozu para analizar las tensiones latentes entre dos modos de representación tan alejados como el heredado de la tradición oriental y el impuesto por el modelo del cine de Hollywood. Señala cómo es en este período cuando se van apuntando ya algunas de las preocupaciones claves que darán lugar, a través de un proceso de depuración formal, a una nueva poética. En «El hombre que no pudo ser Buster Keaton», Alberto Úbeda-Portugués parte también de las primeras comedias mudas de Ozu para convenir que esta transición no es sólo consecuencia de una determinada voluntad de estilo, sino que está provocada por la herida que los años de guerra y crisis en Japón producen en la conciencia que Ozu tiene del mundo y lo conducen a un pesimismo que, pese a su proverbial imperturbabilidad, lo acompañará hasta su muerte. Los únicos personajes a los que Ozu salva de la melancolía son los niños. Su inocencia y su natural egoísmo, desprovisto de hipocresía, los alejan del peso que supone la vida para los adultos. Del especial talento que demuestra Ozu para retratar el universo infantil nos habla Luis Irureta en «Niños de primavera. Los niños de Ozu».

Si hay un ensayo que ha quedado un tanto incompleto es el dedicado a la interpretación y a los actores. Carlos y Daniel Aguilar, en «La sonrisa forzada», se limitan a ofrecer un elenco de los actores que de manera recurrente aparecen en los films de Ozu, pero poco aportan sobre el especial tono interpretativo que éste consigue de ellos, bastante alejado de la práctica habitual en el cine japonés de aquellos años. Otra cuestión ineludible, que ha ido apareciendo a lo largo de este monográfico, es la del tratamiento elíptico que Ozu aplica a sus historias, favoreciendo los momentos que podríamos juzgar banales, en detrimento de los sucesos que tienen un mayor peso en la trama pero que él, sencillamente, no nos muestra. Romain Slocombe analiza esta estrategia aplicada a las relaciones sentimentales de las ficciones de Ozu en «Amor, sexo y elipsis». Un elemento que, en cambio, pasa generalmente desapercibido es el de la banda sonora. Del peculiar uso que de los fragmentos musicales hace Ozu trata el estudio de Joan Padrol, «La música en los films de Yasujiro Ozu». Daniel Aguilar, en «El viaje tardío al otoño de Tokio», nos ha-

bla por último (aunque no en último lugar) de la extraña suerte que Ozu corrió en Japón tras su muerte en 1963. No sólo resulta ya imposible una cierta recuperación de la «fórmula Ozu», sino que, por mucho que teóricos y críticos de medio mundo hayan elevado su nombre al olimpo cinematográfico, para la mayoría de sus compatriotas es un perfecto desconocido.

Aparte del análisis detallado de una selección de películas de este realizador, que puede ser muy útil, sobre todo si se ha tenido la oportunidad de verlas, cierran la revista una completa filmografía y una bibliografía, agrupada por Carlos Losilla, que da cuenta del enorme esfuerzo, aún inacabado, por conseguir descifrar los secretos ocultos de Yasujiro Ozu.

Ana Martín Morán

Manuel Vidal Estévez

**Carl Theodor Dreyer**

Madrid

Cátedra, 1997

359 páginas

1.400 pesetas

Tan cierto como que Carl Theodor Dreyer será uno de los contados cineastas del primer siglo de edad del invento que sobrevivirá al inclemente expurgo de los tiempos, es que en España (y no creo que a este respecto seamos una lamentable excepción) conocemos su relativamente exigua filmografía de forma parcial y limitada. La, para utilizar una expresión del autor del libro motivo de esta reseña, «escandalosa laguna bibliográfica» que por estos pagos caracteriza al inestimable catálogo Dreyer no es sino lógica expresión de dicho estado de cosas, y una muestra de esa propensión a hablar sin conocimiento de causa, que exhibe la facción mitómana de la numerosa recua que conforman los autodenominados cinéfilos. Porque invocar a Dreyer ha llegado a convertirse en una especie de credencial enarbolada por no pocos embaucadores y que si funciona, es gracias al desconocimiento que la mayoría dispensamos, muy a nuestro pesar, de parte sustancial de su cine.

El volumen, obra de Manuel Vidal Estévez, que la cada vez más nutrida colección Signo e Imagen/Cineastas de Cátedra dedica al autor danés, irrumpe con el propósito de paliar, en la medida de lo posible, ambas carencias; es decir, con la sana intención de aportar al panorama editorial español un estudio crítico de su obra y de acercar al lego a la totalidad de la misma. Satisfecha la primera con su aparición en las librerías (en este sentido, el volumen constituye un pequeño hito editorial), en lo sucesivo reflexionaré en torno a la competencia con la que el autor madrileño oficia de *médium* entre el que denomina «Texto-Dreyer» y los lectores de las más de 350 páginas de las que consta su recomendable trabajo.

El modelo de abordaje propuesto por Vidal Estévez asume *grosso modo* el esquema marcado por la colección dirigida por Jenaro Talens. Principia con un recorrido, que adquiere forma de anuario, por su biografía no exenta de acotaciones, casi siem-

pre atinadas, sobre acontecimientos de relevancia histórico-cultural ocurridos en el mundo, sigue con una glosa de las reflexiones que Dreyer vertió a lo largo de su vida sobre el oficio de realizador cinematográfico, continúa, inmerso ya en el nudo central del volumen, con un pormenorizado análisis de los largometrajes que dirigió en su dilatada en el tiempo (y sin embargo sumaría en número) carrera tras la cámara en el que, en acertada decisión, se dedica un capítulo a reseñar sus cortometrajes, y se clausura con los consabidos apartados correspondientes no sólo a las fichas técnicas de los títulos consignados, sino también a la bibliografía de rigor.

Dado que los segmentos del escrito que se ocupan de recoger, organizar y facilitar al lector información contextual sobre el personaje en cuestión tienen un valor siempre relativo, me centraré en el núcleo del libro. No quisiera, no obstante, dejar pasar la oportunidad para hacer hincapié en un par de ideas que se desprenden de las dos secciones que la preceden y arropan: una tiene que ver con la de un autor cuya movilidad y trashumancia en pos de financiación para sus proyectos (trabajó en Dinamarca, Noruega, Suecia, Francia y Alemania) terminaron por hacer de él un ejemplo sin par de cineasta netamente europeo, toda vez que su oportunidad hollywoodiense (rodar su acariciado film sobre la figura de Jesucristo en el marco de una producción norteamericana) no cuajó. La segunda hace referencia a que este cineasta fundamental del llamado séptimo arte tenía muy poco que decir respecto del mismo más allá de su trabajo tras la cámara. Sus declaraciones, amén de breves, podrían calificarse como intrascendentes, excepción hecha de las consagradas a lo que denomina «abstracción por simplificación» y que en 1950 preludia en gran medida lo que sería la recta final de su carrera (*Ordet*, 1954/55 y *Gertrud*, 1964).

