

Libros

**GUSTAVO DOMÍNGUEZ Y
JENARO TALENS
(COORDS.)**

**HISTORIA GENERAL DEL CINE
VOLÚMENES VI, XI Y XII**
Pág. 109

PIERRE SORLIN

**CINES EUROPEOS, SOCIEDADES
EUROPEAS 1939-1990**
Pág. 112

**ELISENDA ARDÉVOL Y
LUIS PÉREZ TOLÓN**

**IMAGEN Y CULTURA:
PERSPECTIVAS DEL CINE
ETNOGRÁFICO**
Pág. 115

MACK SENNETT

EL REY DE LA COMEDIA
Pág. 117

ERIK BARNOUW

**EL DOCUMENTAL. HISTORIA Y
ESTILO**
Pág. 118

SILVIA OROZ

**MELODRAMA. EL CINE DE
LÁGRIMAS DE AMÉRICA LATINA**
Pág. 120

CASTO ESCÓPICO

**SÓLO PARA ADULTOS. HISTORIA
DEL CINE X**
Pág. 122

Gustavo Domínguez y Jenaro Talens (coords.)

Historia general del cine

Volumen VI: **La transición del mudo al sonoro**

Volumen XI: **Nuevos cines (Años 60)**

Volumen XII: **El cine en la era del audiovisual**

Madrid

Cátedra, 1995

387, 433 y 341 páginas, respectivamente
1.800 pesetas cada volumen

Con motivo del centenario del cine numerosos acontecimientos han jalado 1995, y lo seguirán haciendo durante 1996, siendo uno de ellos la publicación de diversos libros que recogen aspectos parciales o totales de tan destacado suceso.

Con ese motivo han aparecido en las librerías varios tomos de una ambiciosa *Historia general del cine*, que Ediciones Cátedra va a publicar en doce volúmenes, bajo la dirección general de Gustavo Domínguez y Jenaro Talens.

Los tres tomos aparecidos, en primer lugar, son el volumen VI, *La transición del mudo al sonoro*, coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos, el volumen XI, *Nuevos cines (Años 60)*, coordinado por José Enrique Monterde y Esteve Riambau y el volumen XII, *El cine en la era del audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. Cada volumen consta de una docena de artículos, aproximadamente, de otros tantos autores, que estudian, desde diferentes perspectivas, distintos aspectos del período asignado.

Se trata, sin duda, de un gran esfuerzo editorial por ofrecer una historia del cine a los lectores de lengua española, escrita en su mayor parte por autores nacionales y que cuenta con el respaldo de una empresa que se ha distinguido en los últimos años por sus excelentes aportaciones a la bibliografía

cinematográfica, con diversos libros de sus colecciones *Signo e imagen* y *Cineastas*.

Una obra como la que nos ocupa, que tiene una autoría múltiple, requiere una labor de coordinación muy precisa y meticulosa, que prevea posibles lagunas, elimine obvias reiteraciones, aclare diferencias de método y subsane todos los lógicos defectos inherentes a una historia escrita, no como un discurso cronológico continuo, sino como un puzzle formado con piezas de muy diferente entidad, procedencia y calidad. Donde, además, la lógica y necesaria labor divulgativa que debe acometer, puede estar contrarrestada por un talante ensayístico que la haga perder parte de su interés cara a un público mayoritario.

La transición del mudo al sonoro trata el breve período de tiempo que va desde 1925 hasta 1933, en el que la introducción del sonido en el cine mudo produjo la mayor conmoción que ha sufrido la industria cinematográfica en su corta historia. El libro se desarrolla a lo largo de doce capítulos, que centran el tema en sus antecedentes y consecuentes en Estados Unidos y en Europa. Se olvida, sin embargo, de forma incomprensible, lo sucedido durante esos años en otros lugares, en los que el cine ya se había desarrollado suficientemente, como pueden ser América Latina, India o Japón.

Frente a interesantes artículos, como «La llegada del sonido a Hollywood» (Douglas Gomery), «El modelo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro» (Janet Staiger), «Pioneros del sonido en Europa» (José Luis Castro de Paz) o «Las versio-

nes múltiples» (Juan B. Heinink), se encuentran otros que desmerecen del conjunto del libro.

Resultado de esa lógica heterogeneidad, antes apuntada, está el artículo «El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932» (Donald Crafton), que es una excelente investigación puntual, pero cuyo lugar de publicación no parece ser éste el más adecuado.

En resumen se trata de un tomo cuyo nivel medio es apreciable, con aportaciones no por sabidas menos interesantes, al que lastra un no despreciable porcentaje de artículos de relleno que podían, y debían, haber sido expurgados.

Nuevos cines (Años 60) trata el período comprendido entre mediados de la década de los cincuenta y el comienzo de los años setenta, en el que se dio una de las mayores y más importantes revoluciones estéticas e industriales que ha habido en la historia del cine.

