

# Libros

Ruth Vasey

## **The World According to Hollywood, 1918-1939**

Exeter

University of Exeter Press, 1997

299 páginas

13.99 libras

La gran ofensiva internacional desencadenada por Hollywood coincidiendo, *grasso modo*, con la Primera Guerra Mundial constituye sin duda uno de los más significativos episodios de esa geopolítica cinematográfica tan característica de nuestro siglo. Kristin Thompson exploró convenientemente dicho proceso en su espléndido e influyente *Exporting Entertainment. America in the World Film Market, 1907-1934* (1985), mostrando a las claras las preocupaciones de Hollywood por asegurarse los principales mercados exteriores frente a sus habituales competidores en dichos frentes (Francia, Italia, Dinamarca...). La operación se saldó, como a nadie se le escapa, con un rotundo éxito y la hegemonía cinematográfica norteamericana ya nunca se vería gravemente amenazada a escala planetaria. Pero la historia narrada por Thompson no es, pese a todo, más que una parte de la complicada maraña de relaciones a desentrañar y así Ruth Vasey ha asumido el relevo una década después para mostrarnos otra cara —hasta ahora muy poco conocida— de ese mismo proceso.

La investigación de Vasey se centra en el efecto regulador que los mercados exteriores pudieran haber tenido sobre la producción de Hollywood, no ya a una determinada escala económica, sino en el plano mismo de los contenidos de los films. El conflicto que en 1922 enfrentara al gobierno de México con buena parte de las *major*s de Hollywood por lo que aquél consi-

deraba un tratamiento ofensivo de sus ciudadanos en las películas del vecino del Norte, y cuyo boicoteo sólo logró salvar *in extremis* la recién fundada Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), no fue sino el primer aldabonazo de un continuo frente de tensiones y malentendidos diplomáticos que la industria cinematográfica norteamericana no podía ignorar. Originándose ya alrededor del 35% de sus ingresos brutos en los mercados internacionales, Hollywood no dudó en mimar cuanto fuera preciso a los más importantes de entre aquéllos. La MPPDA sería la encargada de velar por tales relaciones, plenamente consciente por lo demás de que el cine actuaba en todos los rincones del planeta como una enérgica avanzadilla del comercio norteamericano.

La tarea no era, desde luego, fácil y trascendía con mucho la dificultad de bregar con las diferentes cuotas impuestas por diversos países en diversos momentos: en realidad, según Vasey, fuera del caso de Alemania éstas no tuvieron los catastróficos efectos que a veces se invocan, sino que actuaron como un simple filtro que obligaba a descartar las producciones menos atractivas, generando así de hecho en los mercados exteriores una imagen más sólida y prestigiosa para las propuestas de Hollywood. Lo que se imponía era más bien una aséptica homogeneización de los productos para que no tropezaran con obstáculo alguno en sus muy diversos mercados exteriores: «en su calidad de primer medio global de entretenimiento —escribe Vasey— el cine hubo de enfrentarse con el problema de cómo satisfacer a públicos de credos culturales, religiosos y políticos muy diferentes con una dieta esencialmente idéntica de imágenes y narraciones». Si es cierto que ni siquiera en el interior de los Estados Unidos existía lo que podríamos considerar un público-tipo (piénsese, por ejemplo, en las diferentes res-

puestas de los espectadores del norte y el sur con respecto a la presentación cinematográfica de cuestiones raciales), la vastísima escala de los mercados internacionales de Hollywood hacía necesario hilar todavía mucho más fino de lo que el famoso Código de Producción de 1930 establecía a propósito del tratamiento del sexo y el crimen en las producciones norteamericanas. De hecho, Vasey sostiene —con desigual fortuna a lo largo de la obra— que la regulación del mercado doméstico no puede entenderse al margen de las implicaciones internacionales, así como tampoco a la inversa.

Obras como *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s* (1990) de Leonard J. Leff y Jerold L. Simmons, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942* (1991) de Lea Jacobs o *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and the Movies* (1994) de Gregory D. Black han explorado recientemente —luego de la apertura de los archivos pertinentes por parte de la Academia de Hollywood en 1983— las prácticas regulatorias establecidas por el Código de Producción de 1930, razón por la cual la originalidad de la aportación de Vasey en este ámbito es bastante limitada. Sin embargo, su estudio del efecto regulador que la simple existencia de tantos y tan variados mercados internacionales ejerció sobre la dinámica de producción de Hollywood es literalmente fascinante. El caso de México, antes mencionado, no hizo sino inaugurar una larga cadena de encontronazos —sobre todo a raíz de la implantación del cine sonoro— con diferentes gobiernos nacionales de todo el mundo. Mientras que en algunos casos, como la representación del sexo, los principales mercados extranjeros (con la excepción de Australia) solían ser más permisivos que la propia censura norteamericana, el tratamiento de asuntos religiosos, la representación de minoría étnicas o de asuntos internacionales se reveló una fuente inagotable de conflictos. Las producciones de la Paramount fueron, por ejemplo, vetadas por el gobierno chino en dos ocasiones a lo largo de la década de los treinta por el tratamiento ofensivo que creían reconocer en *El expreso de Shanghai* (1932) y *El general murió al amanecer* (1936). Italia, por su parte, prohibiría en 1937 *La alegre divorciada*

(1934) y *Sombrero de copa* (1935) por encontrar igualmente cuestionable la presentación de sendos ciudadanos italianos en la mismas. Así las cosas, al año siguiente la producción de Goldwyn *Las aventuras de Marco Polo* (1938) no parecía llegar en buen momento y efectivamente fue objeto de una más que cosmética readaptación para poder ser estrenada en Italia: no sólo se eliminó toda la primera parte, que transcurría en Italia, sino también cualquier referencia a Venecia o el descubrimiento de los spaghetti en China por parte del famoso viajero... con objeto de poder reconvertirle en escocés y retitular consecuentemente el film como *McVeigh; or, A Scotsman in the Court of the Grand Khan*.

