

Libros

Julio García Espinosa

La doble moral del cine

La Habana, Madrid

EICTV, Ollero & Ramos Eds., 1996

158 páginas

1.950 pesetas

Esta obra es un compendio de ensayos sobre la ética del cine, en un amplio sentido político, histórico y estético. Julio García Espinosa es uno de los intelectuales más sistemáticos del cine latinoamericano desde los años sesenta. Figura decisiva para el nacimiento del actual cine cubano y clave teórica en la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, en el prólogo del libro se referencia como «un revolucionario de la reflexión, un provocador de complejidades que aportaban ángulos inéditos a la discusión y desbordaba los lugares comunes con que la izquierda oficial —de Cuba y de cualquier otra parte— examinaba el papel del artista en la sociedad, el del Estado en la cultura y, por supuesto y ante todo, el del cine y la televisión en los países agobiados por las grandes metrópolis».

Al ser el comienzo del proceso revolucionario cubano el contexto inmediato donde se generan las primeras teorías de este autor, *La doble moral del cine* ofrece una serie de cuestionamientos críticos y de propuestas de carácter estructural, partiendo en toda medida de los aportes del socialismo a la democratización del arte y el cine: eficaz alternativa contra la elitización que impide el verdadero desarrollo de la expresión audiovisual. Los trece ensayos —considerados los más importantes de García Espinosa— exponen, en síntesis y sobre la base de diversos tópicos, la aplicación posible de un socialismo integral en el cine y la televisión. De ahí no sólo la vigencia de aquellos escritos elaborados hace más de dos déca-

das, sino muy especialmente su adecuación a todas las cinematografías —incluida la europea— que, a causa de la política económica norteamericana, cuentan cada vez con menos posibilidades para mantener un espacio en las pantallas del mundo.

Los textos reunidos aquí van desde *Por un cine imperfecto* (1969), divulgadísimo trabajo de cuyos análisis y confrontaciones surgirían más adelante —y aún en los años recientes— planteamientos elaborados con motivo de otros temas que esta misma selección comprende, hasta *Un largo camino hacia la luz* (1995), trabajo dedicado, excepcionalmente, al proceso de elaboración de una película. La propuesta de un cine «imperfecto» es un modo de manifiesto que clama por el urgente derecho de un arte popular, considerando las posibilidades de la ciencia, la técnica y las teorías sociales más avanzadas. La revolución, enunciada por García Espinosa como la expresión más alta de la cultura, permite la desaparición de la cultura artística como realidad fragmentaria. Es así como una nueva poética —más que una nueva política cultural— integra la vida social y humana, antes de basarse en conceptos de calidad técnica y «buen gusto».

En busca del cine perdido (1971) se encarga de ampliar el estudio sobre la revolución dentro de las formas y estructuras del cine mismo, justo bajo principios según los cuales «no es la calidad lo que interesa, sino la instancia cultural que la sustenta», mientras *El cine popular a veces da señales de vida* (1989) extrae varios ejemplos del cine cubano de la primera década revolucionaria, que han demostrado superar —afrontando «las trampas y contradicciones de la dramaturgia tradicional»— esa persistente dicotomía entre un cine de entretenimiento y un cine del pensamiento.

Bajo el título de *Intelectuales y artistas, ¡uníos!* (1973), se expone una visión históri-

ca del arte moderno, para centrarse en un llamado contra el efectismo utilitario de los nuevos medios, pero también advirtiendo la conveniencia de ser consecuentes para desarrollar su verdadero lenguaje, necesidad ésta que se hace extensiva en *Los cuatro medios de comunicación son dos: cine y TV* (1976), el ensayo más voluminoso de todos, donde se analiza el papel de los medios en la cultura, la sociedad y la política del siglo XX, así como la crisis de la comunicación por efectos de la conversión de los medios en «los canales más sofisticados de la desinformación». Ideas más alentadoras al respecto pueden encontrarse en *La electrónica o la cuarta edad del cine* (1993), texto que, a pesar de referirse al desfase irreversible entre tecnología y arte, menciona los resultados ejemplares de alternativas como el Channel 4 de Inglaterra, el canal americano Tigre de Papel y otros logros prometedores (*videoperformances*, videoinstalaciones, espectáculos multimedia, etc.) que, en distintas áreas, se erigen como testimonios alternativos de la memoria cultural.

Con motivo de los noventa años del cine brasileño, *El destino del cine* (1988) trata de la imperiosa necesidad de una autonomía económica para el desarrollo de las cinematografías latinoamericanas y periféricas en general, para dar paso a una sustanciosa síntesis sobre las causas de la crisis del cine europeo, proponiendo la búsqueda de caminos similares por parte de América Latina y de Europa y señalando que «la respuesta no puede buscarse en las superproducciones ni en las ya saturadas fórmulas que hasta ahora han sostenido la producción masiva». La respuesta vuelve a estar en la productividad expresiva de los medios, que sólo puede lograrse con el acceso democrático y la participación de todos los sectores sociales en el manejo de la información y la técnica.