Dicho lo cual, abordaré el pasaje que justifica el libro. El desglose crítico del legado Dreyer emprendido por Vidal Estévez está vertebrado cronológica y linealmente; es decir, los catorce largometrajes del realizador danés son analizados con arreglo a la secuencia que describen a lo largo de las casi cinco décadas que median entre *El presidente* (1918-1919), su primer film, y

*Gertrud*, el dorado broche de su filmografía. Este dato aparentemente banal no lo es tanto para quienes consideramos que las aproximaciones de tipo morfológico (aquéllas que atenderían no tanto a la sucesión de los acontecimientos artísticos en el tiempo, cuanto a los vínculos morfológicos que acredita su forma) son tan pertinentes como las más clásicamente históricas. Sea como fuere, esta opción sirve a Vidal Estévez de acicate a la hora de consumir uno de sus objetivos declarados (acercar al lector una lectura de la 'totalidad' de la obra de Dreyer), que quizá no quedaría tan aseadamente cumplida desde el enfoque alternativo.

La descripción de los citados catorce planos de los que consta la secuencia filmica Dreyer emprendida por Vidal Estévez comienza en todos los casos con una sinopsis detallada de la historia en cuestión (la recapitulación argumental que si en términos generales es exhaustiva, puntualmente —valgan de ejemplo *Erase una vez* y *Dos seres*— resulta inesperadamente somera), para en lo sucesivo tocar tres aspectos: las vicisitudes industriales y artísticas del proyecto (merced a lo cual caemos en la cuenta de que todos sus films tienen una apoyatura, precedente o embrión literario perfectamente reconocible que es asimilado y reajustado por Dreyer), las implicaciones que se derivan de la arquitectura dramática que adopta el relato de turno y, por último, su materialización formal. Todo ello desprovisto de corazas o parafernalias metodológicas, atento a los ámbitos reclamados por los films (prácticas artístico-fílmicas circundantes, ideas filosóficas de Kierkegaard, etc.) y a espaldas de exégesis totalitarias (Vidal Estévez desacredita convincentemente la lectura psicobiográfica que Maurice Drouzy, su biógrafo más reputado, realiza de la filmografía de Dreyer y en la que toda ella, entendida como eco de su orfandad y adopción posterior, es considerada una suerte de monumento a la madre).

Mención aparte merece el trabajo que Vidal Estévez se toma para detectar y describir la aparición progresiva de los estilemas que forjarán el que denominaría como «Dreyer definitivo», que no es sino el que trasluce en sus dos últimos largometrajes. Gracias a ello tenemos fehaciente testimonio de la inesperada heterogeneidad que recorre el itinerario filmográfico de Dreyer

(en el que, por lo visto, conviven films en las lindes del reportaje a lo Flaherty —*La novia de Glomdal*, 1925/26—, y grandes producciones de tono desmesurado —*Los marcados* 1921/22—, con la casi minimalista puesta en escena de sus últimas producciones), y de los dos elementos que perviven inalterables a su largo y ancho (una estructura cerrada y el montaje alternado).

Esta cadena de detallados y precisos estudios (que, conviene decirlo, incrementan en brillantez a medida que la filmografía dreyeriana sube de tono) echa por tierra algunos lugares comunes que han perfilado el tópico Dreyer: el de enfrentarnos a un autor cuasi monotemático (pese a constituir quizá el neurálgico, el religioso no es, ni por asomo, el único tema hollado por su cine) poseedor de un estilo sobrio y comedido (si los dos últimos estadios de su carrera constituyen un alarde en ese sentido, films anteriores como *La pasión de Juana de Arco*, 1927/28, lo desmienten radicalmente).

Precisamente la introducción del título citado en último lugar, que nos lo presenta como manifestación de una suerte de «vehemente austeridad», no es especialmente acertada, más cuando el análisis ulterior no deja lugar a dudas sobre la desatada desmesura (de número de planos, de sus encuadres, de las alternativas a los canónicos procedimientos de continuidad que atesora) que la hace tan singular y preciada. Al lado de la espartana planificación con la que Robert Bresson plasma idéntica historia en *El proceso de Juana de Arco* (1961-62), el film de Dreyer parece fruto de un pertinaz acceso de febrilidad. Por lo demás, echo en falta una más detenida reflexión sobre lo que el profusamente citado Noël Burch denomina «únicos parámetros formales activos» en *Ordet* y *Gertrud*, es decir, sobre la asombrosa contención con la que el cineasta danés despliega los movimientos de cámara y el encuadre a los que, luego de desprenderse de la hojarasca, se aferra como opciones básicas.

Con todo, el texto de Vidal Estévez supera la media de una colección (la de Cátedra) que comenzó con buen pie y, pese algún que otro traspás y sus inevitables lagunas (tiempo al tiempo), ha logrado convertirse en un fondo de referencia ineludible para los interesados por el arte del cine.

Imanol Zumalde Arregi

Robert A. Rosenstone

## El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia

Barcelona

Ariel, 1997

192 páginas

1.900 pesetas

Me parece Rosenstone un autor sobrevalorado. Y su reciente libro *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, una obra mal estructurada, mal argumentada, confusa y plomiza.

El objetivo del autor es descubrir las ventajas que para los historiadores tiene la difusión de su obra a través de películas, analizando las dificultades que ello comporta. Incluye el comentario de cinco largometrajes a modo de ilustración de los diferentes acercamientos posibles del cine a la historia: a) *Rojos* (Warren Beatty, 1982), la vida del periodista norteamericano John Reed envuelto en la revolución rusa de 1917. b) *JFK* (Oliver Stone, 1991), sobre las investigaciones del asesinato del presidente Kennedy. c) *The Good Fight* (1984), un documental sobre la Brigada Lincoln, que participó en la Guerra Civil española. d) *Walker* (Alex Cox, 1987), la historia de un aventurero norteamericano convertido en presidente de Nicaragua en 1856. e) *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), película con imágenes de Guinea-Bissau y de las islas de cabo Verde yuxtapuestas a otras del Japón para ilustrar dos formas de vida opuesta a finales del siglo XX.

La selección comprende dos películas con una estructura dramática clásica, un documental típico, y dos films innovadores. La elección de los títulos responde a la voluntad, como veremos más adelante, de confrontar dos estilos de hacer cine histórico. Sin embargo, el planteamiento del libro se basa en algunas premisas bastante discutibles.