Las jugosas anécdotas de censuras y tropiezos diplomáticos no son, sin embargo, lo más relevante del documentado estudio de Ruth Vasey. Por el contrario, es su reconstrucción de las diferentes estrategias y precauciones adoptadas por Hollywood para evitar tales conflictos y asegurar la circulación de sus productos por todo el mundo lo que realmente constituye el plato fuerte de su investigación y, sin duda alguna, la aportación más original de la misma. Como es lógico suponer, la preocupación de los jefes de Hollywood por el tratamiento de tan sensibles temas estaba en directa proporción a la fuerza de las distintas comunidades de inmigrantes en los Estados Unidos y a la importancia de cada uno de los mercados exteriores. Italia, Irlanda y, en menor medida, Grecia (en función en este caso de la notable implantación de inmigrantes griegos al frente de los circuitos de exhibición) merecían los mayores desvelos a la hora de evitar cualquier clase de posible ofensa, por ligera que fuera, en el tratamiento de sus respectivas comunidades. Los países de Europa occidental y de América Latina —principales mercados exteriores de Hollywood— eran igualmente tenidos muy en cuenta a la hora de diseñar las producciones, eliminando elementos potencialmente conflictivos o incluso diseñando las películas con ellos en mente (como sucedía, según Vasey, para el caso de los temas religiosos y el imprescindible mercado británico). Quienes no tenían tanta fuerza política o tanta importancia financiera llevaban, naturalmente, las de perder y así la autora muestra cómo a lo largo de los años veinte se produjo una

progresiva *rusificación* de los malvados de Hollywood a falta de mejores candidatos para el puesto y en vista de la escasísima capacidad soviética para poder influir de un modo u otro en la producción, fuera por vía diplomática o comercial. El muy frecuente recurso a imaginarios reinos europeos, con sus escenarios tan sincréticos como delirantes ha de ser contemplado precisamente en el marco de esta profunda y persistente preocupación por evitar cualquier fricción que pudiera operar en detrimento de la ya bien asegurada hegemonía norteamericana en los mercados internacionales.

El resultado de todas estas estrategias —apunta Vasey— hizo que el universo de Hollywood terminara a la postre configurándose como un universo distinto del de otras formas contemporáneas de representación (literarias, por ejemplo) menos globales y por ello también menos conflictivas. Pero, como también advierte la autora luego de haber subrayado la naturaleza aséptica y conservadora de ese universo paralelo creado por la gran fábrica de sueños hollywoodiense, «para un mundo que eludía cualquier representación explícita del sexo, resultaba intensamente erótico; para una concepción de la sociedad que había sido diseñada para facilitar su consumo en todos los rincones del planeta, resultaba extrañamente etnocéntrica; para una indus-

tria habitualmente denigrada por limitarse a ofrecer un simple entretenimiento para las masas, su modo de representación resultaba con frecuencia extraordinariamente sofisticado, irónico e intencionado». Esta sugestiva paradoja no es, sin embargo, más que enunciada por la autora. Abordar el problema requeriría, en efecto, un libro distinto del que nos ocupa, regido por un programa de investigación también diverso, por lo que no sería justo reprochar a Ruth Vasey no haber desentrañado esa oscura e irresistible magia de Hollywood que permea incluso productos tan *artificiales* y *cosméticos* como los que ella magníficamente describe y estudia. *The World According to Hollywood, 1918-1939* nos muestra con notable rigor las más que *conscientes* estrategias diseñadas por la industria norteamericana para asegurarse un reconocimiento internacional que coronara y legitimara la exitosa penetración comercial de los años veinte. Lo que *inconscientemente* proyectara Hollywood sobre esos productos supuestamente manufacturados bajo estricto control es algo que lógicamente aquí no podía quedar sino apuntado y cuyo estudio requiere una metodología distinta de la que tan buenos frutos ha arrojado en este apasionante trabajo.

Alberto Elena

B.D. Garga

## So Many Cinemas. The Motion Picture in India

Bombay

Eminence Designs, 1996

320 páginas

1.800 rupias

La obra que aquí nos ocupa está destinada a convertirse en un texto fundamental de referencia sobre la cinematografía india, de cuyo primer siglo de historia B.D. Garga, colaborador de Satyajit Ray, historiador y cineasta, nos ofrece una panorámica general. No es, sin embargo, un recorrido cronológico al uso, ni está concebida como una enciclopedia, sino más bien como una visión general, a veces muy personal, sobre la turbulenta y rica historia fílmica que la India nos ha deparado. El propio autor reconoce la futilidad de intentar una obra totalizadora ante el ingente número de películas producidas anualmente en su país y la diversidad de sus propuestas. A esta diversidad hace referencia el expresivo título del libro, pues la India, un rico caleidoscopio de culturas, religiones, etnias y lenguas, y el primer país productor de películas del mundo, es también un conjunto de tantos cines que es imposible abarcarlos en una única y comprehensiva obra. El propósito de Garga es, pues, poner de manifiesto y analizar prácticamente todas las tendencias que han definido esos casi cien años, desde el mayoritario cine comercial hasta los principales autores y los minoritarios directores de ámbitos regionales. Y lo logra plenamente, en la mayoría de los casos, con un cuidado estilo y un elegante inglés, encantadoramente anticuado a veces, cuyo objetivo se enturbia solamente en las escasas ocasiones en que el texto se convierte en una simple enumeración de nombres, títulos y argumentos.

Cuidadosamente editado a todo color y en gran formato, *So Many Cinemas* se compone de catorce capítulos y un epílogo, complementados por un cuadro cronológico y una excelente bibliografía. Cada capítulo va acompañado de numerosas ilustraciones (fotografías de películas y de rodajes, carteles y otros documentos de interés), provenientes en muchos casos de la colección

personal del autor, e incorpora además en los márgenes del texto propiamente dichas citas y declaraciones de las principales figuras del momento o comentarios de prensa sobre las películas o autores de los que se está hablando, los cuales —por el contrario que ofrecen— dotan al texto de una mayor riqueza, humanidad y hasta de un cierto sentido del humor.

Los catorce capítulos se pueden dividir en dos partes bien diferenciadas. Los once primeros, que ocupan dos terceras partes de la obra, se centran en el cine comercial dominante y constituyen un recorrido por los principales jalones de la historia del cine indio, desde la primera exhibición cinematográfica hasta los importantes cambios ocurridos en las últimas décadas. El texto de Garga, sin embargo, no es condescendiente ni adopta un tono distante hacia ese tipo de cine, sino informativo y analítico, para hacernos comprender tanto las limitaciones como los logros y aportaciones del mismo. De su mano descubrimos aspectos fundamentales para la comprensión de la peculiar estructura narrativa del cine comercial indio, como sus raíces en las tradiciones del teatro sánscrito, en el *Natyashastra*, un antiguo tratado sobre arte dramático y hasta en el teatro parsi. En todos ellos la mezcla de géneros y el uso de canciones y bailes eran la norma y su influencia ha sido determinante para definir el estilo de los filmes comerciales indios. Así, incomprendido por los espectadores occidentales, que lo encuentran pesado y cursi, el cine comercial indio se ha convertido en casi la única forma que está resistiendo el empuje del modelo narrativo occidental, que es a su vez rechazado por el público indio, que encuentra simples y pobres los modelos occidentales precisamente por la ausencia de esos elementos que caracterizan la narrativa india. Sin embargo, no hemos de olvidar que el cine comercial indio es visto por más espectadores que los que componen las poblaciones de Europa y Norteamérica juntas, y que así como requiere sus propias periodizaciones, tiene además temáticas, convenciones y un *star system* que desbordan con mucho las fronteras del país.