Destacan por su interés los artículos «Teorías y poéticas del nuevo cine» (Lino Micciche), «El estado asistencial» (Casimiro Torreiro), «Un modelo industrial ortopédico» (Esteve Riambau), «El cine húngaro durante los sesenta» (Andras Balint Kovacs) y «La emergencia de los cines africanos» (Alberto Elena), aunque en su conjunto el nivel del libro es bastante interesante, siendo este tomo, sin duda, el mejor de los tres que comentamos.

El cine en la era del audiovisual es el volumen con el que se cierra esta *Historia general del cine*. Abarca el período 1975-1994, que desarrolla a lo largo de once capítulos.

Se trata de un volumen que, sin duda, ha nacido con mal pie. De entrada el contenido del libro no se ajusta en nada a lo prometido por su título, pues a lo largo de sus páginas apenas se habla de cine y sí, abrumadoramente, de video y de televisión, como si en esos veinte años que abarca apenas se hubiese producido cine en el mundo.

Se pueden destacar, por su contenido, los artículos «Las transformaciones industriales en el cine mundial» (José María Álvarez Monzoncillo) y «La incidencia de la tecnología en la realización» (Alejandro Vallejo). De los demás muy poco se puede decir, solo señalar el paroxístico tono ensayista que adoptan, que parece ser la marca de fábrica de esta *Historia general del cine*, al menos a juzgar por estos tomos publicados, y que en este último alcanza niveles preocupantes.

Pero además la falta de cuidado puesto por los coordinadores o por la editorial, en la confección de estos volúmenes, da lugar a sensibles fallos en los mismos.

Así se puede observar que numerosas referencias bibliográficas no aparecen en la correspondiente Bibliografía; o que entre las ilustraciones se incluyen algunas de muy poca calidad e interés; o que la maquetación lleva a colocar las fotos en páginas pares o impares, arriba o abajo, todo ello en un incomprensible baile; o a ofrecer un considerable número de erratas, algunas de considerable entidad, como la del pie de foto de la página 308 del volumen XII, errata de categoría suficiente como para que la editorial hubiese ordenado la retirada de la edición para subsanar el error, o la apare-

cida en la página 186 del volumen XI, que otorga la paternidad de la película húngara, *La piedra lanzada*, a Carlos Saura. Erratas, todas ellas, que admira que hayan podido subsistir a las lógicas correcciones de pruebas.

Se trata de libros escritos por cinéfilos y para cinéfilos, en los que se elude información acerca de una gran parte del cine realizado durante esos años, del cine mayoritario, el comercial.

Ello da como resultado que, aquellos lectores que se acerquen a esta *Historia general del cine* sin un cierto bagaje cinematográfico, se quedarán sin saber una gran parte de la historia del cine.

Como un elemento, quizá anecdótico, se puede elegir el número de películas citadas en los correspondientes índices de los tres volúmenes. En el volumen VI, que estudia una decena, escasa, de años, se citan 488 películas; en el volumen XI, que se extiende cerca de veinte años, se citan 1190 películas; por último, en el volumen XII, que trata del cine realizado a lo largo de los últimos veinte años, cita a 486 películas. Este dato es lo suficientemente elocuente para comprender el escasísimo interés que el cine de estos últimos años tiene para los autores de este último volumen.

La lectura de estos primeros tomos de la *Historia general del cine*, nos ha supuesto una cierta decepción, que esperamos se diluya por los posteriores volúmenes. Una obra de esta entidad debería haber sido más cuidada, en todos sus aspectos, por los que han intervenido en ella. Un proyecto de estas características no se concibe to-

dos los días, por lo que el lícito deseo de que la obra quede como libro de referencia obligada, exige de sus responsables un mayor rigor del demostrado hasta ahora.

José Luis Martínez Montalbán

Pierre Sorlin
Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990

Barcelona
Paidós, 1996
220 páginas
2.300 pesetas

Nos encontramos ante otro libro —cuya primera edición inglesa es de 1985— del historiador francés Pierre Sorlin, en el que acomete la difícil tarea de hacer una presentación y repaso al cine europeo de los últimos cincuenta años. Los problemas que lleva aparejada semejante empresa constituyen uno de los mayores atractivos del libro. ¿Por qué? Simplemente porque Sorlin nos tiene acostumbrados a no dejarse amedrentar por dificultades teóricas ni epistemológicas, logrando nutrir, con cada nueva publicación, su interés por la historia social, así como afianzar su metodología para tomar al cine como fuente y objeto de estudio. Esto último es evidente, desde el momento en el que percibimos ecos de sus obras precedentes, cuyo instrumental teórico matiza y actualiza con verdadero primor y sin depender de otras autoridades excepto su buen criterio y su planteamiento personal dentro de la Historiografía. Sin duda es importante señalar, en una obra de estas caracte-

rísticas, su independencia respecto a otras disciplinas de dentro y fuera de la Historia del Cine, sin que por ello menosprecie su valor y haga uso de sus aportaciones más consistentes.

