

# Libros

Patricia R. Zimmermann

## **Reel Families: A Social History of Amateur Film**

Bloomington-Indianapolis  
Indiana University Press, 1995  
187 páginas

Roger Odin (ed.)

## **Le Film de Famille. Usage privé, usage public**

París  
Meridiens Klincksieck, 1995  
235 páginas

En el plano que ponía fin al documental *Hearts of Darkness: A Film-maker's Apocalypse* (Fax Bahr, 1991), Francis F. Coppola afirmaba no esperar otra revolución cinematográfica que aquella protagonizada por una gordita niña del medio Oeste americano manejando la «handycam» que su papá le regalara el día de su cumpleaños. Con ello parecía relegar sus esperanzas de renovación estética y narrativa a un universo no profesional de producción de imágenes que posee tras de sí una muy larga historia y que se ha desarrollado de forma paralela, y con aparente independencia, respecto a la gran historia del cine desde unos orígenes comunes. El interés que en los últimos años viene despertando esta otra historia entre diferentes investigadores responde sin duda al mayor valor otorgado al estudio de diversos contextos socio-culturales de producción y consumo audiovisual y su relación con dinámicas tales como la configuración de identidades y fracturas sociales, culturales, nacionales, etc.; pero también a la búsqueda de los orígenes históricos de las imágenes familiares y *amateurs* que inundan

nuestras pantallas televisivas logrando asombrosos éxitos.

Los trabajos que ahora reseñamos son dos ejemplos, muy diferentes en su concepción y objetivos, de las aproximaciones teóricas e historiográficas que está recibiendo este material tan difícil de acotar y abordar. Con el primero de ellos ve la luz una tesis doctoral pionera (Universidad de Wisconsin, 1984) que se ha convertido, por tanto, en una referencia de cita obligada en este campo. Patricia Zimmermann realiza en él un minucioso estudio de las sucesivas definiciones y redefiniciones que ha experimentado el cine *amateur* (incluido el familiar) respecto al cine profesional y comercial en Estados Unidos desde sus orígenes hasta los años 60, momento en que los formatos 8 mm y super-8 mm han llegado a dominar el mercado doméstico. Dicha periodización es ya un primer indicativo de la organización general de la obra así como de sus presupuestos metodológicos: Zimmermann adopta como ejes principales para el análisis de la configuración social, política y estética del cine *amateur* en su relación con el profesional la aparición y estandarización de los sucesivos formatos de filmación y reproducción, el cambio y la innovación tecnológica como elementos definitorios. Junto a la historia de los desarrollos tecnológicos y de las estrategias comerciales de grandes firmas como Bell & Howell y Kodak, los muy diferentes textos destinados a formar e informar al amplio espectro social del aficionado —textos que van desde las mismas campañas publicitarias y promocionales de las nuevas cámaras a revistas divulgativas de toda índole— constituyen las fuentes principales del trabajo. A partir de las progresivas recomendaciones lanzadas a los aficionados en las décadas sucesivas respecto al uso de sus cámaras, los objetivos últimos que deben guiar sus prácticas como cineastas *amateurs*, las formas en las que deben

aspirar/renunciar a construir narraciones al modo de las producciones de Hollywood o las técnicas para lograr imágenes más artísticas/naturalistas/realistas, Zimmermann va reconstruyendo los márgenes en los que la sociedad americana ubica sucesivamente las prácticas cinematográficas no comerciales. Son pues los textos y los aparatos, antes que las producciones propiamente dichas que tan sólo aparecen puntualmente como ejemplos de ciertas tendencias, los que guían a la autora en un recorrido en ocasiones tedioso, otras sugerente. Así se suceden diversos perfiles e imágenes asociadas al cineasta amateur: el hombre hecho a sí mismo, el inventor individual a extinguir en la sociedad capitalista, el retratista de la belleza natural al estilo decimonónico, la mujer que observa pacientemente el hogar a través de la cámara, el turista (*versus* antropólogo, arqueólogo, misionero) que filma parajes y pueblos exóticos tocado de una pulsión imperial, el profesional que experimenta con nuevos lenguajes visuales y nuevos públicos o el padre de familia cuyas imágenes deben reflejar el perfecto hogar norteamericano y convertirse en la memoria del país. Igualmente Patricia Zimmermann sigue a las cámaras diseñadas para uso no profesional en la guerra, el arte, la empresa o la educación, mientras las peculiaridades de las imágenes por ellas producidas permeabilizan algunos ámbitos del cine profesional.

La obra consigue pues encontrar en la tecnología y en una literatura menor una atalaya desde la que reconstruir una buena parte del contexto económico, social, cultural e ideológico en el que se ha desarrollado el cine no profesional en los Estados Unidos. Los análisis de películas familiares y *amateurs* concretas sirven en ocasiones de ejemplos, otras de contra-ejemplos o rupturas con los valores que los discursos atribuyen a las prácticas del cine aficionado; en cualquier caso, el lector echa de menos referencias más frecuentes a los films visionados por la autora en la Wisconsin Historical Society y la Smithsonian Institution (únicos archivos por ella trabajados), lo que no implica que reclamemos algo que la investigación no ha pretendido ser: un estudio basado en el análisis de las películas. Finalmente, el origen de la publicación, una tesis doctoral, posiblemente sea la causa de

las numerosas reiteraciones de corte teórico no siempre justificadas, así como de un prólogo donde abundan ambiciosas referencias teóricas y excesivas definiciones de grandes conceptos, todo ello innecesario dada la calidad de un trabajo cuyos presupuestos quedan ampliamente justificados en su mismo desarrollo.

El volumen colectivo coordinado por Roger Odin es de una naturaleza bien diferente. Tomando el cine y el vídeo familiar como elemento aglutinador, las contribuciones al mismo (en su mayoría debidas a investigadores vinculados a la Universidad París III, a los que se unen otros teóricos e historiadores europeos a través de la Red Europea de investigación acerca del cine y lo audiovisual dirigida por el propio Roger Odin, en la que se inscribe la investigación que está en el origen de la obra) constituyen un desigual volumen que aspira a presentar las múltiples caras que ofrece el estudio y la reflexión en torno a estas imágenes familiares. El carácter desigual de los trabajos que lo integran radica menos en la diferencia entre los enfoques teóricos de los autores, dado que la mayoría de ellos predica un ejercicio semio-pragmático que atiende a un mismo tiempo a los textos y a su funcionamiento en diferentes contextos e instituciones sociales, que en la excesiva generalidad que convierte a algunos de los trabajos en vacuos ensayos. Tal sería el caso de los artículos que sirven de apertura y cierre del volumen, firmados por Eric de Kuyper y Jean-Pierre Esquenazi respectivamente. En otras ocasiones, un puñado de películas familiares o *amateurs* se convierte en mero recurso para el ejercicio retórico o la excusa para insustanciales «aventuras semióticas» (la expresión es del propio autor: Marc Ferniot, «La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille»).

El estudio central de la obra lo constituye el trabajo de Roger Odin, «Le film de famille dans l'institution familiale», en el que, partiendo de una restrictiva definición del objeto de estudio, el film familiar, presenta un lúcido análisis de las características formales del mismo en función del contexto de producción, recepción y reconstitución en el que funcionan: así, en los rasgos definitorios de las imágenes familiares, de estos films habitualmente adjetivados de

«mal hechos», radica precisamente en su capacidad de servir como aglutinante de la memoria familiar y espacio de remodelación de la historia vivida sin entrar en conflicto con los recuerdos individuales. Otros artículos de la obra aspiran igualmente, desde posiciones muy distintas, a arrojar nueva luz acerca de estas imágenes familiares a través de sus peculiares formas de funcionamiento. Así Patrick Lacoste («*Psyneuma. Remarques psychoanalytiques à propos du film de famille*») profundiza en los efectos del cine familiar sobre la restitución de la memoria individual a través del uso que de él es posible realizar, frente a otras herramientas visuales como la fotografía, en la terapia psicoanalítica. Y Karl Sierek («*C'est beau, ici': Se regarder vois dans le film de famille*») reconstruye la experiencia de situarse como espectador ante unas imágenes no concebidas para el extraño, pero de las que éste puede realizar lecturas significativas —como utopías visibles por las que sus productores intentan comprender y reconstruir el mundo— y no reificantes, al establecer un diálogo con sus interlocutores —tanto la persona que filma y la que es filmada.