En los primeros capítulos del libro descubrimos también la importancia de figuras pioneras como Phalke, el padre del cine indio, Madan y el innovador Baburao, y de

las primeras estrellas como Sulochana. Ve-  
mos claramente las razones que llevaron al  
establecimiento de la censura por parte del  
gobierno británico como una medida de  
protección de los espectadores indios frente  
a la imagen negativa de las costumbres oc-  
cidentales que ofrecían los filmes europeos  
y hollywoodienses y como forma de control  
político sobre la colonia. Contemplamos la  
crisis que, también en la India, acarrea la  
irrupción del sonoro, que trajo consigo éxi-  
tos como *Alam Ara* (*La luz del mundo*,  
1931), la primera película sonora del país,  
pero puso de manifiesto el enorme proble-  
ma que suponía la gran diversidad lingüísti-  
ca del mismo. Con el sonoro se produjo, sin  
embargo, la edad de oro del cine comercial  
indio que usaba el hindi como lengua y que  
alcanza su punto álgido, al igual que en  
Hollywood, con el sistema de estudios, que  
en los años de la Segunda Guerra Mundial  
daría no obstante paso al predominio de  
estrellas y productores independientes. Fi-  
nalmente, asistimos también a la otra gran  
transformación experimentada por ese cine  
comercial, esta vez negativa, que tendrá lu-  
gar en los años setenta con la aparición de  
filmes de alto contenido violento, tenden-  
cia que no ha cesado de incrementarse. Para  
Garga, la crisis política de esos años, mar-  
cada por el gobierno de emergencia de In-  
dira Gandhi, los cambios producidos por la  
industrialización y el éxito de filmes como  
*Sholay* (*Llamas*, 1975), que glorificaban la  
figura del villano, son los culpables de esta  
tendencia en la que no cabe sino reconocer  
el signo de los tiempos. Consecuencia de  
ello es también que desde entonces el po-  
der de las estrellas se haya incrementado y  
su influencia haya contribuido en gran me-  
dida al otro gran problema actual, el dispa-  
ratado crecimiento de los presupuestos, que  
están ahogando la producción cinematográ-  
fica india.

En todos estos capítulos el único aspek-  
to que cabría manifiestamente mejorar es la  
casi total ausencia de traducciones de los  
títulos en hindi de las películas menciona-  
das. En los restantes capítulos, centrados en  
los cines regionales, sí que se ofrecen las  
traducciones al inglés, pero no en éstos de-  
dicados al cine comercial, que es precisa-  
mente donde el lector medio más lo necesi-  
taría por ser el que peor se conoce fuera del  
país. Estos tres últimos capítulos constitu-

yen en realidad tres ensayos temáticos. El  
primero se centra en las figuras de los tres  
grandes directores indios, Ray, Sen y Gha-  
tak, y por eso es quizás el que menor inter-  
rés reviste para el aficionado occidental in-  
formado. En él se hace patente la admira-  
ción del autor por Satyajit Ray y su carácter  
único en la cinematografía india; a la hora  
de valorar a los otros dos cineastas Garga se  
muestra más crítico, sobre todo en el caso  
de Ghatak, de quien considera que, pese a  
sus logros y su creciente estatus de figura de  
culto, sus limitaciones hacen que todos sus  
filmes, pese a su brillantez, sean de alguna  
manera fallidos (p. 231). El segundo de es-  
tos capítulos es un repaso de las nuevas  
tendencias que han tenido lugar en las últi-  
mas décadas al margen del cine comercial,  
siguiendo generalmente los pasos de los  
maestros mencionados. El tercero y último  
es un rápido recorrido por los distintos ci-  
nes regionales surgidos desde los años se-  
senta en distintos puntos del país. Pese a  
exponer claramente la significación que al-  
canza el Nuevo Cine Indio y la influencia  
en su gestación de los ambientes cineclu-  
bistas, el afán exhaustivo que no estaba pre-  
sente en los capítulos anteriores constituye  
aquí precisamente su único punto débil, ya  
que la necesidad de comentar todas las pe-  
lículas de todos los autores conduce a ve-  
ces a abusivas esquematizaciones. A la vez,  
y como dato llamativo, Mira Nair, proba-  
blemente la figura más conocida del cine  
indio contemporáneo gracias a su popular  
*Salaam Bombay* (1988), no es siquiera men-  
cionada.

*So Many Cinemas* apunta muchos otros  
temas interesantes, pero desgraciadamente  
no se ocupa de ellos de manera destacada.  
Así, el impacto que tuvo la independencia  
del país sobre el cine o la negativa actitud  
de Gandhi hacia el nuevo medio son men-  
cionados de pasada, pero no desarrollados,  
cuando ambos —y sobre todo el primero—  
tuvieron un impacto muy considerable y  
representan un importantísimo punto de in-  
flexión: el propio autor destaca, por ejem-  
plo, cómo la Partición terminó con el cine  
comercial bengalí (p. 142). El final del libro  
resume, no obstante, en un corto epílogo,  
toda la trayectoria de la cinematografía in-  
dia y es a la vez una pesimista constatación  
del estado actual de la misma, con un cine  
comercial en manos de las grandes estre-

llas, plagado de violencia y con disparatados presupuestos. Pero este epílogo es al mismo tiempo una desesperada llamada a los cineastas para que vuelvan a la exploración de la gran diversidad humana y la rica imaginación que la India ofrece, y que este excelente texto nos ayuda a comprender de una manera más profunda, rigurosa y libre de prejuicios.