Parte el autor de considerar que los historiadores desprecian las posibilidades del cine histórico y lo argumenta con una cita del año 1935, que corresponde a una carta del historiador Louis Gottschalk a la Metro-Goldwyn-Mayer en la que lamenta la baja calidad de los films históricos y expone la necesidad de que los estudios cuenten con



asesores históricos (pp. 13-14). Muy lejos tiene Rosenstone que encontrar sus pruebas. Quizás este rechazo no sea más que el desconocimiento de la riqueza que puede obtenerse con el análisis de los —por así llamarlos— productos culturales de una época histórica. Sin embargo, es éste el mismo desconocimiento que los propios historiadores del cine manifiestan, en buena medida, ante los resultados y avances de otros colegas que realizan trabajos similares sobre el significado histórico de la arquitectura, el arte, los cuentos de hadas, etc. Me gustaría expresar una cierta perplejidad por el aparente desconocimiento de obras tan apasionantes como, por poner un ejemplo, el libro de Paul Zanker titulado «Augusto y el poder de las imágenes» dedicado a inferir las claves de la política de Roma durante la era del emperador Augusto a través del análisis de la iconografía de los relieves, las pinturas o la numismática (1).

Por cierto que esas reticencias de los historiadores hacia el cine histórico son las mismas que Rosenstone parece tener hacia las posibilidades de los otros géneros cinematográficos para explicar determinados aspectos de la historia. Qué duda cabe de la utilidad de un melodrama como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) para interpretar la política del Departamento de Estado norteamericano en relación con el régimen francés de Vichy durante la Segunda Guerra Mundial.

Rosenstone tiene reticencias, de hecho, hacia la mayor parte del género histórico: los «tópicos» films populares que «no suscitan interrogantes sino que los suprimen» (p. 20), «históricamente frívolos y visualmente aburridos. Adolecen de la misma enfermedad que algunas corrientes de la «vieja» historia. Sufren de anemia intelectual y estética» (pp. 172-174). Las limitaciones del género deben ser superadas —sigue el autor— con los films «posmodernos» o «experimentales» que no recrean el pasado sino que lo reinventan. Cita bastantes ejemplos: *Shoah* de Claude Lanzmann, un documental sobre el Holocausto pero sin mostrar imágenes de la época; *Far from Poland* de

Jill Godmilow sobre el sindicato «Solidaridad» filmada enteramente en los Estados Unidos con actores simulando ser ciudadanos polacos; *La toma del poder de Luis XIV* y *La época de los Médici* de Rossellini, donde actores no profesionales recitan en lugar de interpretar.

Las películas «experimentales» se oponen al cine histórico tradicional, rechazado y menospreciado por sus «limitaciones»; por ejemplo, en la serie *Adams Chronicles* sólo se utilizaban palabras que hubieran sido realmente escritas por algún miembro de dicha familia para conseguir con ello la mayor veracidad pero obteniendo tan sólo el aburrimiento del espectador. Cuando los historiadores quieren ser «fieles» tienden a ser aburridos, tanto desde el punto de vista histórico como el cinematográfico. Por ello, continúa el autor, «debemos empezar a pensar en la historia filmada como un modo de acercarnos al pasado a semejanza de formas pretéritas, un modo similar al de la historia oral, a la historia narrada por los poetas [...] en que el cientifismo y la precisión documental no se tenían en cuenta, fórmulas en las que el dato era menos importante que el sonido de una voz, el ritmo de una frase o la magia de las palabras» (p. 64).

Llegados a este punto cabe preguntarse, ¿por qué el autor manifiesta un tal rechazo contra el género histórico tradicional? La respuesta se encuentra, con toda probabilidad, cuando comenta el hecho de que el cine de Hollywood ha ofrecido tradicionalmente un producto tópico, meramente de entretenimiento, con la misión implícita de reforzar el *status quo*, mientras que el cine posmoderno corresponde al de aquellas minorías, los «perdedores», que quieren utilizar las películas históricas para provocar un cambio social. Rosenstone apuesta por estas últimas y añade, además, que deben verse constreñidas por las limitaciones del rigor histórico y por ello deben permitirse determinadas licencias para con la historia, de entre las cuales: narrar historias pero rehusando tomarse en serio la narración; usar el anacronismo; aceptar y jactarse de la parcialidad, partidismo y retórica; alterar e inventar personajes y hechos, etc. (p. 151).

Cuando al principio del libro se critica el rechazo de los historiadores hacia el cine histórico éste no es, en realidad, muy dife-

(1) Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*. (Madrid, Alianza, 1992). Ver también la reseña de Carlos García Gual: «Propaganda imperial y afán de eternidad» (*Claves de Razón Práctica*, nº 28, diciembre de 1992), pp. 66-68.

rente del propio rechazo de Rosenstone hacia este género, y seguramente con mayor exasperación. Es precisamente ese tono enfático y panfletario lo peor del libro. Es panfletario porque no atiende a las razones que puedan matizar sus más que discutibles afirmaciones. Por ejemplo, olvida la existencia de muchas películas narradas siguiendo el estilo tradicional pero que poseen un aceptable rigor histórico, como sucede en *Tierra y Libertad* de Ken Loach o *En busca del fuego* de Jean-Jacques Annaud. En ambos casos, además, se trata de estimables éxitos de crítica y público —por tanto, nada aburridos— y que, además, llegan a despertar un debate público sobre determinados aspectos históricos. Y, por otra parte, en referencia al cine posmoderno tan elogiado por el autor, ¿dónde está el límite de las «licencias» con la historia que el director puede tomarse en una película? ¿No corre el riesgo de terminar creando una fantasía histórica, como ha ocurrido frecuentemente en el cine de Hollywood?

Al menos tiene Rosenstone la sinceridad de reconocer que los «diversos ensayos que componen el libro son fragmentarios, parciales e incompletos, que no deben ser leídos como conclusiones definitivas sino como incursiones a un campo de estudio que aún realmente no existe», (p. 21).

La impresión que da la lectura del libro es que el autor se encuentra en un camino a oscuras buscando no se sabe exactamente el qué. Se trata, en definitiva, de un cúmulo de buenas intenciones, a modo solamente de «*work in progress*» que quizás en un futuro lleguen a mejorarse con una exposición más clara y quizás, esperémoslo, sin tantos prejuicios contra el cine tradicional.

Josep Estivill

Julio Pérez Perucha (ed.)  
**Antología crítica del cine español,  
1906-1995**

Madrid  
Cátedra-Filmoteca Española, 1997  
985 páginas  
5.000 pesetas

El estudio del cine ha cambiado de forma radical desde comienzos de los años ochenta. Hace veinte años el número de películas disponibles era muy limitado: el investigador no podía ver más que trescientas o cuatrocientas obras, de las cuales más de la mitad eran producciones americanas. Esta situación explica, en parte, el éxito de la semiología, que no necesita más que unos pocos ejemplos. La apertura de filmotecas, el trabajo de restauración que éstas han emprendido y, sobre todo, la difusión en vídeo han modificado este panorama: más de la tercera parte del patrimonio cinematográfico mundial es accesible y los investigadores, que se enfrentan a una considerable masa de productos fílmicos, tienen gran necesidad de trabajos que les ayuden a realizar sus elecciones. Hay que agradecer a la Asociación Española de Historiadores del Cine, al Ministerio de Cultura y a la Filmoteca Española la materialización de este extraordinario volumen, que reseña 305 películas, es decir, el 5% de la producción total española. Apenas hay países que ofrezcan una muestra de la vigésima parte de su cinematografía y la empresa debe ser bienvenida porque servirá de modelo a otras antologías.