Con el estudio de un curioso caso, Jeffrey K. Ruoff («*1927: Cinékodak Modèle B et voiture Ford Modèle T: un film de voyage de Kiyooka Eiichi*») muestra las posibilidades de reconstrucción histórico-cultural que ofrece el análisis del contexto de producción y circulación de las películas *amateurs*, mientras resulta llamativo que tan sólo uno de los artículos de la obra que reseñamos (Susan Aasman, «*Le film de famille comme document historique*») aborde directamente las relaciones entre el ejercicio historiográfico y el cine familiar. Las reflexiones de Aasman parten de su propia trayectoria investigadora centrada en el estudio del film *amateur* como fuente para la historia regional (en estos momentos focalizada en el desarrollo de una tesis doctoral acerca de la vida doméstica en los Países Bajos, 1920-1970) y conducen a una flexible definición del carácter familiar de los documentos (pudiendo ser el criterio operante la producción, el contenido o el contexto de producción) en función del objeto de estudio. Aunque su contribución no sea en absoluto novedosa a nivel teórico y metodológico, dado que sigue muy de cerca las líneas que John

O'Connor perfilara en *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, la articulación de las mismas con los problemas específicos que plantea el cine familiar, heredero de prácticas simbólicas como el retrato de familia o la fotografía familiar, es sin duda notable.

Un último bloque de trabajos explora el encuentro entre las imágenes familiares y otros contextos institucionales. Dos muy interesantes artículos de Laurence Allard («*Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel*») y «*Télévision et amateurs: de vidéogag à la télévision de proximité*») analizan respectivamente el encuentro entre el cine familiar y el cine experimental, por una parte, y el vídeo *amateur* y la televisión francesa contemporánea, por otra. En el primero de ellos se exploran los puntos de encuentro entre la práctica del cine familiar y la modalidad de cine experimental que se sitúa en el universo de lo personal. El cine familiar operaría en este último ora como referente formal (tanto temático como estilístico), ora como modelo emancipador respecto a las restricciones socioeconómicas del cine profesional, convirtiéndose lo *amateur* en un preciado valor para el cineasta experimental. Junto a todo ello, el cine familiar y el cine personal compartirían un cierto aire de familia que se materializa en el rechazo a adquirir una dimensión pública, resultando de ello productos que tan sólo adquieren significación en la «familia» cultural que los produce, que utilizan lenguajes privados y que crean comunidades de comunicación propias. El acercamiento a la televisión francesa de los últimos años sirve al autor para abordar, por una parte, las estrategias por las que las imágenes privadas acceden al ámbito de lo público, las estrategias puestas en marcha por los profesionales del medio televisivo para que adquieran significación e interés para el espectador medio; por otra, gracias al análisis de las relaciones conflictivas pero fructíferas entre el ámbito profesional de la televisión y el mundo de la producción de imágenes *amateurs*, Allard vislumbra una próxima redefinición de lo *amateur* inscrita en la aparición de una red de televisiones de proximidad (locales) que lleve aparejada la creación de espacios públicos autónomos y que sirvan para compensar el espacio público

mediático. La publicidad y el cine de ficción son los otros dos espacios que merecen sendos artículos en la obra. Marie-Thérèse Journot y Chantal Duchet («Du privé au Publicitaire») analizan dos nuevas estrategias publicitarias que están creando todo un género: la inclusión de falsas películas familiares (especialmente recurrentes en la publicidad alimentaria y audiovisual francesa) y la utilización de verdaderos *home movies* (habituales en los países nórdicos cuya legislación permite un uso tal de imágenes privadas). La misma Marie-Thérèse Journot («Film de Famille dans le film de fiction. La famille 'restaurée'?») firma un artículo dedicado a explorar las formas que ha adquirido la recreación del cine familiar en el seno del cine de ficción profesional atendiendo tanto a sus características formales como a su funcionamiento en la estructura narrativa. Lejos de ofrecer una exhaustiva presentación de casos, que en cualquier caso resultaría siempre incompleta, consigue detectar una serie de modelos recurrentes, formales y narrativos, que cubren sobradamente las expectativas del lector dado el carácter general y tentativo del artículo.

Un muy amplio espectro de opciones temáticas y metodológicas nos ofrece pues el volumen coordinado por Roger Odin (que incluye, además, un árido trabajo sobre el mercado de las videocámaras analizado la perspectiva de la lógica de la innovación y el desarrollo económico), una obra que se ve completada por una bibliografía general sobre la cuestión cuya extensión pone de manifiesto la fase incipiente en la que aún se encuentra el estudio del cine no profesional, cualesquiera que sean los márgenes

que para él se fijen o el tratamiento teórico o historiográfico que reciba.

Las dos obras que nos han ocupado vienen a mostrar, cada una a su manera, cómo el análisis de las imágenes no profesionales supera los márgenes de los estudios cinematográficos para inscribirse en esa amplia rúbrica de estudios culturales en la que confluyen comunicólogos, sociólogos, historiadores y antropólogos. Su estudio puede convertirse en un eje en torno al cual pueden explorarse los discursos sociales acerca del profesionalismo y el amateurismo, de lo público y lo privado, con los valores asociados a cada uno de los espacios en la sociedad contemporánea, puntos centrales de una tesis como la de Zimmerman que contribuye igualmente a discernir, por oposición, el carácter otorgado socialmente a la producción y consumo del cine profesional en un período específico de la historia americana. Si la metodología de trabajo de Zimmerman, basada en un acercamiento periférico, permite tratar tales problemas, situarse en los intersticios de las imágenes familiares para reconstruir sus formas de funcionamiento y los contextos de producción y recepción de las mismas, posición que adoptan la mayoría de las contribuciones al volumen de Odin, permite múltiples incursiones en realidades y utopías de la sociedad contemporánea. Por todo ello, y sin lugar a dudas, los archivos que conservan estas imágenes, a menudo sin lograr discernir criterios adecuados de selección, serán visitados en futuro por investigadores interesados por la reconstrucción de las formas de vida características del siglo que estamos agotando.

María Luisa Ortega

Alfonso del Amo con la colaboración de M<sup>a</sup> Luisa Ibáñez (coords.)

## **Catálogo General del Cine de la Guerra Civil**

Madrid

Cátedra/Filmoteca Española, 1996

1.019 páginas

6.000 pesetas

Quienes conozcan los entresijos de la investigación en archivos serán conscientes de que la localización y catalogación de fondos documentales inéditos constituye una labor tan ardua como necesaria, aunque en ocasiones no todo lo valorada que se debiera. La predilección académica por la monografía y el artículo no es generosa con trabajos cuya principal contribución científica es la de facilitar herramientas para la investigación. Si a lo antedicho añadimos las dificultades técnicas y metodológicas generadas específicamente por los documentos audiovisuales, es de justicia comenzar reconociendo el esfuerzo que ha supuesto la elaboración del *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* que aquí reseñamos.

En 1985, al hilo de las conmemoraciones del cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil Española, la Filmoteca Española encargó a un equipo formado por Ferrán Alberich, M<sup>a</sup> Luisa Ibáñez y Alfonso del Amo la revisión de las películas conservadas en su archivo producidas durante el período bélico. Fue el comienzo de un proyecto, aún no concluido, de investigación, localización, recuperación y catalogación de la filmografía de la Guerra Civil Española, en muchas ocasiones de difícil acceso, que se ha extendido hasta archivos de trece países, en el que ha participado un nutrido grupo de especialistas. El propio editor del *Catálogo*, Alfonso del Amo, reconoce en su texto introductorio que «como *Catálogo General del Cine relacionado con la Guerra Civil Española*, éste es un producto inacabado y las investigaciones dirigidas a completarlo y perfeccionarlo continúan abiertas en la Filmoteca». Baste con indicar que según los cálculos de M<sup>a</sup> Luisa Ibáñez Ferradas, recogidos en uno de los textos preliminares del

*Catálogo*, hasta la fecha no se ha encontrado ni un metro de la mitad (53 %) de la filmografía producida durante la Guerra Civil, tanto nacional como extranjera, incluida más de la mitad de la república (58 %) y casi un tercio de la franquista (29 %).