*Heliodoro San Miguel*

Clara Kriger y Alejandra Portela (eds.)  
**Cine Latinoamericano I: Diccionario de Realizadores**

Buenos Aires  
Ediciones del Jilguero, 1997  
512 páginas  
39 pesos

Toda empresa bibliográfica de estas características debe ser aplaudida. No sólo por el interés que en sí misma encierra la recopilación de toda la información disponible sobre directores de cinematografías relativamente marginales, sino porque el hecho de mantener este vínculo responde a cierta identidad que justifica pensar y querer a ese cine. Este *Diccionario* asume así la tarea de vincular cines y filmografías en un libro coherente, documentado y rico en aportaciones. Porque, paradójicamente, pocas han sido las aportaciones globales y sistemáticas al estudio documental de los realizadores latinoamericanos, a pesar del sentido sustancial que su obra tiene para la historia del cine y a pesar también de la naturaleza migratoria y simbiótica que caracteriza a estas cinematografías, hechas por personas de procedencias muy diversas, tanto de habla hispana como no. Prueba de ello son las numerosas coproducciones que integran las filmografías de cada país, así como las emigraciones de profesionales, en todas las direcciones y por distintos motivos, que han teñido de cierta internacionalización al medio fílmico latinoamericano. Este sentido de mestizaje, siempre llamado a estudio, se potencia en trabajos como el que aquí comentamos, que surge, de igual modo, de la colaboración entre distintos especialistas en los distintos cines nacionales (más dos autores españoles, Alberto Elena y Santos Zunzunegui).

Obviamente, existen buenos y distintos trabajos de carácter documental —sean puramente recopilatorios o de talante más crítico— sobre el cine en Latinoamérica, pero no tienen la intención generalizadora en tiempo y en espacio a que aspira este *Diccionario*. Luis Trelles Plazaola ofreció una primera síntesis de referencia en su *Cine sudamericano. Diccionario de realizadores* (Río Piedras, 1986), mientras que *El cine del Tercer Mundo: diccionario de realiza-*

dores (Madrid, 1993), de Alberto Elena, re-  
unía adecuadamente las figuras claves del  
cine latinoamericano, si bien compartiendo  
su espacio con directores asiáticos y africa-  
nos. El *Diccionario* ahora compilado por  
Clara Kriger y Alejandra Portela retoma in-  
dudablemente este espíritu de validación y  
rescate de la filmografía latinoamericana en  
un intento de actualizar aquellas obras, pres-  
tando atención a las cinematografías más  
jóvenes y a las figuras más prometedoras de  
los últimos años: el hecho de que buena  
parte de las entradas del mismo vengan fir-  
madas por Alberto Elena evidencia clara-  
mente su entronque con esta tradición com-  
prometida en la creación de un buen fondo  
documental sobre el cine de aquella región.

El libro de Kriger y Portela se estructura  
en capítulos en los que se desarrolla alfabé-  
ticamente la contribución de los distintos  
realizadores de cada cinematografía nacio-  
nal, rematados en todos los casos por una  
cronología histórica y fílmica. Los países  
que están acogidos a semejante esquema  
son Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colom-  
bia, Cuba, México, Perú y Venezuela. Otros  
cines con menor presencia y producción  
son englobados en un capítulo recopilato-  
rio, que en algunos casos —como son los  
de Puerto Rico y Uruguay— permite no  
obstante incluir también comentarios sobre  
algunos destacados directores. Finalmente,  
dos anexos subrayan ese sentido interna-  
cional que concurre en el cine latinoameri-  
cano y al que ya se ha hecho referencia con  
anterioridad: uno de ellos está dedicado a  
las aportaciones de los españoles en las dos  
cinematografías mayores de la región, ar-  
gentina y mexicana; el otro, analiza de for-  
ma más general la presencia y el curso  
de cineastas extranjeros. En el marco de  
estos anexos hay también un artículo sobre  
el cine hispano realizado en los estudios  
franceses y norteamericanos durante los  
primeros años del sonoro y una «Orientación  
bibliográfica» (a lo que hay que sumar, en  
su sección correspondiente, un apéndice  
sobre el cine chileno en el exilio). Para com-  
pletar este cuadro de detalles específicos  
sobre la producción latinoamericana se  
echa, no obstante, en falta un capítulo so-  
bre el cine chicano, sin duda digno de ha-  
ber sido incluido en una obra como la que  
nos ocupa.

El presente *Diccionario* consigue ade-

más ofrecer un cuadro sanamente heterogé-  
neo sobre los distintos directores, conside-  
rados o no autores, dentro de cada cinema-  
tografía. Compaginar el tratamiento de las  
grandes figuras con el de meros trabajado-  
res de la industria cinematográfica es un  
enfoque digno de alabanza y responde a la  
apertura que en la actualidad viven los es-  
tudios sobre cine, comprometidos cada vez  
más con el análisis de las aportaciones de  
sus más diversos trabajadores, sean éstos y  
su obra merecedores de elogio 'artístico' o  
no. Los comentarios logran siempre trans-  
mitir una imagen orientadora y en algunos  
casos las plumas elegidas ofrecen semblan-  
zas verdaderamente interesantes y hermo-  
sas, como son los casos de las entradas de-  
dicadas a Leopoldo Torres Ríos, a cargo de  
Jorge Miguel Couselo, o a Sara Torres, escri-  
ta por Luciano Castillo. Un mérito notable  
de esta obra es, por lo demás, aunar distin-  
tas visiones sobre un mismo realizador, po-  
tenciando así cada obra a través de la aper-  
tura de la interpretación. De este modo se  
confiere también una importancia crucial a  
las consideraciones críticas, lo cual es de  
agradecer en una obra que pretende dar  
información a la vez cualitativa y cuantitati-  
va. Finalmente, en muchos casos se intro-  
ducen oportunos testimonios de los propios  
cineastas o de contemporáneos suyos, que  
tan sólo cabe lamentar que no se repitan  
con mayor profusión a lo largo de la obra.

En otro orden de cosas, arropar a las tres  
grandes cinematografías latinoamericanas,  
argentina, brasileña y mexicana, con las que  
se materializaron en el Nuevo Cine, como  
son la cubana, chilena y boliviana, o junto  
a otras aún más jóvenes, como la colom-  
biana, la venezolana o las caribeñas, con-  
tribuye también a generar un cuadro histó-  
rico de los protagonistas industriales del cine  
latinoamericano que es de gran utilidad. Se  
nota, como muy bien reconocen las compi-  
ladoras, mayor profusión de información en  
el caso del cine argentino, circunstancia jus-  
tificada por la edición porteña del libro. Y  
en el caso del cine mexicano, las entradas  
de Nahún Calleros, de las que se reconoce  
compilador, deberían haber ensayado una  
mayor soltura y haber contado quizás con  
la invitación a algún especialista. Así suce-  
de también con el cine brasileño, que se  
apoya demasiado en el trabajo de Alberto  
Elena, sin dejar espacio a otras voces, lo

que contrasta con el carácter más polifónico de la sección sobre cine argentino. El tratamiento de los realizadores cubanos y venezolanos es, por su parte, digno de aplauso.