Un capítulo más histórico en torno al cine latinoamericano aparece en *La vida como un camino de atajos* (1995), balance de intentos y paradojas, en realidad, pero empeñado sobre todo en resaltar los valiosos aportes del Nuevo Cine Latinoamericano como el paso más avanzado en el camino de la modernidad en la mayor parte de las cinematografías del continente y como la verdadera vanguardia que hace tres déca-

das significó junto al fenómeno contemporáneo de los nuevos cines europeos, «ninguno de ellos doblegado al mercado establecido». El mismo tema vuelve a ser punto central de *Por un cine imperfecto (veinticinco años después)* (1994), inicialmente una especie de autoanálisis sobre los postulados del autor casi tres décadas más adelante. El cuestionamiento implica una aplastante conclusión a partir de dichas décadas: «Las cinematografías no sólo no se multiplicaron, sino que las existentes, como las europeas, se declararon en vías de extinción y las incipientes murieron al nacer (...).»

La doble moral del cine es también el título de un ensayo que García Espinosa dedicó, en 1988, a la conformación de una demanda perpetua: el simple derecho a un cine de todos y para todos, en defensa frente a la implacable uniformidad impuesta por la industria, frente a las imposiciones tecnológicas y frente a las rígidas estructuras que bloquean la circulación de ideas. Y sus intereses, como queda expuesto, traspasan cualquier frontera, porque para el autor, «el problema de la cultura nacional no es sólo tercermundista (...) La multiplicación de los medios, más que para ampliar las posibilidades del cine como extensión de realidades múltiples y específicas, ha servido para proyectar, con más escamio que nunca, la doble moral del cine». Lo que se condena, en última instancia, es el crecimiento de una economía desvinculada de la vocación humana.

Confrontaciones imprescindibles si además se tiene en cuenta la gran ignorancia de referirse a la cuarta edad del cine «cuando aún no se ha terminado de hablar de que la gran mayoría de países del mundo no cuenta con la más modesta producción cinematográfica, y pueblos enteros esperan por hacer su primer largometraje». *La doble moral del cine* es, temas de rigor aparte, una obra solidaria y, con todo, logra devolver la fe reivindicando esos capítulos decididamente humanos de la historia del cine y aportando, entre muchas otras cosas, la esperanza de que, en algún lugar del arte y del cine, el futuro esté vibrando en este instante.

Isleni Cruz Carvajal

Francisco Javier Frutos Esteban
La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas

Valladolid

Junta de Castilla y León y Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996.

164 páginas

2.800 pesetas

La enorme importancia social, industrial y cultural alcanzada por el cine a lo largo de este siglo, trajo como consecuencia la teoría que ve en el aparato patentado por los Lumière el anhelado final de un proceso formado hasta entonces por un sinnúmero de ensayos más o menos insatisfactorios. Desde la linterna mágica hasta el kinetoscopio, pasando por el zootropo o el estereoscopio suelen aparecer como habitantes de un limbo que algunos dieron en llamar «infancia» del cine, sin atender a distinciones entre los aparatos y sin concederles otro *status* que el de intentos ingeniosos creados de camino a la noche del 28 de diciembre de 1895.

El primer gran acierto del libro de Frutos Esteban consiste en no adoptar este punto de vista a la hora de juzgar la creación y posterior actividad del conjunto de instrumentos llamado ahora «precinema», término más justo a pesar de que todavía delate el planteamiento teleológico de la cuestión. Frutos recuerda al lector en la introducción de su libro que el cine, en sus orígenes, no fue sino uno más de esos instrumentos que él califica acertadamente de «completos» en su desarrollo industrial y comunicativo. En consonancia con este principio, los numerosos métodos y artilugios dedicados a través de la historia a la reproducción de imágenes —ya fuera de forma pública o privada, individual o colectiva— aparecen aquí bajo una mirada que les otorga vida propia tanto en sus aspiraciones, como en la realidad de sus fallos y virtudes.

El libro se divide en doce capítulos que, a su vez, constituyen dos partes: la primera se ocupa del grupo formado por los procedimientos de registro de imágenes surgidos de la combinación de elementos mecáni-

cos y ópticos; la segunda pasa revista a los aparatos que tienen por misión interceder entre un soporte de imagen previamente registrado y la mirada del espectador. Ambos trayectos acaban en el cine. Pero cada uno de ellos muestra al lector un paisaje diferente.

En la primera parte (cap. I y II), el recorrido abarca desde la imagen registrada por el procedimiento del llamado Velo de Alberti —trazado de un dibujo siguiendo las leyes de la perspectiva geométrica, sobre un velo transparente a través del cual se observa lo dibujado— hasta el procedimiento fotográfico y su aplicación combinada con el principio de la cámara oscura en el cronofotógrafo. La elección de este aparato como punto final del recorrido viene dictada por tratarse del primer instrumento que utilizó el sistema adoptado algún tiempo después por el cinematógrafo para su funcionamiento. Dicho sistema consiste en el movimiento intermitente, frente a un único objetivo, de una banda flexible y sensible que se detiene justo en el momento en que la abertura del obturador deja pasar la luz, bien para captar la iluminación reflejada por la escena o para proyectar un fotograma. Esto no es sino lo que, todavía hoy, constituye la base técnica de lo que conocemos por «cine».