De hecho, el propio editor señala que el principal valor del catálogo «radica en ofrecer la localización, contenidos y características técnicas de, muy posiblemente, la inmensa mayoría de los materiales efectivamente conservados y en presentar, en un conjunto ordenado, los datos conocidos sobre todas las películas relacionadas con la Guerra de España que han sido detectadas hasta el momento», aunque no pueda cuantificarse todavía el volumen total de la producción cinematográfica de la época.

Un proyecto de tan ambiciosos objetivos plantea necesariamente complejas dificultades, tanto en sus presupuestos teóricos, como en lo metodológico. Su desarrollo estuvo condicionado desde el principio por la prioridad, propia de una filmoteca, de localizar, recuperar y conservar las películas, por lo que Alfonso del Amo advierte que no se ha pretendido elaborar una «auténtica historia de la cinematografía española durante la guerra». No obstante, se ha hecho abundante uso crítico de información de procedencia diversa y de catalogaciones anteriores, en primer lugar de la obra fundamental de Carlos Fernández Cuenca (*La Guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972).

El *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil* recoge tanto películas documentales, como de ficción: todas las producidas en España durante la guerra civil y aquellas que lo fueron con posterioridad cuyo argumento gire en torno a ella, los noticieros nacionales y extranjeros producidos hasta diciembre de 1939 que incorporen referencias al conflicto y la filmografía extranjera sobre la guerra. En total, se reúnen ochocientos ochenta y nueve entradas, ordenadas alfabéticamente. Además, se incluye una bibliografía y unos útiles índices temáticos, onomástico, de referencias geográficas y de empresas, técnicos e intérpretes.

De cada título se ofrecen datos sobre realización y producción, sinopsis, características técnicas y conservación. A las producciones de la época se les asigna una «tendencia política», aunque siguiendo en

este caso un criterio poco preciso para definir su contenido ideológico. Encontrar un calificativo que englobe la pluralidad ideológica de los contendientes en cada uno de los bandos presenta considerables dificultades conceptuales. No obstante, hubiera sido de agradecer un mayor esfuerzo por adscribir las películas, cuando fuera posible, a corrientes ideológicas o partidos políticos concretos. En cualquier caso, si se pretendía simplemente indicar la adhesión a uno de los dos bandos en lucha, hubiera sido mejor oponer al calificativo «republicano» el más genérico de «franquista», en lugar de «nacionalista», término este que si no se contextualiza —tal y como ocurre en las entradas del *Catálogo*— se presta a interpretaciones ambiguas. Por otro lado, hubiera sido preferible no calificar la tendencia política de las producciones extranjeras a las cuales no se ha tenido acceso directo, en vez de considerarlas «neutrales».

Entre los propósitos confesados por los responsables de la obra se encuentra el contribuir a situar los noticieros cinematográficos en el lugar que les corresponde dentro del cine de la guerra civil, a su juicio insuficientemente valorado en los estudios de carácter general sobre la filmografía del período. En este sentido, entre los textos preliminares del *Catálogo* se presentan dos interesantes estudios de Anthony Aldgate, acerca del papel jugado por los noticieros en la conformación de una opinión pública britá-

nica en sintonía con la política de su gobierno con respecto a la guerra española, y de Marta Bizcarrondo, en relación con el papel jugado por la propaganda cinematográfica y el *Noticiero Español* en la justificación ideológica del régimen franquista en sus albores. Además, se incluyen unas notas sobre los noticieros italianos, franceses y norteamericanos escritas, respectivamente, por Giovanna Ferlanti, Christian Paté y Geoff Pingree.

Los textos preliminares se completan con un trabajo de Ignacio Arrillaga y Celeste Leira sobre la industria y la legislación cinematográfica durante la guerra en la España republicana y en la franquista, y un estudio de Carmelo Garitaonandia sobre la producción cinematográfica vasca.

En definitiva, en un momento en el que cada vez se valoran más los documentos audiovisuales como fuente para la investigación histórica y como recurso didáctico, se nos ofrece un instrumento de trabajo cuya utilidad sabrán reconocer no sólo historiadores del cine y cinéfilos, sino también quienes desde otras áreas de conocimiento, como es nuestro caso, nos interesamos por un período de la historia de España que ha dejado una profunda huella en la memoria colectiva de los españoles y que conmovió como pocos a la opinión pública internacional.

*Manuel Álvaro Dueñas*

Charles Warren (ed.)

## Beyond Document. Essays on Non-fiction Film

Hanover

The University Press of New England, 1996  
365 páginas

El presente volumen es una antología de textos que tiene su origen en una serie de ponencias leídas entre 1989 y 1991 en el Carpenter Center for the Visual Arts de Harvard, bajo el título de *Beyond Document*. Su instigador fue el cineasta Robert Gardner y le secundaron en el empeño nombres tan conocidos como el crítico Vlada Petric (encargado también del Harvard Film Archive) y el filósofo Stanley Cavell (autor de, entre otros, un libro indispensable sobre la comedia clásica de Hollywood, *Pursuits of Happiness*, y asimismo profesor en Harvard). Las ponencias originales se han completado con otros seis textos elaborados específicamente para este volumen.

El proyecto original de Gardner consistía en *poner a pensar* a escritores y poetas —no necesariamente académicos del cine— en las «cualidades que podían llegar a tener 'más allá del documento' las películas basadas en la realidad». A pesar del carácter inocente del deporte intelectual del enunciado, es éste un empeño de bastante interés pues desafía una de las grandes ideas recibidas sobre el cine: la que lleva a considerarlo, casi exclusivamente, como un sistema narrativo y agrupa todo lo que no es «ficción» bajo la segregada categoría del «documental». Pero, al igual que ocurre en la literatura (donde esta distinción se acepta hace tiempo y figura ya hasta en las listas de los libros más vendidos), la categoría de *non-fiction* debería albergar también las películas que no se limitan a captar un referente «objetivamente» sino que proceden a emplear estrategias argumentativas sobre el mismo. Más allá del documento, o del «género» documental, precisamente, y apuntando en dirección a un cine de «ensayo» (en el sentido, de nuevo, en que se emplea dicho término en literatura) que cumpliera la que se nos antoja una de las funciones (reprimida pero potencialmente apasionante) del cine, su capacidad para plantear y

discutir *ideas*, no sólo para contar historias o para «reproducir la realidad».

Existen algunos precedentes, no demasiados, para ampliar este estatuto del cine de no-ficción. Y no se encuentran en los manuales habituales dedicados al cine ni siquiera al cine documental. David Bordwell y Kristin Thompson, en *El arte cinematográfico* (4ª edición, 1993), sí distinguen entre cuatro sistemas formales no narrativos (categórico, retórico, abstracto y asociacional), lo que ya supone un primer paso importante a la hora de delimitar el *problema*. Más significativa resulta todavía la aportación de Bill Nichols, por cuanto se trata de uno de los grandes especialistas del cine documental (y por proponerse, por tanto, desde *dentro* del «género»), en su libro *Representing Reality* (1991). Nichols distinguía cuatro modos de representación dentro del cine documental, siendo el último de ellos, el modo «reflexivo», el que cuestionaba y *defamiliarizaba* los tres modos históricamente anteriores. Pero eso no es todo: apenas tres años después, en *Blurred Boundaries* (1994), Nichols se ve obligado a añadir un quinto modo que denomina «performativo» y que se distingue de los anteriores por «alejar nuestra atención de la cualidad referencial del documental» y por «subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo». A estas reflexiones teóricas habría que añadir, cómo no, la reflexión de Godard (el cineasta para el que se acuñó, a mediados de los años 60, el término de cine-ensayo), quien, ya al menos desde 1988, viene lamentando que el cine no haya cumplido su «verdadera misión (de) elaborar y poner en práctica el montaje», a saber, el contraste de imágenes, sonidos e ideas, para generar una forma de conocimiento. A las conceptualizaciones de Bordwell y Nichols añade Godard la noción de que el cine «piensa» por medio del montaje.