Por último, cabe tan sólo apuntar algunas imprecisiones que se deslizan en el texto, como la aseveración de que *Bolíche* (1933) es la primera película sonora española (p. 57), o subrayar algunas lagunas, como la ausencia de las dos últimas obras de Patricio Guzmán (*Les barrières de la solitude / Pueblo en vilo*, 1996; y *Chili, la mémoire obstinée / Chile, la memoria obstinada*, 1997) en la filmografía del autor. Sorprende asimismo la falta de la fecha de nacimiento en las entradas de algunos jóvenes realizadores mexicanos, como Roberto Sneider o Carlos Carrera. Y hay algunos cineastas cuya ubicación hubiera sido más precisa en los países en los que más activos se mostraron, aunque ellos fueran naturales de otros lugares: así, el cubano Ramón Peón estaría mejor dentro de la sección dedicada a México, mientras que el chileno Carlos Borcosque podría muy bien haber sido incluido en la de Argentina. Sin embargo, estos detalles no enturbian en ningún momento los méritos de este trabajo compilador, cuya utilidad sería evidente para todos los estudiosos de este cine a condición tan sólo de que las precarias condiciones de distribución editorial con Latinoamérica nos dieran la sorpresa de un pequeño cambio...

Marina Díaz López

Alejandro Ávila

### El Doblaje

Editorial Cátedra. Colección Signo e Imagen

Madrid, 1997

167 páginas

1.350 ptas.

Alejandro Ávila

### La Censura del Doblaje cinematográfico en España

Ed. CIMS

Barcelona, marzo 1997

195 páginas

2.350 ptas.

Alejandro Ávila

### La Historia del Doblaje cinematográfico

Ed. CIMS

Barcelona, mayo 1997

266 páginas

2.500 ptas.

Es indiscutible que en la actualidad un gran número de espectadores elige la versión doblada desterrando la versión original a la hora de ver una película. También es cierto que el doblaje debe ser considerado como una práctica impuesta, implantada y aceptada como algo normal. Como señala el propio autor (Alejandro Ávila): «...Nos guste o no, el doblaje es una realidad que se aplica en muchos países y en la que España ocupa el primer lugar desde el punto de vista cualitativo...» Y de esta realidad consolidada en nuestra cinematografía se encarga Alejandro Ávila, autor de tres publicaciones esenciales en torno al doblaje.

Tres títulos, puestos al mercado en el mismo año (1997), que nos presentan e introducen todos los entresijos de este mundo. El primero, *El Doblaje*, atiende a aproximaciones históricas, legales, técnicas, enumera posibles trucos y consejos para el cuidado de la voz y nos acerca al uso del material técnico. El segundo, *La Censura del Doblaje cinematográfico*, aborda un elemento clave dentro del doblaje. La obra señala cuestiones fundamentales en torno a la censura, mostrando una larga lista de ejemplos demoledores, así como órganos censores, todo ello acompañado de curiosi-



dades y anécdotas. El tercer libro, *La Historia del Doblaje cinematográfico* nos ofrece una visión pormenorizada del desarrollo del doblaje en España desde sus orígenes, pasando por las sucesivas etapas de consolidación, hasta situarnos en el panorama actual del doblaje en nuestro país. Tres serán las vías principales, complementadas entre sí, que profundizan en esta visión de conjunto.

Tras esta breve presentación nos podemos preguntar el porqué de la existencia de tres libros en torno al doblaje. Desde mi punto de vista las palabras de Palmira González, autora del prólogo de *La Historia del Doblaje cinematográfico*, reflejan acertadamente la necesidad de este tipo de publicaciones. Como muy bien señala, pudiera parecer a simple vista que el tema del doblaje debe ocupar una posición marginal en la historia del cine, aunque ciertamente no es así. Se esté a favor o en contra del mismo, hay que admitir que su vida corre paralela a nuestra historia. No hay que olvidar que en torno al cine se deben agrupar diferentes campos estrechamente cohesionados, y uno de ellos, obviamente, es el doblaje.

La importancia de estas tres obras reside en su situación de pioneras en el campo de la investigación y también desde el punto de vista narrativo-descriptivo. Bien es cierto, que anteriormente a los escritos de Alejandro Ávila se había publicado algún artículo aislado, o algún estudio más global en torno a la censura. Pero reconstruir la historia del doblaje desde sus inicios, con el paso del cine mudo al sonoro, la investigación de la línea evolutiva de cada estudio de doblaje en España junto a sus correspondientes actores/actrices (*La Historia del Doblaje cinematográfico*), situar al lector delante de una técnica prácticamente desconocida pero socialmente admitida (*El Doblaje*), así como elaborar un estudio detallado sobre la labor censora en nuestro país, (*La Censura del Doblaje cinematográfico*), era una labor que todavía quedaba por realizar.

El antecedente a estas tres obras hay que situarlo en la tesis doctoral del propio autor: Ávila, A., *El Doblaje en Cataluña: aproximación historiográfica a través de la prensa y la memoria oral* (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, 1995), considerada la pionera en el terreno de la investigación.

El objetivo principal del autor, situado en estas tres publicaciones, es desarrollar un estudio pormenorizado en torno al mundo del doblaje, abordado desde todos los aspectos posibles.

Ávila atiende a aproximaciones históricas, legales, técnicas... Introduce al lector en posibles trucos y consejos en el cuidado de la voz, presenta multitud de anécdotas proporcionadas por la censura, acerca entrevistas personales con los dobladores, supervisores y directores de doblaje. Explica el uso del material técnico empleado, y sobre todo responde a una serie de interrogantes que a su vez plantean pequeños debates en el lector. Cuestiones como: ¿qué entendemos por doblaje?, ¿debemos considerar al doblaje como un arte o como una industria?, ¿qué elementos técnicos existen en este campo?, ¿qué se considera un buen o mal doblaje?, ¿cuáles son las cualidades de un buen doblador?...