La selección se realizó después de largas consultas entre historiadores, responsables de filmotecas, productores y distribuidores pero fue el maestro de ceremonias, Julio Pérez Perucha, el que estableció la lista definitiva, reclutó los colaboradores y definió las reglas por las que éstos debían guiarse. Ha debido mantener el equilibrio entre los distintos períodos a pesar de las grandes fluctuaciones de producción (en 1962 hay el triple de obras que en 1945), tener en cuenta la notoriedad de los realizadores sin olvidar aquellos cineastas poco conocidos pero interesantes, hacer un lugar a los extranjeros y considerar las coproducciones. El trabajo preliminar ha sido consi-

derable y no hay ninguna crítica posible respecto a la lista seleccionada.

Julio Pérez Perucha, tomando la idea que había presidido la operación «100 años de cine español», tiene como objetivo restablecer el honor de un cine que, durante demasiado tiempo, ha sido considerado como secundario, tanto en España como en el extranjero. La intención me parece loable pero utópica. ¿A qué se debe este injustificado eclipse? En primer lugar, a la ausencia de una auténtica política comercial; después, a los propios espectadores españoles que habitualmente han preferido los filmes americanos a los nacionales. Sin ninguna duda se podrá conseguir, gracias a la televisión, la rehabilitación de algunas obras olvidadas, pero apenas habrá ninguna oportunidad de modificar seriamente los gustos del público. Insisto sobre este punto porque está directamente relacionado con el juicio que se puede emitir sobre la *Antología crítica*. La pregunta es sencilla: ¿a quién está dirigida esta monumental obra? Debido a su tamaño, a sus ilustraciones bien escogidas pero pequeñas y mal impresas, dudo que encuentre muchos lectores más allá del círculo restringido de los especialistas y estudiantes. Esto no es una crítica: al contrario, los especialistas reconocerán a Julio Pérez Perucha el haberles proporcionado este instrumento de trabajo; al mismo tiempo, se arriesgan a sentirse desconcertados ante los criterios seguidos en la presentación de las películas.

Julio Pérez Perucha expone claramente en la introducción los principios que se han adoptado. Cada entrada comienza con una «ficha técnico-artística, apretado conjunto de informaciones sumamente elocuente sobre las circunstancias en que se ha producido el film». Las fichas siempre siguen el mismo orden: producción, dirección, equipo técnico, reparto. Pero, y esto lo saben todos los analistas, un filme nunca comienza por su ficha técnica: se abre con un genérico que es, por sí mismo, una introducción a la comprensión de la obra. Un único nombre, o dos o tres, delante del título hacen presagiar que se trata de un héroe solitario, de la historia de una pareja o de un trío aderezado por la rivalidad amorosa. En ocasiones el filme se presenta ya bajo ese genérico que impone al espectador un esfuerzo doble de atención, o bien

un pregenérico aparece delante de las indicaciones relativas al reparto, o incluso la película se abre abruptamente y el genérico aparece detrás. Lamento referirme a estos detalles: durante mucho tiempo se han venido reconociendo y sorprende que no se hayan tenido en cuenta en esta obra.

Julio Pérez Perucha asegura que «por lo que se refiere al resumen argumental no parece que haya mucho que glosar». Confieso que esta declaración me asombra. Todos sabemos que lograr resúmenes correctos de nuestros estudiantes es extremadamente difícil. Hay mil maneras de dar cuenta de una película, pero destacan dos grandes tendencias: el resumen narrativo y el resumen estructural. El primero responde a las expectativas de los espectadores: desarrolla la intriga de modo que sea comprensible. La segunda forma, por su parte, se esfuerza en atender la construcción de la narración, sus zonas oscuras, su ritmo, sus rupturas y la manera en que la intriga progresivamente se desarrolla. Algunos de los resúmenes de la *Antología* son esqueléticos (una veintena de líneas), otros ocupan más de la mitad de la entrada, pero ninguno logra reconstruir la organización secuencial del filme. El hecho es aún más curioso porque el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* intenta, por el contrario, seguir la construcción de las obras que cita, bien es cierto que aplica esta regla a los documentales y noticiarios, no a obras de ficción, como si la ficción escapara a todo esfuerzo de rigor.

Partiendo del hecho de que ciertas producciones tienen una evolución complicada mientras que otras son preparadas y rodadas rápidamente, Julio Pérez Perucha ha dejado a sus redactores la decisión de cómo escribir la «biografía» de las películas. Más allá de la necesaria variedad hubiera sido deseable un cierto equilibrio. ¿Es necesario explicar con gran detenimiento que un realizador encontró por casualidad cierta novela, que en un principio pensó en cierto actor pero se hubo de contentar con otro o todos los altercados que tuvo con su productor? La «historia de la gestación» sólo tiene interés cuando ilumina aspectos particulares de la obra, cuando, por ejemplo, la intervención de la censura hace suprimir fragmentos importantes para la comprensión de la trama. Las anécdotas que hacen las delicias de la prensa cinematográfica

deberían ser desterradas en una obra del género de la que nos ocupa.

«Por lo que atañe al análisis del film», Julio Pérez Perucha se contenta con algunas generalidades: «significación, especificidades... virtudes estéticas, hallazgos filmicos». Es perfectamente normal no imponer un marco excesivamente rígido, pero hubiera sido interesante emprender una reflexión sobre aquello que hubiera podido ser útil a los lectores: muchas reseñas se dedican a dar cuenta del tratamiento fílmico mientras que a otras les basta incluir vagas anotaciones sobre «el estilo neoclásico», «la tradición realista española», la inspiración brechtiana (u otra), «el deseo de captar la realidad social» (?) y otras generalidades.

La *Antología crítica* es el resultado de un enorme esfuerzo en el que ha participado la Filmoteca Española, el responsable de la empresa y sus cuarenta y cinco colaboradores. El libro testimonia la vitalidad de la crítica española y tendrá necesariamente una importante difusión exterior. La calidad del trabajo es manifiesta y durante largo tiempo será una obra de referencia esencial. Por ello es una pena constatar que el estilo es, en su mayoría, el propio de la crítica cinematográfica, extremadamente personal, subjetivo e impresionista, presto a responder a las expectativas del gran público pero no a las de los investigadores. Los estudios cinematográficos aún están en sus inicios y queda mucho por hacer para definir criterios de análisis que nunca serán objetivos pero de los que, al menos, se derivarán reglas metodológicas claramente enunciadas. Aunque admiro los resultados que Julio Pérez Perucha y su equipo alcanzan, lamento que no hayan avanzado más y haber ofrecido a los especialistas, tanto españoles como extranjeros, una *Antología* fundada en un proyecto realmente crítico.