La segunda parte (cap. III-XII) comienza con los dispositivos exclusivamente mecánicos que permiten la contemplación de la imagen (cap. III). Por un lado, el panorama y sus derivados. Por otro, aquellos aparatos pensados para el consumo privado que explotan las posibilidades del principio de la persistencia retiniana en el ojo humano, como el fenaquistiscopio. En el relato que hace Frutos Esteban de las características de ambos grupos, destaca de forma clara el tema —anunciado desde el título— de las posibilidades expresivas de los aparatos amparados bajo el paraguas del precinema.

Un buen ejemplo del tratamiento dado a esta cuestión lo constituye la descripción de los diversos modos de secuenciar puestos en práctica por panoramas, dioramas, etc., frente a los desarrollados por el fenaquistiscopio, el estroboscopio, el praxinoscopio y demás aparatos inventados para el ámbito doméstico. De la dedicación puesta en esa labor por el autor se desprende una consecuencia que representa el segundo

gran acierto de esta obra. Me refiero al pormenorizado retrato del contexto formado tanto por los aparatos precinematográficos como por el propio cine, desde un punto de vista que pone en primer término la compleja interrelación entre ellos, sobre todo en los órdenes técnico y expresivo.

El siguiente grupo de aparatos tratado es el que gira en torno a las piezas de óptica utilizadas en la proyección de imágenes (cap. IV y V). Es decir, las populares y longevas cajas ópticas, que permitían al espectador ver en su interior, a través de lentes mono o binoculares, imágenes registradas mediante modos diversos, desde la «vista» dibujada —que dio lugar a múltiples técnicas de reproducción y a toda una tradición temática—, hasta las imágenes conseguidas por el procedimiento fotográfico, utilizadas en la última década del siglo XIX para los primeros intentos de fotografía animada ofrecida a la mirada del curioso en el interior de la sofisticada caja óptica que fue el kineoscopio de Edison.

A continuación, el libro se centra en los diferentes sistemas surgidos en relación directa con las técnicas de proyección. Mención aparte merece la atención prestada aquí por Frutos Esteban a la linterna mágica (cap. VI-X), «verdadera lámpara maravillosa, gracias a su fuerza para evocar cualquier otro dispositivo de registro o consumo de imágenes» (p. 86). Esa «fuerza para evocar», es decir, su capacidad integradora de técnicas y tradiciones espectaculares diversas, la hizo fundamental en el campo de los espectáculos dedicados a la proyección de imágenes —tanto en la esfera pública como en la privada— desde el siglo XVII, sin dejar de ganar importancia hasta mediados del XIX, cuando alcanzó su cenit. En aquel momento, a su uso lúdico se unió el didáctico, haciendo patente de ese modo la enorme extensión social que logró.

La mirada transversal que Frutos Esteban lanza sobre la linterna como fenómeno socio-cultural, logra producir un nutrido e interesante conjunto de opiniones que llevan al lector a mirar más allá. A veces esboza líneas de relación discutibles, como cuando ve en la linterna «todo un conjunto de

elementos audiovisuales que parece responder a un proceso de naturalización del espectáculo, que habría de culminar, mucho más tarde, con la llegada del sonido sincrónico al cine de los años treinta de este siglo» (p. 110). Pero incluso en estos casos su opinión resulta estimulante y de largo alcance, lejos de las corrientes historiográficas que tratan su objeto de estudio como un compartimento estanco.

Su convencimiento de que la puesta en escena y los contenidos de la linterna componen una tradición plénamente consolidada e integradora de diferentes tendencias, tiene su correlato más adelante, en un capítulo entero (X) dedicado a la «vocación narrativa» de este aparato. Es en estas páginas donde cristaliza con vigor la reproducción de la auténtica importancia alcanzada en la sociedad por la linterna mágica en particular y por los aparatos que reproducían imágenes en general. La deuda de unos con otros —incluido el cinematógrafo— se dibuja con claridad a través del relato de las capacidades expresivas de la linterna.

Por último —después de haber recorrido el camino de la disminución del tiempo perceptivo según la velocidad de proyección, hasta llegar a los múltiples aparatos «cinematográficos» (cap. XI)— la labor contextualizadora llevada a cabo por Frutos Esteban culmina con las siguientes palabras: «No resulta descabellado pensar que el espectador de principios de siglo viviría sin solución de continuidad todas las narraciones visuales proyectadas en movimiento que se le ofrecían, tanto en las veladas de la linterna como en las exhibiciones cinematográficas» (cap. XII, p. 151). Esta es la conclusión lógica de la práctica que muestra al precinema y al propio cinematógrafo dentro de una visión integradora de la historia de la imagen en movimiento.

La cuidadosa edición del libro, que incluye una espléndida documentación gráfica, no hace sino ayudar a comprender mejor esta necesaria reescritura de un pasado que un día fue presente absoluto y fascinante para sus espectadores.