Realizando una visión de conjunto, podemos señalar algunos ejes temáticos presentes en los tres libros:

— **Los orígenes del doblaje.** La fuente original del doblaje respondía principalmente a exigencias comerciales y políticas de los distintos sectores de exhibición y distribución, con el visto bueno del gremio de dobladores y de las productoras multinacionales.

Orígenes que también se deben poner en relación con la alta tasa de analfabetismo con que contaba España en los primeros años de la implantación del cine en nuestro país. Encontrándonos, por tanto, con un alto número de personas incapaces de leer los rótulos impresos y mucho menos de entender y asimilar otro idioma.

La implantación de la versión doblada y el contundente consentimiento del público español, ayudó a la famosa época dorada del mismo y a su emparejado reconocimiento internacional. España en los años cincuenta comenzó a ser verdadera potencia en todo lo relativo a la calidad de los doblajes.

Dos puntos geográficos obtienen el protagonismo a la hora de localizar los distintos y variados estudios de doblaje: Barcelona y Madrid. Serán dos centros promotores de toda la infraestructura empresarial, y por los que pasarán miles de películas.

— **La evolución técnica.** Alejandro Ávila refleja muy bien el paso y el avance de

las técnicas, así como de los diferentes sistemas empleados por los actores. Centrándonos en esto último, hay que señalar cómo a partir de los años sesenta las voces jóvenes aportaron nuevos sistemas en la forma de realización del doblaje. Uno de ellos, y el más empleado, es el reconocido con el nombre de «doblaje por ritmo», éste consistía en sincronizar a la vez que se leía el texto con la consiguiente división en escenas (los «takes»). Quedaba atrás la memorización de diálogos para luego interpretarlos de forma sincrónica. Obviamente con esta revolución se aligeró enormemente la técnica.

— **El actor de doblaje.** Aunque a primera vista doblar un film pueda parecer fácil, hay que situar al lector en las dificultades propias de esta profesión.

Para que un doblaje adquiera el rango de óptima calidad, muchos son los factores que deben coincidir en ello. Por ejemplo es imprescindible una sincronía perfecta, unas cuidadosas traducciones, unos no menos cuidados ajustes de diálogos y una generación de buenos actores con grandes dotes en la interpretación.

Me parece interesante reflejar las palabras de Rafael Luis Calvo (presentes en *La Historia del Doblaje cinematográfico*), actor que dobló al legendario Clark Gable, (Rhett Butler en *Lo que el viento se llevó*), en las que pone de manifiesto la dificultad del trabajo: «...El doblaje es un oficio agotador, en el que se destrozan los nervios, en dónde se trabaja incansablemente, en dónde el doblador, jamás puede aspirar a nada, manteniéndose en el más absoluto anonimato...»

— **El debate en torno al doblaje.** Un punto importante es la polémica suscitada en torno a la defensa de la versión original frente a la versión doblada. Esta cuestión es abordada brevemente, el autor es consciente de la situación y también de la posición de desventaja del cine español. Expone la confrontación, desde sus orígenes, entre la crítica purista y el distanciamiento de ésta con los gustos del público. En determinados momentos aborda abiertamente el tema, admitiendo parte de culpa por la mala situación del cine español a lo largo de la historia. Pero bajo ningún circunstancia, define al doblaje como único elemento causante de la misma.

— **Curiosidades y anécdotas** presentes en las tres obras. Hay momentos en los que

las curiosidades y las anécdotas sorprenderán al lector, y seguro que pondrán una sonrisa en sus labios al comprobar el arduo trabajo de la censura, al describir las distintas recomendaciones para el cuidado de la voz, o al sorprendernos con las libres interpretaciones realizadas al traducir los títulos de las películas al castellano.

Centrándonos en este último apartado valga como ejemplo la película *Avanti* conocida en España como *¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?* o *Doctor Strangelove* cuya traducción fue *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*.

— **El campo de la investigación.** Las tres obras representan una cuidada labor de búsqueda, selección e indagación de datos, pero quizá sea en *La Censura del Doblaje cinematográfico en España*, obra galardonada con el I Premio Internacional CIMS 96 de Comunicación Global, dónde mejor se manifieste dicha investigación.

Aparte de todos los datos relativos a la evolución de la censura, sus respectivos organismos, la legalización vigente en cada época, las manipulaciones sufridas por los filmes..., hay que citar la última parte de la obra, dónde se ofrece una selección de cien hojas, la mayoría inéditas hasta la fecha, que se encontraron en los archivos de Voz Española entre 1993 y 1994. Este hallazgo constituye una de las aportaciones más interesantes de este estudio por su enorme valor histórico.

Y como muy bien subraya Román Gubern en su prólogo, el documento es demolidor contra la censura lo constituyen sus propios documentos, sus impúdicas confesiones burocráticas que quedan sobre el papel como pliegues de cargo ante la historia.

Por tanto, nos encontramos ante tres obras muy complementadas, y abordadas desde una perspectiva concisa y práctica que conlleva a una rápida aproximación por parte del lector. Estamos ante un estudio muy elaborado que aborda el mundo del doblaje desde todas sus ramificaciones posibles, aspectos que el autor conoce a la perfección debido a sus quince años de profesional en este medio.

Publicaciones que abren un camino prácticamente inexplorado en nuestra historiografía cinematográfica y que marcarán puntos de referencia para posteriores historiadores.

Nuria Álvarez Macías

Francisco Llinás

## Ladislao Vajda. El húngaro errante

42 Semana Internacional de Cine. Valladolid, 1997

204 páginas

2.000 ptas.

Esta monografía sobre Ladislao Vajda llena un vacío casi absoluto que pesaba sobre un director de tan extensa producción realizada a lo largo de ocho países europeos. La recopilación y ordenación de su filmografía era una tarea pendiente y necesaria que este libro viene a satisfacer con erudición y rigor.

Ladislao Vajda (Budapest 1906-Barcelona 1965) se inicia en el Cine trabajando como técnico en la Tobis alemana a finales de los años '20, y dirige su primera película en Gran Bretaña en 1932. Desde esa fecha y hasta su muerte realiza alrededor de cincuenta películas, siendo además guionista o co-guionista de alguna de ellas. Esta extensa filmografía y su particular itinerario por las cinematografías europeas, el régimen de coproducción de varias de las películas que dirige, así como ser realizador de un cine que Llinás califica varias veces "de consumo" le hacen realmente interesante para la reconstrucción de la historia económica e industrial del/los cine/s europeo/s, o para intentar un acercamiento a estudios de recepción. Su cine de encargo, por otra parte, si bien no destaca por su originalidad sí se caracteriza por su buena factura, frecuentemente más que notable.