*Beyond Document* se adentra en la tierra de nadie que hay entre la ficción y el «documento objetivo». Elude el énfasis puesto por los historiadores del documental sobre sus aspectos de «análisis social, investigación científica o intención educativa» (Charles Warren, en la Introducción) y soslaya la enojosa cuestión tradicional de la fiabilidad con que se presentan los hechos y la información: lo que importa aquí no es que se trate de una representación verdade-

ra sino de qué tipo de representación se trata. Desde enfoques muy diferentes, que dan a la antología un carácter atractivo y sugerente aunque irregular desde el punto de vista teórico, la decena de escritores participantes se preocupan sobre todo por el potencial expresivo, retórico o poético, del cine de no-ficción. No tiene el libro la intención de ofrecer una verdadera historia de este género por (re)descubrir (aunque Warren ofrezca un breve repaso histórico en la Introducción), pero sí se repasan sus precedentes más importantes: Vlada Petric se ocupa de Dziga Vertov, Susan Howe de Chris Marker, Charles Warren de Dusan Makaveiev, y Jay Cantor de Resnais, Lanzmann y Marcel Ophuls. Patricia Hampl estudia la desconocida obra de Jerome Hill y Ross McElwee, dos cineastas que continúan la corriente autobiográfica y/o confesional que ha existido siempre en el cine independiente y underground americano (de Stan Brakhage a Jonas Mekas). William Rothman y Eliot Weinberger se adentran en dos de los formatos menos disputados del género documental, respectivamente, el cinema verité y el cine «etnográfico» (el que pretende que la cámara es invisible y no influye en la realidad que capta, el que se considera enemigo del Arte), para debatir su presunta objetividad: en un movimiento simétrico al de los anteriores, Maureen Howard se ocupa de la «corriente realista» del *film noir* de posguerra, lo que Borde y Chaumeton llaman documentales policiales en su clásico estudio *Panorama del cine negro*. Pero quizá el capítulo más intrigante sea el de Phillip Lopate, que aborda directamente la búsqueda de un «género que apenas existe», el ensayo fílmico, para cuya existencia propone una serie de condiciones resumibles así: debe expresar la subjetividad de una voz y debe tener un texto que imparta, más que información, un punto de vista elocuente y personal. Los ejemplos que encuentra Lopate (entre otros menos conocidos Welles, Godard y Marker, en particular su espléndida *Sans soleil*) forman los hitos de una corriente que permanece oculta pero que confirma la idea de que el cine tendría una capacidad para relacionar cosas e ideas que no están al alcance de otros medios.

Antonio Weinrichter

Helena Salem

### Nelson Pereira dos Santos (El sueño imposible del cine brasileño)

Madrid

Cátedra/Filmoteca Española, 1997

406 páginas

1.500 pesetas

La variada treintena de obras que engrosan la filmografía de Nelson Pereira dos Santos a lo largo de las últimas cuatro décadas confirman su condición no sólo como «padre por excelencia del *Cinema Novo* brasileño», sino además un justo liderazgo para ser considerado el realizador mayor de la cinematografía de Brasil, por la que sigue batallando sin el menor síntoma de agotamiento y con la misma fe que contribuyó a transformarlo en un verdadero canal de identidad cultural en su país y en toda América Latina.

Desde el ámbito histórico y biofilmográfico, *Nelson Pereira dos Santos (El sueño imposible del cine brasileño)* es, hasta el momento, el mejor producto con el cual se rinde homenaje y compensa, en buena medida, una carrera fílmica que ha sobrevivido a cuarenta años de avatares —sociopolíticos y económicos—, armada de coherencia estética y apasionado humanismo. Diez años después de su primera aparición, el trabajo de la periodista brasileña Helena Salem (aquí, con información filmográfica ampliada sobre la década reciente del cineasta, incluyendo sus obras televisivas) es una edición que coincide con el centenario de la llegada del cinematógrafo a Brasil y con los cuarenta años del primer largometraje de Pereira dos Santos.

La preocupación de Salem —periodista política, coautora de documentales y crítica cinematográfica en importantes medios de su país— ha estado dirigida a orientar las informaciones biográficas para indicar los caminos del proceso creativo de este autor indiscutido. El llamado proceso creativo implica, en el caso especial de Pereira dos Santos y bajo los criterios integrales de Salem, un rastreo exhaustivo que parte del escudriñamiento individual para atravesar una profunda fusión de fenómenos y de relaciones generacionales, políticas y cultura-

les que definen el cine de Pereira dos Santos. Aparte de la rigurosidad bibliográfica y filmográfica, la investigación se apoya en ochenta y dos entrevistas que cubren desde las referencias maternas hasta el personal técnico de varios de sus films. Porque para la autora, «sería totalmente imposible penetrar en el universo nelsoniano sin atravesar todas las regiones».

La introducción corre a cargo, nada menos, que del conocido cineasta Carlos Diegues, para quien este recorrido por la vida y obra de Pereira dos Santos «es la historia de una aventura cultural, política y artística que Nelson encarna mejor que nadie, en la medida en que vivió, estuvo al frente y lideró todas sus etapas, rigurosamente todas, del final de los años cuarenta hasta hoy». Con una pluma de cronista literaria, la autora procesa dieciséis «secuencias», acompañando los hechos y el desarrollo del pensamiento de Pereira dos Santos: su nacimiento, historia familiar, formación, vida afectiva, actividades políticas, viajes y regresos... Todo obedece, en palabras de Salem, a que «la vida de un hacedor de películas es una película».

La secuencia uno («El nene se presenta»), contada inicialmente a partir de testimonios familiares, trata el perfil humano y abre paso a una zambullida ardua donde paulatinamente se termina en el complejo contexto sociopolítico de la historia brasileña desde finales de los años 40. Transgresor radical de la ley y, tal vez por las mismas razones éticas, disciplinado cumplidor de la misma, Pereira dos Santos se nos presenta como vector generacional, históricamente imprescindible en medio de la efervescencia política y cultural de la que son causa y efecto, desde siempre, sus films.

Desde su primer corto *Juventude* (1950), hasta su trabajo más reciente, *Cinema de lágrimas* (1996), desde sus influencias literarias hasta su pacto sagrado con la esencia del neorealismo italiano, desde sus colaboraciones con Glauber Rocha hasta sus —en todo caso, independientes— concesiones frente a los coproductores ingleses, este homenaje escrito con la misma dosis de profesionalismo investigativo como de sensibilidad, es, en síntesis, un viaje en to-

dos los sentidos: «Al mundo de Nelson, a su historia, su trabajo y sentimientos; a las personas con quienes convivió, a las que amó, por quienes fue y es amado; un viaje a través del movimiento político cultural de Brasil en esas cuatro décadas; es la historia del cine brasileño, tan poco conocida y reconocida», anota la autora.

A través de la historia —interna y externa— de cada película (planteamiento de personajes y relatos, vaivenes de realización y, entre otros aspectos, reacciones sociales) es posible, en efecto, seguir el destino político de Brasil y, paralelamente, la incidencia del cine de Pereira dos Santos y del movimiento del *Cinema Novo* como parte del complicado engranaje. Puntos especialmente álgidos son los trazados por la censura estatal durante ciertos períodos, así como las directrices imborrables que marcaron títulos como *Rio 40 Graus* (1954-1955) y *Vidas Secas* (1962-1963), entre varios, independiente del fenómeno de ruptura y transformación que en líneas generales significa la obra del gran cineasta, un paulista que —en palabras del escritor Jorge Amado, citado especialmente por Salem— «se hizo carioca y después perdió toda estrechez regional [...] Por eso, la historia de Nelson es sobre todo la historia de la lucha por la afirmación de la identidad cultural brasileña. Por eso, el libro de Salem contribuye esencialmente al reconocimiento y valoración cultural de su pueblo».