Pierre Sorlin

## Pablo Pérez y Javier Hernández Maenza filmando en el campo de batalla

Zaragoza  
Semana de Cine Experimental de Madrid /  
Gobierno de Aragón  
1997  
337 Páginas

Originado en un estudio que a comienzos de la década se encaminó a la elaboración de *Cineastas Aragoneses*, este libro es producto de una investigación intensa que hubo de atravesar las consabidas dificultades de rastreo con las que se enfrenta toda indagación sobre manifestaciones alternativas. Aquí, la vida y obra de Antonio Maenza, ejemplo representativo del restringido cine independiente ibérico de hace tres décadas.

La búsqueda de Pablo Pérez y Javier Hernández empieza por redescubrir los restos de material técnico que quedaron de las únicas tres películas realizadas por el cineasta aragonés a finales de los sesenta, cuya justificación histórica se encuentra bien apoyada a través de un profundo análisis sobre su existencia como pieza activa de un movimiento alternativo —cultural, político y cinematográfico— sobreviviendo a la represión de su época y, más allá de eso, como declaración de principios para entender el cine independiente en España.

Alrededor de los fotogramas recuperados, toda una crónica personal y generacional que el libro construye apelando a toda suerte de fuentes privadas de Maenza: fotografías, cuadernos, notas, reflexiones, obras de teatro, guiones que nunca se rodaron, poemas y textos literarios, además de testimonios, orales y escritos, de amigos y colaboradores artísticos. Con el fin de demostrar que se trata de «uno de los creadores más emblemáticos de la década prodigiosa», para su respaldo teórico *Maenza filmando en el campo de batalla* sobrepasa un centenar de referencias bibliográficas que van desde artículos sobre la obra del cineasta, pasando por la historia del cine independiente nacional (y mundial), hasta llegar a soportes estéticos y filosóficos consultados por los autores con el objeto de descifrar cabalmente una forma de pensamiento

que, como la maenciana, se ve tocada por el marxismo althusseriano, el psicoanálisis lacaniano, el situacionismo, el estructuralismo, la estética pop, el arte conceptual y un complejo etcétera de concepciones que influyen en su tiempo y su vida. En síntesis, se trata especialmente de lograr un panorama selectivo «que permita aclarar el *background* cinematográfico que afectaba la época y las búsquedas de nuestro autor en particular», según anotan Pérez y Hernández.

La exposición se presenta a lo largo de nueve capítulos que inicialmente tratan de ligar episodios existenciales al análisis de las obras. Debido a la tendencia maenciana por una poética sintética, es imposible separar cine/literatura/pensamiento. «El lector encontrará en las abundantes referencias del propio autor, y muy especialmente en los anexos, las pruebas palpables de esa mente dispersa y caótica en apariencia, pero casi siempre lúcida. Una inteligencia que parece guiada por una misteriosa teleología en plena sintonía con los desafíos de un tiempo de explosión», comentan en la presentación los autores.

«Diario de un despertar» es una especie de introducción biográfica que, basada en un diario de adolescencia, esboza la vida del personaje hasta los dieciocho años, cuando ya acusa una sensibilidad muy aguda. «Zaragoza, origen de un cine independiente» es el capítulo más extenso que el estudio dedica a las primeras maniobras intelectuales de Maenza, en el contexto socio-político y cultural de finales de los sesenta, para dar paso al análisis pormenorizado de su primera película, *El lobby contra el cordero*, de la que se examinan personajes, entramado narrativo, símbolos, tema, guión, tiempos, espacios y puesta en escena, hasta sustentarla como auténtica «arma revolucionaria» en su totalidad, como ideología en sí misma y por sí sola.

Algo semejante encontramos en «Valencia: la cámara militante», parte centrada en la trascendencia ideológica y socio-cultural de *Orfeo filmando en el campo de batalla*, reafirmación del cine maenciano al servicio de la militancia política e inmerso ahora en el movimiento vanguardista valenciano que, para 1968, ya se saturaba de protestas. «Hortensia/Beance» es otro gran capítulo cuya extensión se explica por la crónica de producción y los aportes de *Hortensia* en el

panorama de la vanguardia catalana, ya para el último año de la década efervescente. La disección rigurosa de esta obra subraya la madurez de Maenza y la singularidad de su escritura fílmica como «uno de los modelos más originales e insólitos del cine español».

«Descenso a los infiernos» viene a ser la parte más biográfica de todas y es una transición entre los análisis que han sido posibles y el estudio, en capítulos posteriores, de otras facetas del trabajo maenciano. Este último apartado sobre la vida del autor, subtítulo como la «Crónica anunciada de una degradación» detalla sus crisis desde 1971 hasta el año de su muerte, 1979: desde el servicio militar obligatorio hasta su fallecimiento en un hospital por motivos no muy esclarecidos después de un progresivo decaimiento mental y físico.

En «Papel sin celuloide: dos guiones no realizados» el libro transcribe, como su nombre lo indica, dos «películas» que se quedaron en el papel, pero que los biógrafos reseñan por su carácter ejemplar de otras vías cinematográficas por las que Antonio Maenza, posiblemente, hubiera encauzado su cine de no haberlo interrumpido en 1970. A estas referencias prosigue «Cine independiente: militancia y vanguardia», uno de los puntos más valiosos de *Maenza filmando en el campo de batalla*, por ser un examen bastante claro del entorno vanguardista, español e internacional, que rodea la obra maenciana, así como por la exposición sobre el principio de cine militante y cine de vanguardia como conceptos indisolubles.

La vena literaria del cineasta se expone de modo más completo en «El frente literario: más allá del naturalismo», quedando clara su cualidad de «otra cara de una misma necesidad expresiva». Se estudia aquí el texto *El séptimo medio indispensable*, síntesis de mecanismos de vanguardia cuya metaficción se convierte en centro mismo del relato y está expuesta en Maenza, siguiendo las palabras de Pérez y Hernández, como «una filosofía narrativa».