Daniel Sánchez Salas

David J. Skal y Elias Savada

El carnaval de las tinieblas. El mundo secreto de Tod Browning, maestro de lo macabro de Hollywood

San Sebastián-Madrid

Ministerio de Educación y Cultura/Filmoteca Española/ICAA/44 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996

303 páginas

3.000 pesetas

Diríase que al modo de un número de circo —y cuándo con más propiedad— este libro abre pista, tanto en su versión original americana como en la edición española, con un triple salto mortal en el título: *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning. Hollywood's Master of the Macabre (1995)*. La promesa es, por lo tanto, de tres espectáculos compaginados: un carnaval tenebroso, el enigma Browning y su magisterio macabro. ¿Quién se resistirá a asomarse bajo la lona? De entrada, merece la pena detenerse unas líneas en las leyendas del exterior de la barraca porque la traducción del título propone en su cabecera —no sé si deliberadamente— una feliz analogía con *El carnaval de las tinieblas*, que es como se conoció (poco) en España la formidable película de Jack Clayton *Something wicked this way comes* (1983), en la que el maleficio dictado por el verso shakespeariano (cita de *Macbeth*, acto IV, escena I) infectaba precisamente las entretelas de una feria bizarra y *freaky*, del tipo de aquellas en que se formaron el personaje de «Tod» Browning y las criaturas de su mundo. (La analogía es doblemente feliz si recordamos el libro de Ray Bradbury *Dark Carnival*).

Por lo demás ya se sabe cómo exageraban aquellos animadores de barracón. Quiero decir con esto que, una vez dentro (del libro), no ha de esperarse del espectáculo la revelación de ningún secreto sobre el incógnito mundo del monstruo, en este caso ese *maestro de lo macabro*; término, por cierto, el de maestro que, en el correspondiente inglés, —*master*— desborda la acepción docente para entrar en otros piélagos semánticos pertinentes a los géneros fantástico y de terror: el amo, el dueño, el autor,

el señor. Sin ir más lejos, ese tratamiento le dispensaba Renfield a su señor el Conde en *Drácula* (1931): «I'll be loyal to you, master, I'll be loyal».

Ni Skal ni Savada son novatos en el penumbroso circo de Browning, de manera que, sobre el papel, el tándem formado respectivamente por el autor del curiosísimo *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen* (Norton, New York, 1990) y el autor del artículo «Tod Browning: Child of the Night» podía augurar un buen *show*. Y no digo que no lo sea, pero la triple promesa del exterior del barracón se atenúa en el interior, donde pronto se percibe que no se van a descerrarar secretos sino que se va a circular ordinariamente por un correcto *reading* de críticas, gacetas, reportajes, entrevistas y noticias recolectadas en torno a Tod Browning y sus películas, las cuales irán desfilando más o menos glosadas (se les escapan detalles como que la novela de Tenney Jackson, *The Day of Souls*, que dará lugar a *The Show (El palacio de las maravillas, 1927)* se convertirá en 1947 nada más y nada menos que en *Nightmare Alley (El callejón de las almas perdidas)* de Edmund Goulding o que, a propósito de las cualidades pictóricas que acertadamente advierten en ellas Skal y Savada, el plano definitorio de *The Unholy Three (El trio fantástico, 1925)*, el perfil del ventrílocuo travestido en una mecedora —p. 274— es una versión del cuadro de Winslow Homer *Retrato de Helena de Key*.

Si bien hay que reconocer que el caso Browning es de aquellos sobre los que cualquier nuevo trabajo se espera con una curiosidad poco común —sólo equivalente a la curiosidad con que se espera que aparezca una copia de *London after Midnight (La casa del horror, 1927)*, por ejemplo— y que la ansiedad de saberlo todo sobre el personaje «secreto» puede obnubilar innegables aciertos parciales, lo cierto es que el apetitoso libro de Skal y Savada queda lejos de apurar todo aquello que siempre quisimos saber sobre Browning pero nunca nos atrevimos a preguntar o nunca se atrevieron a contarnos. De todas formas sea muy bienvenido porque un poco sobre Browning siempre es mucho, lo que pasa es que este *Carnaval de las tinieblas* es un híbrido —una tiniebla— entre la documentación y el análisis sin abundar en ninguna de las

dos líneas y sin revelar, finalmente, ninguna clave definitiva.

Así, dando por supuesto que es magnífica la idea de la retrospectiva Browning y la existencia de este trabajo adjunto, nos encontramos con que junto a episodios y aspectos desconocidos muy interesantes —recuerdo especialmente la relación entre Browning y Faulkner (pp. 206-209)— y la loable voluntad de abarcar todo el personaje, su familia y su obra, choca la ausencia de un apéndice bibliográfico (en contraste con un pormenorizado árbol genealógico de Browning, sin duda menos útil) y la falta de novedades en la documentación fotográfica. Sobre este apartado, decir que en el mismo *Hollywood Gothic* de Skal o en las ediciones de Philip J. Riley de *London after Midnight* (Cornwall, 1985) y del *Shooting-script* de *Drácula* (MagiImage Filmbooks, 1990) figura un almacén de imágenes suculto.