Para la autora, su tratado sobre Pereira dos Santos es también, entonces, «un mínimo intento por ayudar a que podamos ver la propia imagen tupinambo, negra, blanca, mulata, pobre y rica brasileña». De ahí que *Nelson Pereira dos Santos (El sueño imposible del cine brasileño)*, este viaje por el vasto y generoso mundo nelsoniano, sea un libro no sólo para cinéfilos: «Las verdades y los sueños de Pereira dos Santos nos pertenecen a todos, y no sólo a los amantes del cine», explica Helena Salem a los lectores, «porque es un luchador incansable, que escogió el cine para hablar del ser humano, del amor, de Brasil».

*Isleny Cruz Carvajal*

Ángel Quintana

## El cine italiano 1942-1961

Barcelona

Paidós, 1997

267 páginas

2.500 pesetas

El libro de Ángel Quintana se centra en una de las épocas sin duda más interesante, y simultáneamente más estudiada, del cine italiano: los años que van del surgir y asentamiento del neorealismo clásico (*Obsesión, Roma, ciudad abierta, Paisà, Ladrón de bicicletas, La terra trema*) a la presentación oficial de las nuevas formulas de investigación realista en el Festival de Venecia de 1961 de la mano de Pier Paolo Pasolini (*Accattone*), Vittorio De Seta (*Banditi a Orgosolo*) y Ermanno Olmi (*El empleo*). En medio, excelentes obras de Federico Fellini y de Michelangelo Antonioni, dos personalidades básicas en la cinematografía posneorrealista, marcaban por caminos diversos una transición estilísticamente rutilante, pero también moralmente algo desazonada ante la sociedad que les tocaba reflejar. Estamos en la llamada edad de oro del cine italiano, o dicho de otra manera para coincidir con la hipótesis historiográfica en la que se apoya el trabajo del autor, en los años —especialmente cruciales en los cincuenta— de paso hacia la modernidad.

Es conocida la tendencia a ajustar cuentas con el neorealismo que, desde distintas ópticas ideológicas, imperaba entre los críticos italianos militantes de los años sesenta. Por estas tierras vivimos entonces y después también, de rebote, una especie de resaca cálida de las teorías vecinas quizás un tanto superficial. Por eso, volver al discurso de la evolución del neorealismo cinematográfico italiano, sin ardores míticos ni desdenes iconoclastas, se antoja una labor siempre útil para entender sin equívocos ni prejuicios lo que fue una nueva manera de ver la realidad y de manifestarla en imágenes, y más ahora, cuando nos adentramos con enorme perplejidad en la era de su simulación.

De entrada, el autor se desmarca claramente de esa suerte de enciclopedismo fácil que presenta al neorealismo como un

movimiento homogéneo y etiquetable. Hubo, sin duda, distintos neorrealistas y distintas teorías neorrealistas. El neorealismo es una actitud, una manera de ver («una descripción global de la realidad a través de una conciencia global», escribía Ayfre en *Cahiers du Cinéma*) con la que los realizadores encaran el mundo cualquiera que sea su ideología. El neorealismo no es una escuela. Es un clima moral que acaba dominando, o mejor, reconduciendo todo posicionamiento estético previo.

Es obvio que no todo el cine hecho en Italia en el período historiado fue neorrealista, ni mucho menos. El tramo puramente neorrealista fue más bien corto, y no todas sus películas gozaron de la misma popularidad. La perspectiva del estudio de Quintana es, pues, mucho más amplia y queda expuesta como hipótesis inicial en las primeras páginas: «Entre 1942 y 1961, en el cine italiano, se produce un debate en torno a la forma en que el cine puede acercarse a la realidad que desemboca en nuevas concepciones del realismo cinematográfico, entre las que de forma progresiva irá tomando cuerpo la noción de cine moderno».

El discurso fílmico que va de la inmediata posguerra a esa modernidad se enmarca inevitablemente en un ámbito mucho más general, tanto estético como político y económico, y sobre todo social, marcado fuertemente por el advenimiento de la sociedad de consumo, la liberalización de las costumbres, la despoblación rural, y la mutación del papel tradicional, doméstico sobre todo, pero también público, del hombre y de la mujer. Los medios de comunicación, y las películas de esos años en particular, reflejan esa situación. Semejante interrelación no es en absoluto ajena al libro que comentamos. Dicho intento de contextualización cultural de los acontecimientos cinematográficos dan al ensayo de Ángel Quintana una dimensión más panorámica, y también más divulgadora, que lo acerca a un tipo de lector que trasciende los intereses del especialista o del cinéfilo.

El libro arranca con una introducción teórica sobre los diferentes conceptos de realismo en literatura y en el cine que da paso a la imagen cerrada del cine fascista, al caligrafismo burgués, y a la negación naturalista de los valores del fascismo que re-

presenta *Obsesión*, la primera película de Luchino Visconti. Siguen los años del «idealismo» neorrealista (1945-1949) y de su posterior transfiguración (1949-1954). La crisis del modelo industrial y económico, sus repercusiones en la cinematografía nacional, la incertidumbre de los viejos maestros y el exordio de los nuevos cineastas (1956-1959) inician la segunda parte del estudio que se cierra con un recorrido crítico por el nuevo cine italiano (1959-1961) y con la personísima figura de Pier Paolo Pasolini, referencia ideológica obligada para el debate sobre el problema realista y para una puntualización histórica del nacimiento del cine moderno en Italia.

La publicación se completa con una apretada, pero útil, cronología, con la filmografía esencial seleccionada de entre las más de dos mil películas que se produjeron en aquellos veinte años, y con una cuidada bibliografía básica.

Ángel Quintana es profesor de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Gerona, escribe crítica de cine en varias publicaciones, y es autor de una tesis doctoral titulada *El proyecto didáctico de Roberto Rossellini*, sobre quien también ha publicado una monografía.

Luis Urbez

José Nieto

### Música para la imagen. La influencia secreta

Madrid

Sociedad General de Autores y Editores, 1996.

268 páginas

3.500 pesetas

Lo primero que debe hacerse ante un libro como éste es congratularse de su mera existencia. Y diversos son los motivos que me conducen a hacer semejante afirmación y no sólo, como en principio se pudiera pensar, una pasional afición por la música cinematográfica que me pueda conducir a sobrevalorar cualquier novedad editorial y discográfica relacionada con el mundo de la música de cine. Ajeno, precisamente, a mitomanías de ningún tipo, me complace ver cómo el trabajo de otros profesionales (amén de los omnipresentes directores y actores) asoma la nariz, aunque sea tímidamente, a las temáticas cinematográficas (por no decir claramente cinéfilas) cultivadas tradicionalmente por el mundo editorial. Lejos queda todavía el ansiado, por algunos, equilibrio temático en los estantes de librerías y bibliotecas; pero poco a poco parece que cuaja más la idea de cine de equipo de la cual, también algunos, estamos profundamente convencidos.

Más visceral es la alegría por la aparición de un libro que describe con diáfana minuciosidad el método de trabajo de un profesional de la música cinematográfica española, puya recurrente de mis empobrecidas neuronas. Y satisfacción por ser precisamente Pepe Nieto (aunque el libro lo firme con su oficial «José»), quien cumple con creces los requisitos para ser calificado como *profesional* de la composición para cine, quien ponga esta pica en Flandes.

Los libros rigurosos sobre métodos de trabajo cinematográficos no abundan en nuestro país, y el panorama surge desolador ante nosotros cuando el tema es su música. Lejanos quedan los textos más o menos dogmáticos de Salvador Ruiz de Luna para el Festival de Cine de San Sebastián, las cultas opiniones de Robert Gerhard en la revista *Mirador*, o las de Joaquín Turina en la *Re-*

vista *Nacional de Educación*, así como la menos conocida serie de artículos escritos por Rafael Martínez Torres en *Espectáculo*, y algunas declaraciones de compositores que han salpicado páginas de las más variopintas publicaciones españolas. Hacía tiempo que nadie tenía muy claro como trabajaba el compositor cinematográfico español y parecía necesario que alguien lo contara.