Antes de un nutrido compendio de anexos (que incluye poemas, reproducción de guiones y textos originales), *Maenza filmando en el campo de batalla* concluye con la exposición de un análisis filosófico bastante sólido y finalmente político a propósito del discurso maenciano. Las disecciones que anteceden y su respectiva ubi-

cación histórico-cultural-estético-política, desde un fotograma desempolvado hasta un inédito poema desarticulado... Todo ha sido necesario para deducir la propuesta estética de Antonio Maenza como un hecho planteado por esa intelectualidad alternativa que hubo de asimilar el retraso histórico de aquella vanguardia interrumpida con la Guerra Civil: «Hijo de la dura y represiva posguerra, Maenza conforma un modelo literario y cinematográfico mezclado, caótico, construido con los materiales de derribo que a duras penas se colaban por nuestras impermeables fronteras [...] tiene el valor y el encanto de esa filigrana mestiza a partir de materiales pobres que lo emparenta con la arquitectura mudéjar de su ciudad natal. Éste, y no otro, era el planteamiento posible desde las catacumbas intelectuales en las que se refugiaba este creador extremo; ahí reside precisamente su atractivo y su representatividad paradigmática en los aledaños más alternativos y marginales de la "segunda vanguardia" de España».

*Isleni Cruz Carvajal*

Yves Thoraval

## Les cinémas de l'Inde

París

L'Harmattan, 1998

541 páginas

290 francos franceses

La reciente conmemoración del cincuentenario de la independencia de la India y Pakistán no sólo nos ha brindado la primera historia rigurosa de esta desconocida cinematografía (Mushtaq Gazdar, *Pakistan Cinema, 1947-1997*; Karachi, Oxford University Press, 1997), sino que lógicamente ha precipitado también un buen caudal bibliográfico sobre la más prolífica de las industrias cinematográficas del mundo. Habiendo producido unos 30.000 films a lo largo de su dilatada historia (recordemos que el cine arraiga pronto en la colonia británica y que su producción durante el período silente supera a la de la metrópoli), la India constituye por fuerza una casi inagotable fuente de investigaciones, discusiones y aun sorpresas para los estudiosos. Adelantándose, en rigor, a la mencionada efemérides, la monumental *Encyclopaedia of Indian Cinema* (Londres / Nueva Delhi, British Film Institute / Oxford University Press, 1995) de Ashish Rajadhyaksha y Paul Willemen se convirtió de inmediato en un referente obligado para cualquier investigación ulterior, mientras que —en lengua francesa— el muy desigual volumen *Indomania: le cinéma indien des origines à nos jours* (París, Cinémathèque Française, 1995) no podía sino dejar en los lectores un inequívoco regusto de insatisfacción. Uno de sus colaboradores, Yves Thoraval, ha asumido en cambio la titánica tarea de escribir a estas alturas —a título individual— una historia del cine indio que aspira abiertamente a convertirse en una de las principales referencias bibliográficas sobre el tema.

Thoraval, orientalista y crítico cinematográfico, puede alardear de una larga familiaridad con la cinematografía india, adquirida no sólo en las diversas retrospectivas de la Cinémathèque Française o en algunas salas de los barrios populares parisienses o cairotas consagradas a la misma, sino como resultado de una recurrente coincidencia en

las más diversas latitudes. «A lo largo de treinta años de viajes —recuerda Thoraval—, ¿cuántas veladas ociosas en Irán, en Java, en Marruecos o en Argelia, en Salalah (Omán) o Mukallah (Yemen del Sur), sobre una pantalla de cemento erosionada por la sal del vecino Océano Índico, en Kassala (Sudán) y Asmara (Eritrea), o incluso en Uzbekistán, Camboya o Siria, no se vieron amenizadas por la proyección al aire libre de una película india de serie B?» Más allá de la anécdota, este comentario subraya convenientemente uno de los rasgos definitivos del cine indio, cual es su enorme difusión internacional. Aunque poco conocido en Occidente, fuera de algunos grandes nombres más o menos habituales en el circuito de festivales, el cine indio ha sido y sigue siendo consumido masivamente en el sudeste asiático, el mundo árabe, el África subsahariana e incluso en las repúblicas (ex)soviéticas de Asia Central y algún punto aislado de América Latina (dos salas de Lima pasaron a proyectar en exclusiva films indios durante la década de los setenta a raíz del inesperado éxito de *Mi nombre es Joker*, de Raj Kapoor). Ignorar, pues, la pujanza del cine indio supone, simplemente, dar la espalda a un coloso cinematográfico cuyas ficciones consumen habitualmente millones de espectadores dentro y fuera del país. Combinando pasión y erudición, este *vademecum* de Thoraval podrá muy bien servir de guía y referencia a cuantos deseen familiarizarse cómodamente con el cine indio.

Contrariamente a lo que sucede en buena parte de la bibliografía sobre el tema, Thoraval ha rehuído prestar excesiva atención a los desarrollos clásicos de la cinematografía india para prestar toda la atención precisa a los distintos movimientos de renovación surgidos desde finales de los sesenta en las distintas áreas idiomáticas y culturales del país, así como a la cristalización de nuevas tendencias en el seno del cine comercial de Bollywood. En ese sentido, *Les cinémas de l'Inde* (no en vano titulado así, en plural) nos habla de cuanto cabría esperar de un libro de estas características, pero también de múltiples elementos ausentes en la bibliografía usual sobre el tema, bien sea por su antigüedad, bien por su enfoque. Thoraval ofrece así la que quizás sea la mejor visión sintética del desarrollo del cine indio en las últimas décadas (sin olvidar el

panorama de las nuevas tecnologías audiovisuales, objeto de una valiosa sección de la obra), descuidando acaso el tratamiento de períodos anteriores, donde *Les cinémas de l'Inde* se revela decididamente más convencional y esquemático: despachar a Guru Dutt, o a Raj Kapoor, en cinco apretadas páginas de una obra de más de quinientas parece un tanto insuficiente a la luz de su extraordinaria relevancia histórica. La organización de la obra, sin duda uno de los problemas más arduos con que ha debido de enfrentarse el autor, dada la amplitud de su objeto de estudio, resulta problemática en ocasiones: la obra de Satyajit Ray, por ejemplo, no es discutida hasta la página 258, luego de haber presentado ya los *nuevos cines* indios y distintos elementos del panorama contemporáneo. Pero estas limitaciones no empañan en modo alguno el balance ciertamente positivo que *Les cinémas de l'Inde* arroja, como tampoco el hecho de que en ocasiones el autor se muestre excesivamente dependiente de determinadas fuentes (en el caso de Ray, sin ir más lejos, de la conocida monografía de Andrew Robinson, magníficamente documentada, pero no particularmente rica en el dominio del análisis y la interpretación) en detrimento de una mayor riqueza de perspectivas.

Al margen, pues, de las grandes obras de referencia (la mencionada *Encyclopaedia of Indian Cinema* o el CD-ROM que viene produciendo la National Film Development Corporation of India), cuyo objeto y utilidad son ciertamente otros, la obra de Thoraval constituye probablemente uno de los mejores volúmenes introductorios a la cinematografía india, una feliz síntesis inevitablemente recargada de información, pero dotada también de una envidiable frescura que contribuye decididamente a facilitar su lectura. Aunque (si se me permite concluir esta reseña con una nota un tanto informal) envidiable, lo que se dice envidiable, probablemente nada lo sea más en el libro que esa foto de contraportada en la que el autor departe amigablemente con la malograda Smita Patil...