Pero en el capítulo donde más desproporción se acusa entre las expectativas y lo que luego se da es, quién lo iba a decir, el dedicado a *Freaks* (*La parada de los monstruos*, 1932), el número estelar de la casa. Lo que ofrecen Skal y Savada se queda tan escaso como que, por empezar por un detalle, no recoge en la ficha técnica los diversos metrajes y duraciones de las versiones exhibidas (la de 1932, la de 1947 —la del «feriante» Esper—, la de 1962, las copias para televisión, etc...) pero si pasamos a mayores resulta que no detalla ni ordena el acta de las periódicas manipulaciones del metraje e ignora algunas conocidas publicaciones europeas al respecto de Browning y su película, que de haberlas utilizado hubieran cubierto importantes huecos. ¿Cuáles? Empecemos por el final, por la cuestión del epílogo filmado y desaparecido de la copia corriente, ese 1' 24" cuyos 17 planos ya fueron reproducidos fotográficamente en el artículo de Fabrice Ziolkowski «Para além da última imagen de *Freaks*» incluido en el muy estimable *Catálogo do ciclo Tod Browning* publicado por la Cinemateca portuguesa en mayo de 1984, catálogo que, además, contaba con la inserción bilingüe del artículo del propio Elias Savada «Tod Browning: Child of the Night» y de una filmografía del director también a su cargo. Con el fin del reconstruir la secuencia mutilada, hubiera agradecido mucho el

lector de *El Carnaval de las tinieblas* la inclusión de los 17 legendarios fotogramas y no solamente de una fotografía del decorado de la biblioteca de Hans, donde aquella tenía lugar (p. 200). Ya que no es así, por lo menos podía haberse aportado el *décorpage* completo de la secuencia, como ya hizo el número monográfico de *L'avant-scène* (264, 15/marzo/1981) dedicado a *Freaks*, donde además se daba la noticia de que el «deuxième fin» se conservaba en la copia de la Cinemateca belga. (Ni una mención de Skal y Savada a la bio-filmografía de Browning que la misma decana revista publicó en su número doble 160/61 —julio/septiembre de 1975— ni al libro de Jean-Claude Romer sobre el cineasta, aparecido en la colección «Dossiers Cinéastes» de Casterman en 1975). Tampoco parece que ninguno de los dos autores llegaran a ver en directo el emocionante, pavoroso y hermosísimo montaje que de *Freaks* exhibiera por medio mundo Geneviève de Kermabon y su Théâtre Djighite a partir del Festival de Avignon de 1988, pese a que se le dedican unas líneas en diferido. Como yo sí lo pude ver, en Barcelona, en el «Mercat de les flors», en marzo de 1989, opino que es una pena que, a la hora de la descripción del espectáculo no haya más noticia que la de prensa (aunque prefiero, desde luego, los fragmentos transcritos de la crítica de Alasdair Cameron en el *Times* que la crítica de Burguet Ardiaca en *El País*, en su día). También es una pena —hubiera sido muy revelador de la idea que sobrevive de la película (y mundo) de Browning— el que, por ejemplo, no se hayan reproducido —permisos mediantes— ninguna fotografía de aquel espectáculo o ninguno de los excelentes figurines que Laurence Forbin creó para el montaje. No hubiera sido nada difícil esto último, ni aportar una muestra de la re-escritura llevada a cabo por la Kermabon para la carpa teatral ya que todo este material se encuentra en la edición que de la adaptación, *décor et costumes* realizó la colección *Actes Sud-Papiers* en 1988.

Y es por este patente y global déficit «europeo» que demuestran Skal y Savada (¿ese juicio de que «Los europeos se habían inclinado hacia lo sobrenatural desde el nacimiento del cine, sin embargo en América... el cine parecía anquilosado en el realismo exagerado de una ventana sobre el

mundo»? Vid. p. 123) por lo que destaca como un acierto de la edición española la inclusión de una introducción justa y necesaria de Gérard Lenne —«Melodrama e ilusión en la obra de Tod Browning»— que, además de recordar ya en las primeras líneas la contribución del colega Jean-Claude Romer, indaga en la posición de Browning frente a la representación fantástica derivándola de la conformación de su universo moral y, paradójicamente, de su preferente fidelidad a las secreciones de lo real sobre lo considerado sobrenatural. Lenne, en su veintena de páginas, va más lejos en lo que al vislumbramiento de una «dramaturgia browningiana» (sic. p. 25) se refiere que Skal y Savada en el resto, a mi juicio poco afortunado en digresiones psicoanalíticas y en la fijación emasculativa, en algunas afirmaciones de cosecha propia ya cerca de la zona de conclusiones («... los temas de Browning son primitivos, y en bue-

na medida eluden el intelecto...», p. 238) y en alguna interpretación verdaderamente arrojada como la que asocia —pero sin transcender la homofonía—, el apodo del criado de Alonzo en *The Unknown* (*Garras humanas*, 1927), «Cojo» con el término español «cojones».

Lenne se pregunta al final de su introducción si el trabajo de Skal y Savada responderá a «¿quién es en definitiva el hombre secreto que se oculta tras estas películas extrañas, inolvidables y commovedoras? ¿Quién es en definitiva el verdadero Tod Browning?» (p. 33). El caso es que tras la última página y por las rendijas de la carpa, Charles Albert «Tod» Browning, «maestro en fugas», se nos escapa una vez más. Bien mirado, quizá no pueda ni deba ser de otra manera.

Bernardo Sánchez Salas

FE DE ERRATAS

En la nota de Eva Parrondo Coppel titulada «Las últimas miradas de Laura Mulvey. A propósito de *Fetishism and Curiosity*», aparecida en el pasado número 5 de *Secuencias*, cada vez que aparece citado el libro de Marc Augé, *El Genio del Paganismo* (Barcelona, Muchnick, 1993), se hace en realidad referencia a: Jean-Pierre Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua* (Madrid, Siglo XXI, 1977). Las páginas citadas son correctas.