La prioridad en expresar la importancia que tiene el cine para conocer el mundo en el que se genera, sin caer en los tópicos de causalidad y paternidad entre realidad y ficción, anuncia la apuesta que supone el enfoque que tiene su trabajo como historiador. Su clara apuesta por hablar sencillamente de las «imágenes» que produce el cine, como materializaciones pensadas para el consumo procedentes de las sociedades —que por otra parte las generan y desarrollan— permite dar a conocer otra historia. La premisa escurridiza de escrutar las películas para observar el transcurso de los «acontecimientos» —concepto del que también hace un interesante desarrollo en torno a la página 137— de esta segunda parte del siglo XX hace que sus conclusiones sean atractivas y coherentes a pesar de filtrarse a través del material evanescente del que están hechos los fotogramas. Sin embargo, no olvida la existencia de otras fuentes, ya sean las estrictamente utilizadas en las investigaciones históricas, ya las propias de la más joven disciplina de la historia y teoría del cine. Es decir, el estudio del cine no puede privarse de atender a las nuevas consideraciones sobre estética audiovisual, pero tampoco a su consumo. No puede prescindir del espectador o de la audiencia; cuestión muy importante sobre todo si se atiende a la segunda parte del título del libro: «sociedades europeas».

El planteamiento es el siguiente:

tomar las cuatro cinematografías europeas más prolíficas y relevantes; a saber, inglesa, alemana, francesa e italiana, como representantes de la sociedad europea, para lograr en su comparación y contrastación un cuadro de las imágenes que se generan en el contexto histórico europeo que va desde el fin de la Segunda Guerra Mundial al principio de la década que vivimos, como punto de materialización de una Europa federal. La coartada, sensata que no limitadora, de utilizar sólo estos cuatro cines alude a la presuposición de que son equiparables. Es un punto de partida que se nos hace incómodo, como le sucede al propio Sorlin, especialmente a los españoles que tenemos un cine comparable en multitud de aspectos a los elegidos. Pero la empresa de analizar los cuatro cines recogidos es ya de por sí extensa, lo cual hace evidente no incluir el caso de España que tuvo una asimilación más lenta al contexto europeo.

La resolución de sólo incluir estos cuatro países parece justificada y representativa si se piensa que, aunque resultan demasiado evidentes las diferencias culturales entre los distintos países europeos, también lo es su devenir por parecidos procesos políticos, económicos y sociales, los cuales legitiman un discurso sobre la realidad europea en todos sus sentidos.

El cine sería el lugar perfecto para recoger las coincidencias y diferencias entre estos puntales de evaluación, ya que va a ser el fondo de provisión para la representación de las tradiciones particulares nacionales y su consolidación como algo europeo, además del

ariete de definición y determinación frente al productor, distribuidor y exhibidor hollywoodiense. Como se explica en la introducción, tres van a ser las variables que circunscribirán el tratamiento de distintos temas: a) la producción en su sentido más general, b) la definición y oposición a la competencia norteamericana y c) el consumo mismo del cine.

A través de la selección de ciertos temas que aparecen en las cuatro filmografías se pasa revista a cómo el cine se va transformando en interacción con una sociedad que también cambia. La elección y naturaleza de estos temas merece un comentario. No se trata de principios rectores de las películas o intenciones por parte de la voluntad de los directores. Estos índices temáticos recogen de manera sutil y completa variables que permiten reconocer el transcurso de estos años y su sentido en la historia social de Occidente. Por ejemplo, hay un capítulo dedicado a la representación de las ciudades y las relaciones sociales inscritas respecto al urbanismo. Se trata de una perfecta reconstrucción de los cambios en la mentalidad occidental, que está perfectamente relacionada con el sentido del ocio y del entretenimiento del que forma parte el propio cine, aunque el objetivo del capítulo no sea demostrar esto, sino presentar la actitud de sus pobladores nuevos y antiguos hacia la disposición y cambio de las ciudades. Y así sucede con la Resistencia, como forma de política de oposición de los filmes sobre la guerra, o con la propia conciencia del cine como forma de representación y de entretenimiento cultural con que se define la Nueva Ola, etc.