Alberto Elena

Román Gubern (coord.)

## Un siglo de cine español

*Cuadernos de la Academia*, nº 1

Octubre de 1997

350 páginas

2.500 pesetas

El primer número de la revista *Cuadernos de la Academia*, editado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España se integra dentro de una extensa serie de libros que se publicaron estos últimos años sobre la cinematografía nacional a raíz de la celebración del centenario del cine español, celebración que coincidió con una incipiente reconsideración de sus calidades. En este proceso de reconsideración, la piedra que aporta al edificio este conjunto de estudios que abarca «un siglo de cine español» es relevante, sin lugar a dudas.

El libro consta de una serie de diecinueve artículos, reunidos bajo la coordinación de Román Gubern, que intentan ofrecer un panorama completo —aunque sin pretensiones de exhaustividad— de la historia del cine español desde sus orígenes hasta hoy en día. Los artículos son de índole bastante distinta: acercamientos de tipo histórico basados en fuentes archivísticas o documentos de época («El cine de los orígenes» de Jon Letamendi y Jean-Claude Seguin), panoramas sintéticos de unos periodos determinados («1951-1961: conformismo y disidencia» de Carlos F. Heredero), intentos de problematización sobre el cine de una época («Los imaginarios del franquismo» de Román Gubern), definición y caracterización de géneros («Del cine adánico al costumbrismo de lo grotesco. Para una tipología de la comedia española» de Santos Zunzunegui), acercamiento a campos vírgenes de la investigación («La llamada de África: una aproximación al cine colonial español» de Alberto Elena), etc.

A pesar de su diversidad, que impide aquí que se haga una reseña exhaustiva, esta serie de artículos forma un conjunto coherente y relativamente homogéneo, primero por su clasificación según un eje globalmente cronológico —lo cual permite una consulta fácil y práctica—, pero también por el hecho de que lo que guía a los autores, de manera general, es una aproxima-

ción bastante renovada del cine español, más allá de «los numerosos tópicos que todavía hoy son moneda corriente cuando se aborda su estudio», como lo señala Julio Pérez Perucha en la presentación de dicho volumen. Si se entiende perfectamente que, en lo que atañe al cine como arte vivo, puede legítimamente tener su lugar el gusto o la opinión personal —y debe tenerlo para mantenerse vivo—, sin embargo, no puede ser el único modo de acercamiento a un arte que también es objeto de estudio y sobre todo no puede sustituirse a éste. Ahora bien, por lo que respecta al cine español, la opinión personal no solamente ha dominado en su consideración sino que, además, una opinión negativa se ha convertido en una tradición de autodesprecio, «sistemático menosprecio suicida en términos culturales e industriales», como el mismo Pérez Perucha lo llama en su presentación.

Claro está que tampoco hay que cambiar en términos opuestos un sistema de valor por otro, lo cual sería demasiado simplista. Sin embargo, es de notar que este sistemático autodesprecio ha configurado la imagen de una cinematografía pobre, desprovista de interés, no solamente dentro del país sino también fuera de él, por mero desconocimiento.

El mérito de este volumen es que intenta entender cuál es o cuál ha sido la especificidad del cine en España, la manera con la que se pudo desarrollar al margen o acorde con el cine europeo o norteamericano, considerarlo en su peculiaridad y en su fecundidad, en sus altibajos como todos los cines, sin que por ello deje de ser «un fenómeno atractivo y original».

Visto desde más allá de los Pirineos —que es desde donde nos situamos—, alegría y convence este primer número —o mejor dicho, tomo— de una revista a la cual deseamos larga vida para que siga completando, matizando y profundizando aspectos todavía desconocidos del cine español, tanto el de ayer como el de hoy. Tal vez así, paso a paso, se pueda por fin entender que los pocos nombres que traspasan las fronteras y a los que se ve muy a menudo reducido el cine español —Almodóvar, Buñuel, Saura— no han nacido en el desierto y son el producto de una cultura —cinematográfica y extracinematográfica— rica y propia.

Nancy Berthier



Asociación Española de Historiadores de Cine

**Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine.**

*Cuadernos de la Academia*, nº 2

Enero de 1998

346 páginas

2.500 pesetas

El segundo número de la revista de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España está íntegramente dedicado al VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, que se celebró en Barcelona en coincidencia con el primer centenario de existencia del cine, entre el 12 y el 15 de diciembre de 1995. Se trata, entonces, como el subtítulo indica, de las «actas del centenario» y, a pesar de que todavía no se hubieran cumplido, en diciembre de 1995, los cien años de existencia del cine español o del cine en España, lo que aquí se celebra y analiza es lo acontecido en el ámbito de la producción de cine en este país.

La decisión de unirse a las celebraciones internacionales en lugar de festejar en solitario, es indicio y consecuencia de la creciente internacionalización de los estudios de cine en España. El contenido y las intenciones de los ensayos publicados en el volumen, fiel reflejo de aquel Congreso, confirman este dato. Las ponencias y las comunicaciones presentadas en Barcelona cubren no sólo un amplio abanico de temas y preocupaciones metodológicas comparables o similares a las que entretienen a los estudiosos de otras cinematografías, sino que dan fe de una vitalidad y una inquietud para nada atípica en el mundo de los estudios cinematográficos.

Para que esta situación se haga evidente hay que abandonar el recorrido didáctico y estrictamente cronológico que organiza, en el volumen, la presentación de las ponencias y las comunicaciones (y que ordena la lectura de una forma que el lector no puede sino agradecer), y reorganizar los ensayos alrededor de grandes temas o aproximaciones a la historia del cine. Desde la historia local, a través de los estudios sobre la complejidad de la censura, hasta las primeras

aproximaciones a las modalidades de consumo y recepción de películas, o la puesta en duda del criterio de nacionalidad de una determinada producción (en el sugerente artículo de Esteve Riambau sobre la producción catalana de los años sesenta), *Tras el sueño* aporta un importante número de páginas a la aplicación y/o descubrimiento desde la historia del cine en España de las más interesantes líneas de investigación que hoy aportan los estudios de cine. Entre ellos, además del citado, cabe destacar estudios tan distintos como el riguroso trabajo de Alberto Elena acerca de la difusión del cine latinoamericano en España, o el análisis del boicot nacionalista a las películas extranjeras durante la Guerra Civil descrito por Emeiterio Díez Puertas, o las sugerentes explicaciones de Daniel Sánchez Salas sobre la crucial y misteriosa figura del explicador en los inicios del cine español, o, no último en importancia y profundidad, el novedoso análisis de Joan Minguet Batllori presenta del «grado de recepción que el fenómeno cinematográfico obtuvo durante la primera posguerra en los ... sectores de alta cultura del Franquismo» (p. 187), introducción indispensable para cualquier aproximación sería a la historia del cine como fenómeno cultural en los años de la dictadura. Los numerosos ensayos dedicados a las historias de cine local, aunque a veces limitadas por la falta de unos criterios de interpretación más amplios, van de todas formas constituyendo un panorama de conjunto en el que la mayor precisión en el detalle contribuye a dar forma a una reconstrucción mucho más profunda y compleja de lo que es, o fue, el cine en sus distintas etapas. Ejemplar, desde este punto de vista, la historia de la Sala Napoleón, activa en el panorama de la exhibición cinematográfica barcelonesa en los primeros años de existencia del cine, contada por Josetxo Cerdán.