Vicente Sánchez-Biosca

El Montaje cinematográfico. Teoría y análisis

Barcelona
Paidós, 1996
287 páginas
2.650 pesetas

Desvanecidos los ecos del sismo causado por el abordaje a que se sometió desde la semiótica al cine en la década de los sesenta, los estudiosos que centran su trabajo en el cinematógrafo se han visto definitivamente exonerados de la fastidiosa faena de dictaminar si el objeto en cuestión conforma o no un lenguaje. Lo que les ha permitido volver su atención hacia aquellas cualidades que, compartidas o no con otros «sistemas semióticos», hacen singular al dispositivo de imágenes en movimiento y sonidos. Buena muestra de lo dicho la constituye el texto, obra de Vicente Sánchez-Biosca, recientemente aparecido en la colección Comunicación-Cine de la editorial Paidós bajo el título *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*.

Como la Literatura y la Pintura permiten comprobar, antes incluso de que la tecnología del cinematógrafo viera la luz, es bien sabido que el montaje, la técnica de unir sintagmáticamente elementos de existencia independiente, no es patrimonio exclusivo del cine. Ahora bien, en el marco del mismo ha obtenido su desarrollo más importante, no tanto como consecuencia de una suerte de mayor destreza de los cineastas en este particular cuanto porque, a diferencia de lo que ocurre en la novela y en la pintura, el montaje constituye, amén del proceso técnico que le da vida, el principio ordenador que, según afirma Sánchez-Biosca, «pone en marcha todo el dispositivo significativo del cine».

El citado texto acomete en primer término (en su primera parte titulada «De la técnica a las teorías del montaje») la tarea de revisar el bagaje teórico que ha deparado la reflexión referida a ese vector técnico-discursivo que para el cine es el montaje. Sea como fuere, la exposición de los significados a los que remite el concepto (si en principio alude al proceso de unión física de

fragmentos audiovisuales en laboratorio, a la postre denomina la misma esencia del cine, el proceso general de organización discursiva del film) antecede al recorrido histórico propiamente dicho por la teorización en torno al montaje.

Periplo zigzagueante que comienza con la hostilidad baziniana al montaje, sigue por ciertos asertos (que no siempre asertos ciertos) vertidos por la semiología y la crítica cinematográfica francesa de los sesenta (Mitry, Metz, etc.), y desemboca en la sucinta revista de las dos tendencias más evidentes en las últimas teorizaciones (una de inspiración narratológica —Casetti, Jost, Genette—, otra más formalista —Aumont, Bordwell, Ropars—) para, sólo entonces, retrotraerse a los orígenes del cine y abordar el modo en el que las vanguardias artísticas de principios de siglo (cubismo y futurismo italiano), el impresionismo cinematográfico francés (Delluc, Epstein, Gance, Dulac, etc.), el *Absolute Filme* (Eggeling, Richter, Ruttmann) y los teóricos Arheim y Balázs acogieron la problemática suscitada por el montaje. El resto de la primera parte del volumen, el grueso teórico del libro, se dedica a revisar los dos grandes modelos (el ruso-soviético y el hollywoodiense) que, enfrentados, se han erigido en modelos referidos al montaje en la historia del cine.

Afirmar, como lo acabo de hacer, que la eclosión teórica que sobrevino al cine en territorio soviético al aliento de la revolución de Octubre puede reducirse a un modelo único y homogéneo, implica un nivel de vulgarización inaceptable. Ilustración de lo dicho son los capítulos cuarto y quinto, dedicados *grosso modo* a desentrañar las múltiples aristas conceptuales que exhibe la propuesta soviética del montaje teatral y, sobre todo, cinematográfico (futurismo/constructivismo, el cine-ojo de Vertov, el *extranamiento* de Sklovski, los trabajos de los cineastas de la FEKS, las experiencias de Kuleshov, las propuestas de Pudovkin, y el copioso legado teórico de Eisenstein). En todo caso, tal y como se desprende del texto de Sánchez-Biosca, en la base de esta heterogeneidad doctrinal cabe encontrar cierta unidad conceptual toda vez que los teóricos soviéticos comparten el propósito de *hacer visible el montaje*.

En la impugnación de ese principio radica, precisamente, la idea nodal del mode-

lo hollywoodiense. Este, que se impuso, absolutamente desprovisto de cobertura teórica por la inercia empírica de la maquinaria del *studio-system*, presenta como eje fundamental, en palabras de Sánchez-Biosca, «el borrado de las huellas de enunciación»; esto quiere decir que su objetivo primordial se cifra en encubrir y enmascarar el corte (tornar imperceptible el cambio de plano) como medio para sugerir al espectador que asiste al espectáculo de la realidad. Esta obsesión por el borrado de la discontinuidad, por la negación de su propia naturaleza, que se dice constituye la esencia misma del modelo, se ha asentado alrededor de una serie de reglas básicas (raccord de eje, de mirada, de movimiento, etc.); normas cuya versatilidad y solvencia queda sobradamente contrastada en su prolongada vigencia, incluso hoy en día.