Se debe destacar asimismo la perfecta simbiosis entre la mera exposición del desarrollo fílmico en su carácter formal, narrativo y audiovisual, con el condicionamiento del mismo desde la producción, en la que no se obvia mencionar ni el fenómeno de las coproducciones, ni la relación con la televisión. La importancia de la industria y la lucha contra el cine norteamericano son elementos fundamentales en el libro para entender el consumo del público europeo, pero también para explicar la aparición de nuevas formas narrativas dentro del contexto cinematográfico europeo. Apostar por ambas formas de explicación de la evolución histórica del cine, como arte e industria, arroja una línea temporal difusa, pero muy eficaz, para entender los cambios habidos en el mundo cinematográfico. La explicación que se ofrece sobre la naturaleza «popular» del cine y el sentido que supone reconocer esto para comprender la asiduidad y permanencia del público en las salas, es una de las fórmulas más arriesgadas a la par que claras, que quepa encontrar en la bibliografía sobre la cuestión. Y este término, a pesar de oscilar entre el juicio de valor y la clasificación genérica salda su aparición en un acotamiento muy oportuno de la naturaleza del cine desde la postguerra, como síntesis de arte y entretenimiento, en fin, como dispositivo cultural.

Bienvenida sea pues la traducción de este libro cuya amena lectura aún a un relato sobre los últimos cincuenta años de la historia europea, con un retrato del cine de este lado del Atlántico más visto por todos los europeos. El reconocimiento fragmentario de ese

rostro nos dará a buen seguro la satisfacción de considerar las salas de cine como actores enérgicos en los derroteros de esa misma historia. Esperemos que la vida continúe.

Marina Díaz

Elisenda Ardévol y Luis Pérez Tolón
(eds.)

Imagen y cultura: perspectivas del cine etnográfico

Granada

Diputación Provincial de Granada, 1995

422 páginas.

1.950 pesetas

Este excelente libro no sólo viene a remarcar los actuales problemas de las relaciones entre la antropología y el cine etnográfico, sino que pone asimismo de manifiesto la crisis actual del papel del antropólogo. La recopilación aquí presentada es de gran importancia, ya que se trata de la primera realizada en castellano de textos que provienen tanto del campo de la antropología visual como de especialistas en cine etnográfico. Su contenido evidencia el diferente modo de afrontar el estudio del Hombre por ambas disciplinas, así como los problemas que surgen en la colaboración de los profesionales de uno y otro campo. Asimismo, el libro revela el creciente interés que suscita el tema, como quedó de manifiesto en el reciente Seminario Internacional de Antropología Visual ce-

lebrado en Madrid del 4 al 9 de marzo del año en curso, en el que participaron los editores de la presente recopilación.

En primer lugar cabría destacar la similitud de objetivos entre la antropología y el cine etnográfico en el sentido de que «surgen de la necesidad de la clase media occidental de explorar, documentar y explicar el mundo y así, dominarlo simbólicamente, sino todo, al menos esa parte del mundo que la clase media considera como exótica. La etnografía y el cine documental se dividen en un *ellos* y en un *nosotros*» (Ruby, p. 185).

Por tanto el problema de la etnografía es actualmente un problema ético. Si es obvio que hoy en día no se pueden mantener relaciones de corte colonialista con el pueblo «estudiado», como bien dice Rouch (p. 118), es evidente que la antropología debe cambiar el modo con el que hasta ahora ha estado actuando. No se trata, pues, de realizar un film con técnica antropológica, como señalan Prelorán (pp. 143-151) o Moore (p. 310), o utilizarlo desde el punto de vista de la semiótica, como propone Worth (p. 213). Ni mucho menos considerar a estas alturas, como plantea Prelorán (p. 124), que el cine o la antropología pueden cambiar las condiciones de vida de los menos favorecidos, al puro estilo desarrollista o integracionista. Este modo de actuar es el que se ha mantenido en la antropología en los últimos tiempos y ha suscitado las más acaloradas reacciones por parte de los «estudiados», que reclaman cada vez con más énfasis ser los sujetos de su propia historia. No querer aceptar esto ha llevado a una profunda división en el modo de hacer y entender la antropología.

Esta quiebra se manifestó ya con claridad en la 2ª Reunión de Barbados celebrada en 1977, donde se reunieron un nutrido grupo de antropólogos y líderes indígenas americanos. En ella se habló claramente de la dominación cultural: «los medios masivos de comunicación sirven como instrumentos para la difusión de las mas importantes formas de desinterpretar la resistencia

que oponen los pueblos indios a su dominio cultural... como resultado... nuestro pueblo está dividido».

En éste contexto y bajo el patrocinio de la UNESCO se convocó una Reunión Internacional sobre etnocidio —tema tratado en algunos de los artículos— y etnodesarrollo en Latino América, que contó con la participación de líderes indios. En ella «exhortan a la población académica de Latino América a apoyar a las poblaciones indígenas en sus exigencias del uso de los medios de comunicación». En el mismo sentido, y con mayor trascendencia internacional, la OIT aprobó en Ginebra en el año 1989 el Convenio 169 sobre Poblaciones Indígenas y Tribales en Países Independientes. Al mismo tiempo, la ONU, en su Declaración Universal sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas aprobada en 1990, hizo hincapié en las medidas para la protección de la propiedad intelectual de los pueblos indígenas. Así, se dice en el parágrafo 18: «los pueblos indígenas tienen derecho a medidas especiales de protección, como propiedad intelectual, de sus manifestaciones culturales tradicionales, como la literatura, diseños, artes visuales y representativas, cultos, medicinas y conocimiento de las propiedades útiles de la fauna y flora». El no cumplimiento por parte de los profesionales, entre los que se incluyen, cómo no, antropólogos y etnocieneastas, dio lugar a una nueva declaración por parte de las organizaciones indígenas en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), en 1994. En ella «se destaca la importancia que tiene la