No obstante, el libro de Pepe Nieto refleja un método: el suyo, el que ha podido seguir en la mayoría de sus películas. Lo ofrece con todo lujo de detalles para quien pueda estar interesado en él y nos tememos, por desgracia, que ese potencial público sea más bien escaso. Desde el punto de vista del historiador tiene el interés de una monografía, de un árbol que (aunque sea una sequoia declarada casi de interés nacional) no nos enseña el bosque, quizá menos profesionalizado. Bajo el prisma del profesional del cine tendrá interés en directa proporción al interés que éste demuestre por la música cinematográfica. Si tomamos como referencia el simple aficionado mitómano puede llevarse una decepción mayúscula (y me consta que algunos compraron el libro convencidos de que estaban ante una biografía y estudio al uso sobre el compositor madrileño). Para el profesional de la música que quiera dedicarse a componer para la imagen es simplemente la Biblia (aunque, como en ella sucede, algunos pasajes no deban ser interpretados al pie de la letra). No nos engañemos, Pepe Nieto ha pretendido, y conseguido, escribir un libro de texto con decidida utilidad docente. Algunos de sus pasajes y, desde luego, el Apéndice, sólo son aptos para profesionales del medio o aprendices del mismo, y su comprensión escapa al profano en la

materia a pesar de la claridad expositiva y un texto en absoluto farragoso y no exento en ocasiones de sentido del humor (tónica general de la obra).

Pepe Nieto tiene ideas muy claras sobre la composición de música para el audiovisual y sabe transmitir las con eficacia. Posiblemente no inventa ni descubre nada; pero transmite. Básicamente, transmite. Y ahí está el *quid* de la cuestión, la madre del cordero y la piedra filosofal (todo en uno) que han provocado que Nieto esté abonado al candelero sin que decaiga su labor ni como compositor, ni como docente: su capacidad de conectar con el público, su verbo fácil y fluido (que está también presente en el libro). Nieto es consciente que el lenguaje (musical o verbal) no es un fin en si mismo, sino una herramienta que permite conseguir objetivos y, por tanto, Nieto explota esa herramienta. Su música cinematográfica y sus palabras convencen: la primera lleva más de veinte años haciéndolo (el reconocimiento unánime de público, crítica y profesión da fe de ello), las segundas son menos veteranas pero se han prodigado en numerosos seminarios, conferencias, cursos y talleres por el mundo. Su labor educativa se verá, sin duda, reforzada ahora con la aparición en el mercado editorial de este libro que podríamos subtitular, sin ningún ánimo peyorativo, *Manual de buen compositor para el audiovisual*.

En definitiva, es éste un libro imprescindible para profesionales de la música e historiadores de la banda sonora española, interesante para los profesionales del cine y cinéfilos curiosos, y perfectamente obvia para aficionados mitómanos.

*Josep Lluís i Falcó*

Aitor Yraola (comp.)

## Historia Contemporánea de España y Cine

Madrid

Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997

148 páginas

Las relaciones entre cine e historia han despertado en el mundo académico español un interés creciente en los últimos años. Habría que mencionar aquí nombres pioneros como los profesores José María Caparrós Lera, de la Universidad de Barcelona, o Ángel Luis Hueso, de la Universidad de Santiago de Compostela. Además, por supuesto, de otros historiadores del cine español, como los profesores Román Gubern y Ramón Sala, de la Universidad Autónoma de Barcelona, o Emilio García Fernández, de la Universidad Complutense. Todos ellos, y otros que no mencionamos, autores de obras de indispensable consulta.

Han aparecido en España obras de autores extranjeros sobre esta compleja relación. Así la clásica de Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (1) o la más reciente del norteamericano Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes* (2). También el Departamento de Historia de la Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense de Madrid, ha organizado en los años 1994 y 1995 dos coloquios sobre esta cuestión que han dado lugar a sendos libros (3).

La obra que nos ocupa es también una recopilación de textos de un curso organizado en abril de 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. A diferencia de los coloquios citados en la Facultad de Ciencias de la Información que, en la medida de lo posible, se ocupaban de los aspectos nacionales de esta relación, esta obra colectiva se

centra exclusivamente en la historia contemporánea española, más exactamente en el siglo XX. Desde un punto de vista cronológico abarca sólo la guerra civil y el franquismo. Echamos en falta, pues, estudios sobre la presencia de otros periodos históricos en el cine español, tanto de los años veinte como de la Guerra del 98 o como la misma transición española. Sólo en el artículo de Valeria Camporesi («La española histórica en imágenes») se alude a la Segunda República y al periodo mudo de nuestro cine. Quizá, dados sus contenidos, el título debería haber sido menos ambicioso, acotando mejor el espacio temporal del que realmente se ocupa.

Tras un breve prólogo o presentación del compilador Aitor Yraola, Caparrós Lera introduce desde un punto de vista general la cuestión. Su artículo («Relaciones historia-cine en el contexto español») es un excelente estado de la cuestión con un amplio repaso bibliográfico tanto nacional como internacional.

Tres de los textos se ocupan de la guerra civil española. De manera específica el de Alfonso del Amo («Aproximación a la Cinematografía como fuente para la historia de la Guerra Civil Española») y también el de Wolfgag Martin Hamdorf («Film y propaganda en la Guerra Civil Española»). Más brevemente lo hace Álvaro Soto Carmona («Guerra, franquismo y sociedad, el marco histórico») que también se ocupa del franquismo.

Del Amo nos ofrece aquí un aperitivo de lo que ya es hoy una obra señera de la historiografía española, el recientemente publicado *Catálogo General de la Guerra Civil Española*. El investigador alemán Hamdorf traza un interesante panorama de los documentales de propaganda durante nuestra guerra. El panorama no es exhaustivo naturalmente. Echamos en falta por ejemplo el cine documental italiano sobre la guerra civil, que fue la cinematografía ex-

(1) Marc Ferro: *Cinéma et histoire*, Paris, Éditions Denoël/Gallimard, 1993 (1ª ed. 1977). (Hay traducción en castellano: *Historia contemporánea y cine*, Madrid, Ariel Historia, 1995).

(2) Robert A. Rosenstone: *Revisoning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton (N. J.), 1994. (Hay traducción en castellano: *El desafío del cine a nuestra idea de historia*, Madrid, Ariel Historia, 1997).

(3) María Antonia Paz y Julio Montero (Coord.): *Historia y cine. Realidad, Ficción y Propaganda*, Madrid, Editorial Complutense, 1995. Julio Montero y María Antonia Paz (Coord.): *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*, Madrid, Ediciones Tempo, 1997. Mario P. Díaz Barrado (ed.), *Imagen e Historia*, Madrid, Marcial Pons, 1996.

trajera que más se ocupó de aquel conflicto (4).

Del periodo franquista, además del mencionado de Soto, se ocupan el resto de los artículos. Es interesante el relato de José Luis García Sánchez sobre la preparación de una película que fue clave en las postrimerías de franquismo («Materiales para *Canciones para después de una guerra*»). Sergio Alegre nos ofrece otra entrega del tema en el que es especialista («Las imágenes de la División Azul: los vaivenes de la política exterior e interior de Franco a través del cine»).

También relacionado con la Segunda Guerra Mundial es uno de los dos artículos que se ocupan del *NO-DO*, el de Josefina Martínez («La Segunda Guerra Mundial a través del *NO-DO*»). Vuelven sobre el *NO-DO* Vicente Sánchez Biosca y Rafael R. Tranche («Los años cincuenta en *NO-DO*, de la autarquía al desarrollismo»). El estudio del noticiario franquista, a pesar de las relativamente numerosas aportaciones recientes, está necesitado de un estudio amplio y completo de toda su historia.

Aunque en un artículo falto de aparato crítico, Josefina Martínez aborda una cuestión importantísima, como es el papel del noticiario monopolístico del franquismo en los dos últimos años de la guerra, es decir, en el momento en que hasta para el propio dictador comienza a verse clara la futura victoria aliada. La autora toca distintos aspectos pero tiene un subepígrafe dedicado

específicamente a los norteamericanos donde echamos en falta la relación que estos tuvieron con *NO-DO*, algo que está estudiado y publicado en España con abundante base documental de archivos estadounidenses (5). El otro texto dedicado a *NO-DO* analiza la sociedad española de los años cincuenta tal y como ésta se veía reflejada en el noticiario.