En síntesis, una obra que, en su inevitable fragmentación, termina por ofrecer una poderosa imagen de conjunto sobre una inflexión nacional de la historia mundial del cine que, indudablemente, merece los esfuerzos de reconstrucción que se le están dedicando. Y que invita a seguir en esa dirección, poniendo de relieve, como afirma Román Gubern, Presidente del Congreso, «las prioridades y urgencias de nuestros trabajos futuros» (p. 10).

Valeria Camporesi

José Luis Borau (dir.)

## Diccionario del cine español

Madrid

Alianza, 1998

1.106 páginas

7.500 pesetas

El centenario del cine está siendo una buena excusa para la publicación de diversos libros, que quizá en otra ocasión nunca hubiesen visto la luz del día. Sin embargo otros siempre deberían tener esa posibilidad abierta, como es el caso de este *Diccionario del cine español*, que ha venido a ocupar un lugar vacío en la bibliografía cinematográfica española desde hace muchísimos años. En realidad desde 1966, en que Fernando Vizcaíno Casas publica su *Diccionario*, apenas se puede contabilizar otro de similares características. Si lo han hecho, en ese período, otros diversos diccionarios, sobre directores, fotógrafos, decoradores, actores, etc., pero ninguno general y con una extensión lo suficientemente importante como para que pueda englobar a la mayor parte de los nombres relevantes que ha dado nuestra cinematografía.

El presente *Diccionario* es la obra de 85 escritores, críticos e historiadores cinematográficos, coordinados por Carlos Fernández Heredero, Julio Pérez Perucha y Esteve Rimbau, bajo la dirección de José Luis Borau. Se trata de un libro que ha nacido con la evidente vocación de constituirse en la obra de referencia básica e ineludible de nuestra cinematografía, para lo cual viene avalada por la impresionante entidad formal que presenta: más de mil cien páginas, cerca de mil cuatrocientas entradas, etc.

En tan considerable volumen informativo tienen cabida los numerosos nombres que están en la mente de cualquier aficionado, al lado de otros muchos que hasta ahora se habían mantenido inéditos, lo cual hace que su aportación sea, sobre todo cuantitativamente, digna de reseñar.

Este importante acervo documental es el principal «haber» que tiene el libro, pues es su principal tarjeta de visita cara a convertirse en una obra de obligada consulta, en general, por el aficionado y el estudioso, en el momento de cotejar un dato, comprobar una fecha o consultar un título.

Sin embargo, el «debe» que tiene este *Diccionario* no es tan baladí como para que pueda ser silenciado, aunque quizá el rigor crítico venga determinado por la importancia que, objetivamente, tiene la obra.

En primer lugar llama la atención la heterogeneidad de las entradas, en las que tienen cabida, al lado de los nombres de personas, lo que parecería ser el objeto de este *Diccionario*, voces temáticas, títulos de películas, nombres de entidades, publicaciones cinematográficas, etc. El resultado es que la obra que nos ocupa es el resultado de mezclar cuatro o cinco diccionarios distintos. Ello ocasiona un notable desequilibrio entre las aportaciones de cada una de esas partes. Así, por ejemplo, el número de películas con entrada propia, una cincuenta, no tiene ninguna proporcionalidad con el número de otras entradas. Este es un subdiccionario, el de las películas, que debería de haber sido eliminado en la redacción final, máxime cuando la reciente publicación de la *Antología crítica del cine español 1906-1995*, lo deja totalmente obsoleto.

Una obra de estas características, en que la labor de selección es imprescindible, tiene ese flanco siempre vulnerable a posibles críticas. Es cierto que sus responsables pueden exhibir diversos argumentos para justificar la inclusión o la exclusión de una determinada voz, pero en muchos casos es difícil aceptar tales criterios. Así, el incluir a todos los premiados con un Goya parece una decisión demasiado drástica, habida cuenta de la incipiente carrera de muchos de ellos. Cuando, sin embargo, son llamativas las exclusiones de diversos nombres, como, por poner algunos ejemplos, de *El Cine*, la publicación barcelonesa que extiende su andadura desde 1911 hasta 1935, con más de mil números publicados; de *Madrid Film*, uno de los estudios y laboratorios más emblemáticos de la historia del cine español; de *Alfonso Carvajal*, uno de los técnicos de sonido de más amplia e importante carrera profesional; de *Félix Martialay*, director de *Film Ideal*, quizá la revista más importante que ha habido en España, etc.

Igualmente parece una oportunidad perdida el que se haya desaprovechado la ocasión para confeccionar unas filmografías completas, de todas las personas que apare-

cen en el *Diccionario*, lo cual hubiese supuesto, por otra parte, el mejor reclamo publicitario cara a una mejor venta del libro.

Por otro lado, no se entiende muy bien el criterio seguido para la inclusión de un voluminoso apéndice, 180 páginas, con un «Índice de películas», cuya utilidad, tal como está confeccionado, es prácticamente nula, independientemente de los numerosos errores deslizados en esas páginas.

Este asunto de los errores aparecidos en este *Diccionario* merece un párrafo aparte. No parece de recibo que, en una obra de estas características, se deslicen tan numerosos gazapos, que hace que se reciban con recelo todos los demás datos. Así, por ejemplo, títulos como «Asalto al cuartel de la Moncloa», página 939, por «Asalto al castillo de la Moncloa»; confusión en la adjudicación

de autoría, «¿Y ahora qué, señor fiscal?», adjudicada a Ignacio F. Iquino, página 472, y a León Klimovsky, página 488; fechas inconcretas, caso de «Tierra sin pan», fechada en 1932, página 161, y en 1933, página 853, etc., por poner sólo unos ejemplos captados al ojear y hojear el libro.

Se trata, finalmente, de una importante obra dentro del correspondiente mercado bibliográfico español, a la que diversas consideraciones negativas la impiden alcanzar la consideración de obra de referencia definitiva, como parecería ser la vocación con la que ha nacido.

Es de esperar que las sucesivas ediciones corregidas se libren del excesivos lastre que esta primera edición ha acumulado.

José Luis Martínez Montalbán