utilización de los sistemas de propiedad intelectual como una nueva fórmula para regular las relaciones económicas Norte-Sur, bajo intereses colonialistas». Los problemas que plantea toda esta nueva legislación internacional son abordados con valentía en algunos de los artículos de ésta recopilación. Como señala David MacDougall (p. 405), ¿de quién es en última instancia el relato? ¿nosotros contamos nuestra historia o la suya?

No es, por lo tanto, tan sólo un problema de qué método utilizar en la mejor interpretación (Geertz) de la realidad: *cinéma vérité*, cine reflexivo, tendencias participativas..., todas ellas tratadas por los diversos autores de la presente recopilación. Por el contrario, el tema central es el necesario compromiso del investigador con una realidad política, social y económica que no se puede obviar, y aceptar, como bien señala Rouch, que «la cámara participante pasará automáticamente a las manos de los que estaban, hasta ahora, siempre enfrente de ella. Los antropólogos ya no monopolizarán por más tiempo la observación de las cosas» (p. 120).

Baste como comentario final la expresiva frase de Javier Vilca Ticuna, dirigente aymara protagonista del documental *Y es nuestra* donde se denunciaba el robo de aguas por parte de empresas mineras en el altiplano chileno. Ante la imposibilidad de hacerse con una copia del vídeo exclamó: «y ya no es nuestra».

Beatriz García Traba

Mack Sennett

El Rey de la Comedia

Oviedo

Fundación de Cultura Ayuntamiento de

Oviedo, 1996

379 páginas

1.500 pesetas

Dentro de la interesante labor editorial que lleva a cabo Javier Luengos con la Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo este año se han publicado dos volúmenes dedicados a los cómicos americanos del período mudo; uno de los libros se ocupa del tema en general y lleva un texto del propio Luengos, el otro, que es el que nos ocupa, es la autobiografía de Mack Sennett, un nombre clave para comprender el período.

Sennett aplicó un gran sentido del humor al texto como antes lo hiciera a los *gags* visuales de sus películas, por lo que su lectura resulta francamente divertida. Sin embargo, no queda muy claro hasta qué punto resulta cierto todo lo que cuenta. El mismo Javier Luengos nos advierte en el prólogo de que Sennett incurre en más de una exageración y aporta datos poco fiables. La impresión que se tiene es que el trabajo en los Estudios Keystone era una auténtica locura, muy excitante pero

sin el más remoto atisbo de reflexión. A lo largo del libro, Sennett, muy en la línea de casi todos los pioneros del cine, se preocupa de desmentir insistentemente cualquier sospecha de intelectualismo en su proceder y se divierte burlándose de algunas de las interpretaciones que los críticos han dado a sus obras, aunque, al mismo tiempo se permita citar a Flaubert, Bernard Shaw o Freud. Todo esto no debe llevar a poner en duda que, dado el ritmo frenético de producción, las películas se realizaban sobre la marcha y sin guión y que, por lo tanto, eran más producto de una tradición bien aprendida que de una intención personal y premeditada. El libro no tiene reparos en confesar cuáles fueron esas fuentes, en especial la de Max Linder.

De igual modo, Sennett rinde homenajes más o menos entusiastas y con comentarios más o menos justos a muchos de los que colaboraron o dieron sus primeros pasos con él: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, Ben Turpin, Harry Langdon, Frank Capra, Bing Crosby, W.C. Fields y, por supuesto, su adorada Mabel Normand, con la que tuvo una apasionada y conflictiva relación y a la que está dedicado el libro.

De todos los datos que ofrece la lectura del libro a un historiador son los económicos los que por su exactitud y abundancia parecen merecer mayor credibilidad. Se nos aclara el coste de muchas producciones cinematográficas, los salarios de los actores, los precios de las joyas que regalaba a su querida Mabel Normand o el de los terrenos que adquirió para construir sus estudios: prácticamente nada de lo que aparece en el libro, sean personas o cosas deja de ser evaluado económicamente en cada momento. Esta pasión por el dinero, que Sennett reconoce cuando ironiza al definirla como una forma de ver el mundo que comparte con personas como Mary Pickford, es la que le llevó a perder a todos los grandes cómicos que pasaron por sus estudios. Nunca quiso conceder los aumentos de salario que le exigían y que, sin duda, le hubiera com-

pensado pagar, a cambio de los enormes beneficios que produjeron las películas que muchos de ellos realizaron posteriormente.