Toda la labor de síntesis teórica hasta aquí resumida se ve complementada, en la segunda parte del libro, con una galería de ejercicios de análisis dedicados a escrutar, en determinadas escenas emblemáticas del patrimonio cinematográfico, la aplicación práctica del mecanismo del montaje. En los dos capítulos primeros Sánchez-Biosca aplica su escalpelo a repasar la articulación del espacio escénico en la celeberrima escena del asesinato de Lincoln de *El nacimiento de una nación* (1915) de Griffith y en la secuencia de arranque de *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, para, en el siguiente, arrojar luz (utilizando el film *Los violentos años veinte —1939—* de Walsh) sobre el *collage*, ese insólito legado del montaje soviético identificable en el epícentro del cine clásico americano. Las dos versiones fundamentales del montaje interior del plano (la composición de los encuadres estáticos y los movimientos de cámara y de actores) son investigadas en profundidad respectivamente en *El gabinete del doctor Caligari* (1919) de Wiene y en el prolongado plano secuencia que abre *Sed de mal* (1957) de Welles. En lo que respecta a la praxis fílmica en la que cristaliza la ingente obra teórica de Eisenstein sobre el particular, es repasada en ese pasaje de *Octubre* (1927) en el que se caracteriza a Kerenski, mientras que la escena en la que Mabuse expropia el cuerpo del doctor Baum de *El testamento del doctor Mabuse* (1932) de Lang sirve de banco de pruebas para

testar las posibilidades del montaje sonoro. El libro se cierra con una propuesta metodológica de vocación sintética: renunciando a la preocupación fragmentaria que inspira los precedentes, este último capítulo dice aplicar un modelo integrado de análisis (que combina una exhaustiva descripción del *découpage* con el minucioso examen del montaje en el plano, la relación entre planos y el montaje sonoro) a la escena inaugural de *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931).

Sea como fuere, no me parece impertinente subrayar que la presentación del volumen en dos partes claramente disociadas nos da la clave del propósito que guía a éste su segundo segmento constitutivo: a saber, no tanto el de ilustrar con análisis de escenas elegidas *ad hoc* los preceptos teóricos desarrollados en la parte precedente, como el de, exento de toda servidumbre para con la parte normativa que le preexiste, sacar a la luz el modo en el que el sistema del montaje actúa en fragmentos concretos. Esta disposición física, que, reitero, responde a una elección epistemológica de fondo, puede ser descrita como la renuncia al montaje alternado (que de alguna manera definiría a una presentación en la que el desglose de las teorías sobre el montaje transcurriera paralela al análisis de secuencias que le dieran réplica práctica) en favor de la *yuxtaposición por bloques* de dos acciones completas. Como quiera que en la evolución de las formas de expresión del cinematógrafo, la aparición, en la primera década del siglo, del montaje alternado significó la sustitución histórica del montaje realizado a base de adosar la mostración íntegra de dos acontecimientos, la organización general del volumen supone, desde esa perspectiva, la manifestación de un gusto por estructuras arcaizantes. En efecto, la técnica (del montaje alternado) que en el cine proporciona la sensación de simultaneidad de dos acciones, aplicado a la estructura de este texto hubiera aportado mayor contundencia (al ver inmediatamente refrendado en la práctica lo expuesto en la teoría) y fluidez (al reducirlo a uno sólo, evitaría al lector la sensación de dispersión que le embarga al tener que transitar dos trayectos no siempre en consonancia). Sea como fuere, el resultado, aún mermado en contundencia y fluidez, es altamente satisfactorio.

Merece capítulo aparte la singular relación que el texto objeto de esta reseña mantiene con su precedente publicado en 1991 por Sánchez-Biosca con título similar (*Teoría del montaje cinematográfico*) en la editorial de la Filmoteca Valenciana. Los cambios de redacción consistenciales a la puesta al día del texto se prolongan sorpresivamente en el aparecido en Paidós en un importante viraje conceptual: de la idea fuerte del texto de la Filmoteca de Valencia (el problema del montaje cinematográfico da cuenta de la fractura histórica de la modernidad, del universo pero, sobre todo, del sujeto moderno en el que, desvanecida su unicidad racionalista, hablan, como en el montaje, distintas voces) apenas quedan vestigios en éste luego de que le han sido extirpados los pasajes que dedicaba a desarrollar la misma (en concreto, han desaparecido de la nueva versión el final del capítulo segundo y el tercero completo de la edición valenciana).

Este vaciado pone al descubierto la pérdida de validez que para el autor han experimentado la teoría de la desconstrucción y el freudolacanismo que ocupaban antaño lugar preferente en su obra. Es más, en el capítulo de agradecimientos que hace de atrio al volumen de Paidós, Sánchez-Biosca aprovecha la referencia a «algunos cambios sustanciales, quizá no tan visibles, pero de calado» para «identificarse en adelante con éste y no con el anterior». Resulta curioso, sin embargo, comprobar cómo esta reubicación conceptual no ha tenido ninguna incidencia en los ejercicios de análisis que, excepción hecha del que cierra el libro, novedoso en el texto actual, se reproducen sin modificaciones de importancia.

Más arriba decía que la no confluencia de los dos segmentos que conforman el libro podría responder a una suerte de arcaísmo formal. No obstante, al unísono, la organización del texto en dos bloques yuxtapuestos encajaría de alguna manera con la teoría del sujeto moderno escindido que tanta trascendencia adquiere en el volumen de la Filmoteca de Valencia. En ese sentido y sin contradecir lo dicho, la arquitectura que

sustenta del texto se adscribiría a la estética posmoderna. Ahora bien, dado que el basamento teórico en el que descansaba ha sido suprimido, esta especie de arcaísmo/posmodernismo estructural pierde razón de ser en el libro aparecido en Paidós.