Por lo que respecta a la Historia del Cine Español, Vajda es sin duda una figura digna de estudio por múltiples razones, sin que hasta ahora contara en nuestro panorama historiográfico con ningún trabajo monográfico serio. Por otra parte, su producción española es si duda la de mayor peso en el conjunto de su filmografía: es la más extensa, y algunos de sus títulos españoles figuran entre sus mejores películas y de mayor éxito de público. Ladislao Vajda llega a España en 1943; desde esa fecha hasta su muerte en 1965, realiza diez películas españolas y once coproducciones con participación española; entre esas más de veinte películas hay títulos muy destacados por diversas razones.

Sus películas españolas de la década de los '40 entran dentro de la línea de comedia de teléfonos blancos inspirada en los modelos hollywoodiense e italiano, línea escapista que junto con otros géneros de filmes de exaltación patriótica o folklórica encontramos en el panorama español de la década. En los '50, con otros géneros, realiza su producción más interesante, sea por la factura o sea por la repercusión de la misma; así *Séptima página*, *Ronda española*, *Carne de horca*, *Tarde de toros*, *Marcelino, pan y vino*, *Mi tío Jacinto*, *El cebo*, todas ellas filmadas entre 1951 y 1958, por citar las más representativas.

Cualquiera que sea el punto de vista desde el que se aborde la Historia del Cine Español de los años '40 y '50 la figura de Ladislao Vajda es imprescindible: Si se estudia el cine «oficialista» de estas décadas, Vajda es un director representativo de esa línea. Así, en los años '40 figura entre los 9 directores que consiguen el 70% de las películas clasificadas por la censura como «de interés nacional» (Monterde, in AA.VV. *Hª del Cine español*, 1995, pág. 199), traducido en el consiguiente apoyo económico institucional. Si se aborda el estudio de las coproducciones españolas, Vajda nos aparece con once trabajos; si se pasa revista a los géneros encontramos en su filmografía muchos de los realizados en España en la época: desde la comedia escapista hasta películas de bandoleros, de exaltación folklórica, etc., sin olvidar que inicia el género de película «con niño», con una que no sólo fue enormemente popular y taquillera en España, sino que además tuvo gran proyección internacional —*Marcelino, pan y vino*—. Varias de sus películas figuran entre las de mayor permanencia en cartel, destacando especialmente la citada *Marcelino, pan y vino* y *Tarde de toros*, con 144 y 145 días en el local de estreno en la cartelera de Madrid (Camporesi. *Para grandes y chicos...* 1993, pp. 119-127). A ello hay que añadir, además, según se desprende de los análisis de Llinás, que muchas de sus películas, aparentemente encuadrables en géneros trillados y manidos, tienen alguna peculiaridad que las diferencia, además de una calidad notable.

Debemos, pues, congratularnos del esfuerzo de la Semana de Cine de Valladolid al dedicarle una retrospectiva siguiendo su

línea de rescatar figuras de cineastas «clásicos» poco o nada estudiados, y patrocinar junto a la SGAE la edición de este libro, así como del esfuerzo a simple vista no pequeño de su autor al escribirlo, fruto de un trabajo serio y riguroso.

Francisco Llinás recopila en la parte final del libro toda la filmografía de Vajda ordenada cronológicamente, de cuya exhaustiva relación hablan las más de 50 páginas dedicadas a ello: hace una completísima ficha de cada película, su sinopsis y algún dato complementario según los casos. La parte central de la obra recorre el itinerario de Vajda a lo largo de los países en los que se dispersa su producción, analizando buena parte de ella —desde luego su filmografía española o de coproducción española—, habiendo partido previamente de un intento de situar al lector en el contexto en el que nace Vajda —Budapest—. El texto se acompaña de una cuidada y excelente selección de fotogramas y fotografías, y va prologado por Pedro Vajda, hijo menor de Ladislao Vajda.

Llinás, haciendo gala de una modestia que el rigor le dicta, dice no haber agotado el tema, y ello es cierto. Pero su estudio es más que esa primera aproximación de la que el autor habla. No sólo ha revisado la

información existente contrastándola y corrigiendo errores sucesivamente transmitidos, rastreando y poniendo a nuestro alcance abundante información sobre materiales que por la propia trayectoria del cineasta están necesariamente dispersos, sino que hace además un fino análisis de una gran parte de su producción —aquella a la que ha tenido acceso—, especialmente la española, cumpliendo los dos objetivos que dice haberse marcado.

No encontramos la biografía de Vajda, a excepción de los datos imprescindibles, ni Llinás ha pretendido hacerla, pareciendo mucho más urgente la tarea realizada de recopilación y análisis de su obra. Del mismo modo no se ha planteado el acercamiento a Vajda como «autor», cuestión que considera por otra parte discutible en muchos de los directores de cine de encargo; no obstante, en sus análisis percibe y nos señala ciertos elementos que casi son constates.

Estamos ante un libro que será de consulta imprescindible no solo para quien quiera acercarse a Ladislao Vajda, sino para quien pretenda hacerlo al cine español de los años '40 y '50.

*A. Salvador*

Pedro Medina, Luis Mariano González, José Martín Velázquez (coords.), con la colaboración de Francisco Llinás

### Historia del cortometraje español

Madrid.

Festival de Cine de Alcalá de Henares, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Obra Social y Cultural de Caja de Asturias, Sociedad General de Autores de España, Filmoteca Española, 1996.

563 páginas.

Reivindicar el cortometraje como obra artística digna de convertirse en objeto de atención, estudio y análisis, es una tarea en la que parecen empeñados el grupo de recalitrantes entusiastas que llevan las riendas del Festival de Cine de Alcalá de Henares, con el eficaz Pedro Medina a la cabeza. Frente a la indiferencia de que hacen gala numerosas gentes que conforman la industria cinematográfica y sus satélites periféricos, donde también podrían englobarse cuantiosos críticos e historiadores, se erige en fuerza impulsora de este loable proyecto la consabida idea de que la creatividad no se dirime forzosamente en el terreno de las duraciones. Algo en lo que todo el mundo parece estar de acuerdo desde un plano teórico, por más que las aproximaciones históricas y el entusiasmo editorial hayan brillado hasta el momento casi por su ausencia.