De sus ideas sobre lo cómico tan sólo nos aclara su confianza en las grandes posibilidades humorísticas de los policías, lo que le llevo a discutir reiteradas veces con su maestro Griffith, que no parecía comprender que esta idea tuviera el menor interés. Los famosos *Keystone Cops* le dieron la razón a Sennett que lo explicaba así: «... los policías son un blanco perfecto para la comedia. Son personajes con una gran carga de dignidad, y donde quiera que haya dignidad los cómicos se encargarán de introducir confusión, metiendo sus narices. A la mayoría de los ciudadanos, como a mí, les dan un poco de miedo los policías. Por eso disfrutan rebajándolos a su mismo nivel. Yo quise dar un paso de gigante y rebajarlos al absurdo».

Sennett se nos muestra en lo personal como un hombre voluble en su interminable y accidentado romance con Mabel Normand pero emprendedor y decidido en los negocios, que de una forma alocada y anárquica construyó una nueva forma de comedia y contribuyó a crear algunos de los más auténticos mitos del folclore del siglo XX.

Fernando Labaig

Erik Barnouw

El documental. Historia y estilo

Barcelona

Gedisa, 1996

358 páginas

3.200 pesetas

Dentro del descuido habitual en el que está sumergido el género documental en nuestro país, se publica ahora en castellano, más de veintidós años después de su edición por la Oxford University Press, el clásico estudio de Barnouw en su versión revisada de 1993. Una visión panorámica desde el nacimiento del cine incidiendo en su origen documental, en una trayectoria desde las primeras actualidades hasta la posición presente ligada sobre todo al medio televisivo: un intento de reflejar la evolución del género a través de los avances técnicos del cinematógrafo y los distintos acontecimientos histórico-sociales a los que se han tenido que enfrentar los realizadores a lo largo del siglo.

Parte del mismo Lumière y los primeros operadores y explotadores del invento, y en su avance a lo largo de los años, se trata con especial detenimiento a las figuras ya consagradas como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Leni Riefenstahl, Joris

Ivens... así como a los movimientos con mayor trascendencia como el *Free Cinema*, *Cinéma Verité*, las películas negras del Este europeo, y a los distintos usos que de él se ha hecho desde instancias oficiales en periodos especialmente candentes como el de la Alemania nazi, la Segunda Guerra Mundial o la guerra de Vietnam. Un abanico generalista con una vocación claramente divulgativa.

Bajo epígrafes y encabezamientos simples en exceso y pretendidamente clarificadores se desarrollan los seis capítulos en los que Barnouw trata de definir las distintas aproximaciones a la realidad, en un afán de clasificación generoso conceptualmente y poco riguroso. La estructura a la que somete su relato de la historia es cíclica y comienza siempre alimentando el mito del pionerismo que dará lugar a épocas de afianzamiento y reconocimiento del género, para finalmente quedar ensombrecido en periodos de decadencia y olvido. Un entramado básico que el autor utiliza repetidamente con un estilo narrativo que redunde en la simplicidad, convirtiendo el texto en un acercamiento entregado y afectuoso al cine documental. Con esta postura entreguista abunda en el anecdotario de azañas y desventuras con una curiosa familiaridad que parece sugerir su perenne presencia como testigo directo, bajo un tono de conciliación y justificación nada objetivable y que anula toda posibilidad de posicionamiento crítico.

En esta serie de imprecisiones metodológicas agrupa bajo el género manifestaciones tan diversas como el cine-poema o el cine experimental, sin aportar otra hipótesis diferenciadora

con la ficción que la de partir de la realidad. En este sentido remarca el carácter inconformista y progresista del realizador documental en su intento de reflejar y explicar realidades, sin dudar de la subjetividad propia de todo enfoque cinematográfico pero sin que ello signifique al género como simple instrumento tendencioso o propagandístico, característica esta última que para el autor lleva a cabo con mayor facilidad y de una forma desapercibida la ficción popular.

Sus focos de atención se reducen casi exclusivamente a Europa y Estados Unidos, constituyéndose en una visión centralista que excluye la producción de cinematografías consideradas periféricas, un hecho agravado con la desatención de casos tan importantes como el del documental latinoamericano desde la década de los cincuenta, tan sólo citado con breves referencias a algunos autores y sin ningún esfuerzo de contextualización o de esbozamiento conceptual. Reincide en esta misma línea con el desarrollo del último capítulo fruto de las revisiones y ampliaciones a la primera edición, donde compone un abigarrado paisaje de nombres, títulos y pequeñas sinopsis argumentales sin una dirección definida.

Dada la inexistencia de este tipo de obras en nuestro país, adquieren especial relevancia para aficionados y estudiosos las notas con que finaliza todos los capítulos y la lista de referencias bibliográficas, que junto a un índice temático pone el punto final a un recorrido irregular. En cualquier caso el libro llena un hueco incomprensiblemente descuidado en nuestros estudios de historia del cine y por esta razón hemos de saludarlo con agradecimiento.