En definitiva, las dos partes que conforman el texto de Sánchez-Biosca mantienen entre sí un diálogo excesivamente débil. En honor a la verdad, entre ambas no hay paralelismo (montaje paralelo) porque no son, de hecho, dos caminos paralelos. Pertenecen a sendos universos que, si no radicalmente diferentes, presentan un difícil engarce entre sí. En efecto, los análisis responden a su propia lógica, que no casa con la presentación de las teorías sobre el montaje llevada a cabo en el bloque anterior. Así las cosas, en este volumen conviven dos libros: uno eminentemente pedagógico y teórico; el otro más personal y analítico. Si bien es verdad que, al prescindir del discurso teórico cuando menos extraño al problema del montaje que aparecía impostado en la versión primera, el de más reciente aparición supone una mejoría considerable, el texto que nos ocupa sigue adoleciendo del cemento unificador que robustezca el vínculo entre sus dos partes constitutivas.

Como colofón quisiera poner sobre el tapete una cuestión que sobrevuela el texto de Sánchez-Biosca y que queda sin respuesta por no ser ese su cometido ¿En razón de qué, si es tan convencional como sus alternativas históricas, el modelo clásico ha sobrevivido a los sistemas que lo han impugnado? La respuesta a este problema de fondo no puede contentarse con los preceptos más manidos de la sicología cognitivista que circunscribe a la reiteración sistemática de estímulos y al hábito espectral consiguiente las razones de la perennidad del modelo hollywoodiense. Me parece que la pervivencia del cine narrativo/representativo/institucional a la manera clásica hunde sus raíces en motivos más profundos, de los que cabe pensar que sus fórmulas de montaje constituyan la piedra de toque.

Imanol Zumalde Arregi

Alfonso del Amo García
**Inspección técnica de materiales en
el archivo de una filmoteca**

Madrid

Filmoteca Española, 1996

207 páginas

962 pesetas

En la bibliografía cinematográfica española, cada vez más amplia en algunos capítulos, hay sin embargo otros en los que la inexistencia de publicaciones es preocupante. Un ejemplo de uno de esos capítulos puede ser el referente al tema de la restauración, identificación, conservación, catalogación, etc. de películas, aspectos todos ellos de la mayor importancia y trascendencia para el patrimonio cinematográfico de cualquier país, pero que en el nuestro han estado olvidados y marginados, con el catastrófico resultado que todos conocemos.

Un reflejo de esa falta de interés es la ausencia de una bibliografía técnica específica, que sirva de ayuda y apoyo a todos los que trabajan en estos campos. Desde 1951, que es el año en que se edita el folleto que, con el patrocinio del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, publica la Compañía Kodak, con el título «Peligros en el manejo y en el almacenamiento de las películas cinematográficas de nitrato y de seguridad», primera publicación especializada sobre estos temas, muy poco se ha editado en nuestro país, hasta la fecha, sobre estas disciplinas, como se puede atestiguar en la bibliografía que cierra el libro que nos ocupa en este comentario.

La obra de Alfonso del Amo viene, por lo tanto, a cubrir una necesidad básica y fundamental, cual es la de sistematizar los diferentes aspectos que hay que tener en cuenta en el archivo de una filmoteca. Si el tema siempre ha sido relevante, hoy en día, en España, lo es más todavía, dada la multiplicación de archivos cinematográficos, de-

rivada de la estructura política autonómica que tenemos. Es por ello que este libro esta llamado a convertirse en la obra de referencia básica para todos aquellos que se ocupan de estos menesteres.

Trata el autor todos y cada uno de los apartados que corresponden a la identificación y conservación de películas, aunque no en todos los casos con la misma profundidad, dada la brevedad del texto comparado con la amplitud de los temas tratados. Así, en algunos casos, por ejemplo, al referirse a los ensayos químicos para evaluar el estado de las películas de nitrato o al tratar de las condiciones ambientales necesarias para el óptimo almacenamiento de los distintos soportes, se hubiese requerido un mayor espacio que el dedicado. Pero salvo estas pequeñas críticas, totalmente personales, hay que decir que la obra de del Amo es una interesantísima aportación al campo de la conservación de películas.

Escrita con una extraordinaria sencillez y claridad, la obra sigue, paso a paso, todas las distintas actuaciones que se deben de seguir en las filmotecas con los distintos materiales que llegan a ellas.

Excelentemente ilustrada, con numerosas fotografías que ilustran convenientemente lo que se explica en el texto, todos los interesados tienen una buena guía para profundizar luego en el apartado que les interese.

Por la forma de estar redactado el libro se deduce que su autor esta a caballo entre el historiador y el técnico, lo cual confiere a la obra ese doble interés, ya que estando escrita para los segundos puede, y debe, ser leída por los primeros, por la cantidad de información que proporciona y que es básica para cualquier estudio pormenorizado de una película.

Se trata, en definitiva, de un excelente libro con el que la Filmoteca Española cumple una de las misiones que tiene encomendadas y que esperamos se vean reflejadas en otras publicaciones de estas características.

José Luis Martínez Montalbán