Sentada dicha premisa desde las mismas páginas introductoras, los coordinadores se aplican en el vertebramiento de una *Historia del cortometraje español* que asumen como «esbozo de otras muchas publicaciones monográficas que creemos necesarias». Es decir, y como es usual desde tiempos inmemoriales en nuestra historiografía, no pretende ser un texto definitivo sobre el tema, ni tan siquiera cercano a lo impercedero, sino un repertorio de aproximaciones más o menos rigurosas a los distintos ángulos que ofrece el tema, escritas por solventes especialistas en cada materia. Todo ello aderezado por un polifónico respaldo institucional, sin duda indispensable para costear los cuantiosos gastos editoriales, que merece calificarse de apabullante dada la cantidad y prestigio del orfeón de organismos públicos y privados que han deposita-

do su generoso óbolo a la causa. Una renovada muestra de que las personas que dirigen el Festival de Cine de Alcalá de Henares son plausiblemente hábiles sorteando cuantos escollos aparecen en su intrincado camino en pro de un mayor conocimiento de los cortometrajes españoles.

Esa tendencia generalizada y dominante hacia lo aproximativo, en detrimento del estudio efectuado con tiempo y soporte económico para la investigación, se muestra aquí, sin embargo, con todo su vigor, puesto que los desequilibrios entre unos capítulos y otros son ostentosos. Las indudables virtudes se dan a la mano con llamativas carencias, en nada imputables al esquema y su reparto efectuado por los coordinadores del proyecto. Antes al contrario, éstos han sabido contactar con aquellas personas que gozan de mayores avales científicos en cada respectiva área, por más que buena parte de esas parcelas del saber anden todavía en pañales. La elogiabile ambición de los coordinadores, deseosos de cubrir cuantas más lagunas mejor, tropieza abruptamente con la cruda realidad de los hechos: para elaborar con solvencia una historia del cortometraje industrial, por ejemplo, habría de efectuarse una investigación previa que hasta el momento no se ha hecho. Porque con la escritura de refrito, que coge un dato de aquí y otro de allá, se corre el riesgo de perpetuar clamorosos errores, aparte de incurrir en contradicción con lo que otros colegas han expuesto en capítulos anteriores. Labor ésta de pulido y encaje de textos que tampoco le corresponde en sentido estricto a los coordinadores, quienes en función de sus responsabilidades se limitan a contactar con los colaboradores y pedirles que se ajusten a unos temas y dimensiones. Otra cosa distinta es que ciertamente pueda sorprender por lo numeroso la tricefalia y media del libro (Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez, en colaboración con Francisco Llinás), o la inclusión de tal cantidad de asuntos dignos de estudio pero que son ya industrias específicas, como la publicidad, con el riesgo de que tan frondoso ramaje impida reconocer el tronco.

Pero volviendo sobre lo antedicho, reseñemos que los solapamientos y contradicciones están a la orden del día, en función de si el escritor de turno actualiza sus cono-

cimientos o los mantiene anclados *in illo tempore*. Un suponer: mientras unos siguen manteniendo, sin enmienda, que los hermanos Gimeno ruedan la primera película española, otros afirman sin ambages que tal hecho es notoriamente incierto. Y así ocurre en una buena pluralidad de ocasiones a lo largo de los textos, que surgen de manera independiente y sin enlazarse, y donde se mezclan por igual singulares hallazgos con manoseadas referencias de dudosa fiabilidad, aunque expuestas como dogma de fe. Por no mencionar cuando algún autor intenta justificarse por la inclusión de tales o cuales formatos, entrando a definir qué es un cortometraje, con el inquietante resultado de que el único punto en común resulta ser la duración. Así, encuentran acomodo los telefilms, los anuncios publicitarios o el cine amateur, pasando de puntillas sobre cada tema debido a problemas de espacio, y cayendo en el hito artístico aunque, en flagrante contradicción, se defiendan esas tendencias o «variantes minoritarias» (como en un momento se las define) por su valor estrictamente documental. Ni siquiera existe acuerdo en las cifras sobre cuantos cortometrajes se han rodado en los diferentes años, básicamente porque no se ha efectuado nunca el trabajo de base, que queda pendiente para mejor ocasión.

Como todo proyecto enjundioso, el *digest* abunda en estas páginas, incurriendo en ocasiones en un fatigoso listado de títulos y nombres que convierten determinados artículos en fatigosa lectura. Alcanzándose el paroxismo en el escrito por Jaime Barroso sobre el cortometraje en televisión, donde casi a cada mención le corresponde una prolongada nota. La desigual contienda se resuelve sin duda a favor de esto último: 79 notas que a veces reducen el texto base a páginas de cinco líneas.

Insistamos, pues, en los desequilibrios existentes y señalemos que hay oportacio-

nes de interés junto a artículos desconcertantes y otros decepcionantes sin paliativos. Desconcierto causa, por ejemplo, que José López Clemente, tras aseverar que no pretende «*ser gramático*», y nada menos que en la página 134 del libro, se anime a transcribir la definición de cortometraje según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, para proceder de seguido a un sumario repaso de la historia del género documental en el cine español, incluyendo títulos tratados en escritos precedentes, y hasta la glosa del quehacer creativo de los españoles en el exilio. Todo ello reduce el espacio que debía dedicarle al tema que le había correspondido en suerte («La otra cara del NO-DO»).

Lejos de nuestra intención, no obstante, ningunear los indudable valores del libro. Entre otros, convertirse en muestrario de las tendencias que aún conviven dentro del mundo de la investigación histórica, donde aparecen personas voluntariosamente aficionadas (un suponer, el médico Ysmael Álvarez Rodríguez, que se interesa por el cine científico), profesores universitarios o profesionales que han vivido las experiencias que narran. Libro a superar mediante estudios monográficos, asume tal hecho y refleja el estado de la cuestión, aquí y ahora. Donde la vehemencia política de un Andrés Linares se contrapone a la presunta asepsia de un Medardo Amor, que linda con el cartesianismo estructural.

Esperar, por último, que llamadas como la que realiza Román Gubern, compungido ante la dificultad para establecer juicios definitivos sobre el cortometraje republicano, debido a la gran devastación patrimonial, no caigan en saco roto y sirvan para iniciar una solvente tarea de búsqueda por archivos cinematográficos de rastreo menos habitual.

Luis Fernández Colorado