Mikel Luis Rodríguez

Silvia Oroz

Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina

México

Universidad Nacional Autónoma de México, 1995

172 páginas

Vivimos a remolque de la literatura crítica o historiográfica extranjera. Ello se hace más sangrante cuando, por ausencia de modelos propios, debemos importar metodologías foráneas para examinar fenómenos culturales propios. Un ejemplo: el melodrama. El modelo anglosajón del género tiene abundante bibliografía. Pero en el ámbito latino, en donde la amplia tradición del melodrama cinematográfico se prolonga en los culebrones televisivos estableciendo nuevas relaciones con la audiencia, los estudios siguen siendo relativamente escasos, desde el análisis de Román Gubern de *El último cuplé* (en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, 1974) hasta el reciente número de la revista *Archivos de la Filmoteca* (núm. 16, febrero 1994) dedicado al melodrama mexicano.

Ese es el principal valor —no el único— del estudio de Silvia Oroz: proponer una sintética exploración, de pri-

mera mano y sin recurrir a metodología *traducida*, de los modelos y temas específicos del *melo* latinoamericano. Valor que permanece aún señalando la curiosa estructura del libro, en la versión mexicana que manejamos (procedente, al parecer, de una primera redacción publicada en Brasil en 1992), y que puede deberse a provenir parcial o totalmente de una tesis doctoral: tras tres capítulos sobre género, Oroz dedica los dos últimos, de corte muy distinto, a un estudio histórico y estadístico de la producción y exhibición en América Latina. No se entiende esta bifurcación de intereses aun cuando Oroz concluya el texto diciendo que «la relación afectiva melodrama-público será el incentivo (para la producción)» y añade luego para concluir: «revisar su papel en el proceso necesario de industrialización cinematográfica, es fundamental».

La *reivindicación* del melodrama como objeto digno del estudio de los analistas cinematográficos, en particular anglosajones, se inició hace un cuarto de siglo y estuvo parcialmente unida al «redescubrimiento» de Douglas Sirk (al que el Festival de Edinburgo dedicó en 1972 una monografía, coordinada por Laura Mulvey y Jon Halliday, en donde colaboraban también otros estudiosos que contribuirán a *poner de moda* el hasta entonces denostado género: Thomas Elsaesser, Paul Willemen, Jean-Loup Bourguet y el propio R.W. Fassbinder). Desde el principio, y no en menor medida por haberse articulado en torno a un cineasta *manierista* como Sirk, este movimiento de interés crítico partió de presupuestos formales (en el *melo*, diría Elsaesser en un ensa-

yo famoso, la forma «es» el contenido, como en el arte moderno) y de un interés concreto por la categoría de lo femenino en el melodrama, a la luz de la lectura lacaniano-feminista que también entonces empezó a imponerse en la teoría.

Aplicar este tipo de enfoque a la rica tradición latinoamericana del melodrama parecería, como poco, delicado. Así lo han señalado autores como Julianne Burton-Carvajal, que sostiene «la necesidad de nombrar y analizar los melodramas masculino-céntricos tan característicos de la producción mexicana a través de la categoría del melodrama paternal y de la metacategoría del melodrama patriarcal» («La ley del más padre...», en *Archivos*, op. cit., p. 63); y añade «en el melodrama mexicano de la familia, la variante más obvia parece ser el melodrama maternal (...) aun sin ser ésta una categoría tan insistentemente estudiada por los historiadores del cine hollywoodense» (id., p. 59). Silvia Oroz toca este asunto, más de pasada, cuando revela que la figura habitual en el melodrama latinoamericano, de una mujer lavando la ropa a mano en un lavadero público «se constituyó en una verdadera referencia a una imagen nacional, pues al simbolizar la realidad de las amas de casa de sociedades no industrializadas, instauró una iconografía propia de reconocimiento inmediato» (p. 93).

Más adelante se refiere al elemento *kitsch* del género en la América Latina, que «como bien señala (Román) Gubern, es producto de una cultura rural y católica, a diferencia de la sajona, que lo es de una cultura industrial y protestante» (p. 93). La pregunta que

se eludía en la copiosa literatura anglosajona (hasta el, mucho más reciente, interés de los *cultural studies* por las cuestiones de recepción y de cultura popular) era muy sencilla y la plantea la propia Oroz: «¿Por qué al público le gustan determinados productos de la cultura popular tales como el melodrama?» (p. 39). Oroz considera que la (tradicional) división entre alta cultura y cultura de masas fue lo que impidió la formulación de dicha pregunta. Hoy la situación ha cambiado y no sólo en el campo académico: otro tipo de crítica se interesa profusamente por la estética *camp* y *trash*, formas similares de «mirar» los productos de la cultura popular, desentendiéndose de su intención y contenido nominal para celebrar los aspectos «excesivos», y por supuesto involuntarios, de dichos productos que mejor se avengan a esta particular sensibilidad. Es evidente que la superación de los límites del buen gusto, por ambos extremos (la degradación de las heroínas arrastradas y/o de sólida vulgaridad, y la sublimación sobrehumana, martirológica, de tanta madre heroica), que se produce en el melodrama latinoamericano podría sustentar actitudes similares. Pero aquí también parece que debemos seguir a remolque de la literatura anglosajona: una pregunta reciente que formulé a Román Gubern quedó sin respuesta y el único texto al respecto que conozco en español es el de Gastón Lillo, «El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura» (en *Archivos*, op. cit., pp. 45-67).