La obra se cierra con el citado artículo de Valeria Camporesi en el que se analizan sobre todo dos películas ejemplo de la españolada durante el periodo franquista, *La duquesa de Benamejía* (1949) y *Morena Clara* (1954) ambas dirigidas por Luis Lucía. Es un estudio muy sugerente sobre un género esencial para entender el devenir de nuestra cinematografía.

No puedo por menos dejar de señalar que me sorprende el desorden cronológico en el que se presentan los artículos. No llego a entender cual ha sido el criterio para ordenarlos. El buen orden cronológico siempre facilita la lectura de una obra que tiene en su conjunto una coherencia espacio-temporal.

La obra representa en conjunto un interesante panorama de las relaciones entre el cine y la historia en el periodo 1936-1975, con aportaciones muy valiosas para un argumento en el que cada vez más estudiosos estamos interesados.

Alejandro Pizarroso Quintero

(4) De ese tema me he ocupado personalmente en varias ocasiones: Paola Corti y Alejandro Pizarroso: *Giornali contro. «Il Legionario» e «Il Garibaldino»*. *La propaganda degli italiani nella guerra di Spagna*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 39-53; y Alejandro Pizarroso: «La propaganda cinematográfica italiana y la Guerra Civil Española» en: García Sanz, Fernando

(comp.), *Españoles e italianos en el mundo contemporáneo*, Madrid, C.S.I.C., 1990, pp. 263-278.

(5) Alejandro Pizarroso Quintero: «El cine americano en España durante la Segunda Guerra Mundial: Información y propaganda», en *Revista Española de Estudios Norteamericanos*, nº. 7, 1994, pp. 121-155, sobre todo pp. 135 y ss.

Jenaro Talens y Santos Zunzunegui  
(coords.)

Historia General del Cine.

**Vol. IV: América (1915-1928)**

Madrid

Cátedra, 1997

451 páginas

1.900 pesetas

Manuel Palacio y Julio Pérez Perucha  
(coords.)

Historia General del Cine.

**Vol. V: Europa y Asia (1918-1930)**

Madrid

Cátedra, 1997

365 páginas

1900 pesetas

Lo dice Silvestra Mariniello en su espléndida aportación «Cine y sociedad en *Los años de oro del cine soviético*» (Vol. V, p. 219): «Cada narración tiende a simplificar y a organizar los elementos, aunque sean contradictorios, en un todo coherente; así es como se han escrito las Historias y como se convierten en disciplinas de estudio. Últimamente, esta tarea narrativa encuentra obstáculos cada vez más notables: las «verdades» no siguen siendo verdades por mucho tiempo, y los medios de comunicación son responsables de una nueva comprensión de la «Historia» y de la actualidad, donde nada puede estabilizarse y todo interactúa creando continuas transformaciones. Para comprender esta dinámica, en cierto modo debemos renunciar a narrar, intentando descubrir los puntos de algo parecido a una constelación, sin pretender alinearlos».

Lejos de ser esta última frase la premisa teórica asumida por todos quienes firman las colaboraciones que forman estas dos obras, la cita recoge un panorama con el que ambos libros tienen que ver tanto en su concepción, como en su resultado. La «dinámica» de la que habla Mariniello queda establecida por las respectivas coordinaciones, planteada sobre las diferencias no sólo entre momentos y lugares, sino también entre aspectos industriales, culturales y so-

ciales. El ejercicio de descubrimiento de los «puntos» de la «constelación» corresponde, por supuesto, a la tarea de elaboración de la historia. Pero también debe extenderse a la lectura que han de hacer quienes se acercan a estos libros.

La mayor impresión de homogeneidad general que causa el dedicado a América (Vol. IV) frente al dedicado a Europa y Asia (Vol. V) se debe al hecho de que el primero está hablando de una misma cinematografía y el número de firmas que componen la nómina de sus autores es más reducido que la del segundo. Pero ambos libros están recorridos por la característica común de la mezcla de enfoques, que hace de ellos —más allá de la dificultad personal de los estudiosos para escribir una narración que construya la Historia— la muestra de la fragmentación en el punto de vista, causada por la convivencia simultánea de un conjunto muy diverso de escuelas teóricas. Sus diferentes miradas sobre el objeto de estudio son la mejor prueba de sus distintas «verdades» no sólo en un sentido diacrónico de su historia, sino también sincrónico. No hace falta que cada autor asuma la dificultad de narrar que propia. La narración queda rota por principio, porque la dificultad anida ya en el esquema original de lo que se enuncia como una «Historia General».

Así pues, el itinerario propuesto al lector fluctúa entre el relato de cada autor y la interacción que se desprende de la unión de las partes, no tanto en términos de continuidad histórica tradicional, como en asociación de ideas y fenómenos. Los periodos históricos respectivos a cada volumen, en gran parte coincidentes, acotan la época en que Estados Unidos se convierte en el gran dominador de la industria cinematográfica mundial y de aquí se deriva uno de los principales puntos de contacto entre las páginas que componen los dos libros: escribir sobre la historia del cine a partir de la Primera Guerra Mundial supone tener siempre en cuenta al país norteamericano. Si hablar del cine estadounidense entre 1915 y 1928 es contar cómo su potencia industrial crece y se extiende de forma imparable de la mano del sistema de estudios y de un conflicto bélico que devasta Europa, hablar del resto del mundo es contar cómo la mayoría los mercados nacionales cayeron bajo el con-

trol de Estados Unidos y cómo, desde ese momento, las industrias cinematográficas de cada país luchan por la supervivencia frente a un rival tan poderoso. La presencia del país de las estrellas es permanente bien de forma directa o constituyéndose en el fantasma contra el que las cinematografías más diversas deben construir su propio destino.

La observación de este fenómeno se hace posible desde el principio. La división temática realizada en el volumen IV —«El cine de las dos Américas», «El apogeo de los géneros» y «Protagonistas»— comienza, precisamente, por exponer dos trayectorias tan distintas como las de Estados Unidos y América Latina. A pesar de la irregular aportación de Ann Marie Stock en «El cine mudo en América Latina: paisajes, espectáculos e historias», podemos interpretar el panorama latinoamericano del periodo como el de los intentos de construir industrias en condiciones a veces paupérrimas, imitando modelos cuyo desarrollo exitoso se llevaba a cabo miles de kilómetros más arriba. Una mayor atención a la exhibición por parte de Stock o de Antonio Santos en su capítulo «La expansión internacional de Hollywood», habrían dejado ver la penetración del vecino del norte en estos incipientes mercados.

El relato de Santos sobre «La consolidación de los estudios» ofrece una completa visión de la organización y el desarrollo industriales que Hollywood alcanzó. Desde la narración exhaustiva de los avatares empresariales de los estudios, hasta la interpretación semiótica de sus logotipos, el trabajo de Santos facilita de ese modo la comprensión de por qué el país norteamericano se convirtió en la potencia cinematográfica que sigue siendo. Entre las claves para entender el proceso, una idea que tiene eco dentro del mismo volumen: «Al productor le interesan mercancías uniformes por razones industriales. Pero dicho mecanismo es igualmente beneficioso de cara a su comercialización. El público demanda, habitualmente, repetir el consumo de un espectáculo que le resultó placentero.» (p. 21). Significativamente, Jean-Louis Leutrat también habla del concepto de repetición en su trabajo sobre los géneros: «La repetición es indisoluble del género que trata de crear en el espectador un sistema de expectativas mediante la repetición de personajes, escenas, situaciones, etc. El funcionamiento del dis-

positivo económico/técnico favorece la repetición.» (p. 166).

Desde el inicio del cine, la repetición, un elemento implicado en facetas de la institución cinematográfica que van de lo económico a lo antropológico, juega un papel fundamental para entender los cambios sufridos por las películas. Consciente de su importancia, Leutrat utiliza la repetición como instrumento con el que bucear en las representaciones fílmicas a la búsqueda de los cánones que conforman los géneros de la época. En esta tarea basa su apasionante trabajo y deja al descubierto los códigos que conforman la fisonomía del *western*, el cine de aventuras o el cine bélico, sin olvidar que no se tratan de mundos cerrados, sino intercambiables, que «interactúan» entre sí. De esa forma llega hasta el melodrama, el más inaprensible de los géneros, para el que acaba proponiendo la función focalizadora a través de la cual interpretar la composición genérica de la institución.

La parte dedicada en el volumen IV a los «Protagonistas» posee en general la característica de la exhaustividad, que a veces juega en su contra —el buen trabajo realizado por Manuel Vidal Estévez en «Aportaciones europeas al cine americano» se solapa en algunas partes a propósito de directores y productoras con la narración de A. Santos en «La consolidación de los estudios»—, pero que propicia unas aportaciones de alto valor informativo. Ese es el caso del «Significado del nuevo *Star-System*» de Alberto Boschi, que está acompañado de una división de los protagonistas muy esclarecedora en términos del funcionamiento comercial y cultural del cine de Hollywood realizado entonces. «El director es la estrella», de Leonardo Gandini, goza de la virtud añadida de ocuparse de un tema que, ya desde su enunciado, pone de manifiesto la existencia de un fenómeno mucho antes de lo consagrado por el tópico que estableció la historia anterior, seguida de gran parte de la crítica.

Algo parecido puede decirse del trabajo de Richard Abel en el volumen V. Si Gandini cuenta con toda naturalidad cómo el director pasó a ocupar el lugar de estrella en América ya desde los años diez, Abel, en «*Les Années Folles*: Reinventar un Cine Francés» coloca en el mismo periodo un primer intento de establecer en el país galo cierta

*politique de auteurs*. Abel, tras un interesante repaso a las películas francesas de los veinte a través de los campos de la producción, distribución, exhibición y géneros, habla de la «red cinematográfica alternativa» que permitió el establecimiento de ciertos nombres que acabarían teniendo gran influencia en la historia posterior del cine francés: Clair, Dulac, Gance, Epstein, etc.

La localización de prácticas en momentos distintos de los consagrados por el tópico ayuda, sin duda, a la ruptura de cánones históricos donde el señalamiento de un hecho que se produce supuestamente por vez primera da lugar a convertirlo en verdad inamovible y en fenómeno excepcional. La ruptura con ciertos cánones históricos, pero nombrada de manera explícita, también está presente en el trabajo de Thomas Elsaesser «Del Kaiser a la crisis de Weimar», el más completo de los que conforman el volumen V. En su lectura del cine alemán entre 1918 y 1930, el autor pone en práctica una amplia gama de recursos que van del profundo conocimiento industrial y cultural del período cinematográfico tratado, al dominio del análisis textual. De ese modo, Elsaesser conduce su relato hasta una conclusión donde resalta la contradicción entre las pruebas aducidas por él y la verdad histórica sostenida hasta ese momento.

Idéntico resultado revisionista es el conseguido por Silvestra Mariniello. Además de encarnar, junto con la parte del volumen IV realizada por Leutrat, el corazón autorreflexivo de estos dos libros, Mariniello interpreta la historia del cine soviético de los años veinte a partir de cuestiones como la política económica adoptada por la URSS durante aquel periodo, el fenómeno de la fascinación soviética por la cultura americana o la reescritura del papel jugado por la figura de Kuleshov en las prácticas cinematográficas realizadas entonces. El logro de arrojar nueva luz sobre una época tan estudiada —y complementada en este quinto volumen con el competente trabajo de Iván Darías y Guido Cortell Huot-Sordot «Las aportaciones expresivas de los directores soviéticos»— puede entenderse aquí como la consecuencia de haber encontrado puntos de partida diferentes de los utilizados normalmente. En ese sentido, la parte dedicada a las políticas cinematográficas y los códigos de censura por Alberto Elena en

«La Industria del cine en Asia y Oriente Medio» y el interés por la recepción que recorre el trabajo sobre «Cine de vanguardia» realizado por Manuel Palacio, introducen el replanteamiento necesario de cuestiones que afectan a los temas de los que se ocupan respectivamente

Lejos de la ambición general presente en los estudios del volumen V, hay que situar el decepcionante trabajo de Jean Freiburg sobre el cine en Escandinavia. Su afán recopilatorio de nombres y títulos apenas se ve acompañado por un discurso reflexivo sobre las diferentes industrias y sus productos. Un motivo diferente es el que juega en contra de «La industria del cine en otros países europeos», de Emilio García Fernández. Frente a un trabajo que tiene la virtud de tratar un terreno casi siempre ignorado, se sitúa el solapamiento que se produce entre esta aportación y la realizada por A. Santos en el volumen IV a propósito de «La expansión internacional de Hollywood». Tampoco se escapa de esta situación el capítulo aparte dedicado al cine español y escrito por Julio Pérez Perucha. Pero tiene a su favor el hecho de poder tratar el tema por extenso e incluir un sinfín de cuestiones más, aparte de la tratada también por Santos. Pérez Perucha elabora una historia del cine realizado en Madrid donde, a falta de un análisis textual profundo de las obras, se puede encontrar el trazado de un entramado humano muy revelador de la relación entre el cine y la sociedad española de entonces. Al mismo tiempo, podemos conocer y valorar, entre otras cosas, la naturaleza de las fuentes económicas que sustentaron la industria cinematográfica, así como del mundo cultural del que se sirvió y al que se incorporó el cine que se realizaba. El resultado es una radiografía que muestra cómo muchas de las características del cine español mejor conocido, aquél que se desarrolla a partir de la llegada del sonoro, han de ser interpretadas en continuidad con el cine mudo si se quiere entender correctamente la historia de las mismas.

Para acabar el recorrido por estos dos libros, una muestra de las conclusiones de sus autores sobre lo que supone hacer historia del cine. De un lado, la interpretación clásica de la historia como enseñanza permanente para el futuro: «Bueno es conocer las circunstancias que permitieron la supre-

macía internacional de Hollywood por si alguna vez, en un futuro aún lejano, alguien quisiera corregir su gobierno absoluto sobre el reino del cinematógrafo.» (Antonio Santos, Vol. IV, p. 127) De otro, la idea de la historia como reescritura constante desde el mismo momento en que acaba de ser, una vez más, formalizada: «Pero no son éstos los métodos con los que debería escribirse la historia, ya que están llenos de aproximaciones y de repeticiones (...). Esto significa que la historia del cine estadounidense (como la del cine en general) está aún por hacer.» (Leutrat Vol. IV, p. 290).

Dos concepciones distintas del quehacer histórico que evidencian el carácter misceláneo de los enfoques que se dan cita en los dos volúmenes. Más allá de que la variedad sea el resultado de construir un proyecto a partir de colaboraciones individuales, también puede interpretarse como la apuesta particular hecha por los responsables del mismo para superar el reto que afronta toda elaboración de la historia: ser una forma en presente de contar el pasado.

Daniel Sánchez Salas

## FE DE ERRATAS

Por causas naturalmente ajenas a la voluntad de la Redacción, en el artículo de Emeterio Díez Puertas "Guerra civil y cine: la ocupación cinematográfica de Madrid y Barcelona", aparecido en el pasado número 6 de *Secuencias*, no quedaron oportunamente recogidas dos correcciones notificadas por el autor. En primer lugar, en la página 32 no queda debidamente constatado que la copia visionada de la película *La liberación de Barcelona* es incompleta, razón por la cual el análisis se centra en el filme sobre Madrid. Por otra parte, en las páginas 28 y 33 se confunde *Popular Film*, una revista de cine, con *Film Popular*, una productora de cine comunista, error que no se produce en cambio en la cita de la página 32, donde el nombre figura correctamente. Finalmente, la primera frase del *abstract* en inglés hubiera debido decir: "The Spanish Civil War brought about a deep transformation in the cinema".