Pero quizá a la desviada mirada *camp* deba preceder un enfoque frontal, sin pestañear, del género. Ahí acu-

de en nuestra ayuda Oroz cuando nos revela que los cuatro mitos sobre los que «el melodrama se estructuró esencialmente», mitos procedentes de «la cultura judeo-cristiana» eran el amor, la pasión, el incesto y la mujer. O cuando postula, en el universo mítico del melodrama, un binomio inferioridad-peligrosidad que se reparte a lo largo de seis prototipos femeninos que van de la madre a la mala y/o prostituta (p. 64). La madre es la correa de transmisión de la ideología patriarcal. Sintetiza todos los valores que la cultura occidental inventó para ella (p. 65), pero pertenece a la «esfera de lo privado y lo afectivo»: es, por lo tanto, «inferior, ya que sólo cabe en el mundo de la realización personal» (p. 63). Ahí, o cuando Oroz menciona la contraposición de los valores rurales y la mentalidad urbana (p. 32), empezamos a reconocer(nos) claramente (en) el imaginario del melodrama: los mismos elementos que hicieron que fuera rechazado por quienes debieron estudiarlo sirvieron para que, en otros ámbitos, el melodrama desplegara una función, casi social, de consultorio sentimental (p. 51).

Antonio Weinrichter

Casto Escópico Sólo para adultos Historia del cine X

Valencia

La Máscara, 1996

288 páginas

1.995 pesetas

¿Qué es el porno? La pregunta de Miguel Company (1) lleva sin respuesta dos décadas y, muy a pesar suyo, no será el joven Escópico quien la resuelva. Su libro no resuelve problemas, sencillamente porque no los plantea. Es un rastreo de imágenes, un divertido anecdotario de los dimes y diretes que la censura y el cinematógrafo han protagonizado durante un siglo y, por desgracia, una incansable labor de consulta.

Desgraciadamente, ya que la aportación personal que ofrece esta *Historia del cine X* (que, dicho sea de paso, inaugura a imagen y semejanza de los intrascendentes libros de Midons, una nueva colección de libros de la Editorial La Máscara) brilla por su ausencia. Escópico ha ido recogiendo los datos y las cifras, los fenómenos encontrados aquí y allá, pero sin preguntarse sobre sus circunstancias, sus efectos narrativos o la ausencia de éstos. Incapaz de elaborar un discurso que aborde los significantes que interrogan este género cinematográfico, quizá por el trata-

(1) Juan Miguel Company, «El discurso pornográfico. Bases para un análisis» (*Contracampo*, nº 5, septiembre de 1979). Aunque se trata de un trabajo colectivo, quiero concretar en la figura de Miguel Company su autoría ya que sus reflexiones, a pesar de girar alrededor de las representaciones icónicas inherentes a cualquier género cinematográfico, hace abstracción de su *voyeurismo* inherente, atravesando los cuerpos, para descubrir los elementos básicos del porno.

miento lúdico con el que se aborda el tema, la lectura del libro discurre por iconos muy trillados sin añadir nada nuevo a lo ya conocido y ese propio discurso, vaciado de sentido en muchas ocasiones, a menudo diríase sermón. Sus numerosas pausas en los avatares del género se pierden en reiteradas muestras de memoria archivística, un alarde tan innecesario como baldío.

El porno de Escópico ofrece imágenes, se detiene en títulos y nombres propios y no sabe o no quiere caracterizar el contenido de su relato. Se puede compartir su opinión sobre ciertos nombres propios (los comentarios dedicados a Damiano, especialmente las páginas 54 a 57, o el texto consagrado a la figura del insustituible Ricaud en el capítulo V), pero contrastan severamente con la escasez y premiosidad con que se abordan los universos personales de cineastas como Alex de Renzy (Escópico no parece conocer títulos como *Maestros del placer* (*Pleasure masters*, 1979) o *Piel contra piel* (*Steamy windows*, 1990) reduciendo la aportación del neoyorquino a su participación en el clásico de 1970 *History of the Blue Movies*). Los panegíricos al italiano Mario Satieri, un «autor» del porno fin de siglo, se quedan en evidencia ante la capital figura de Hans Moser, reducido aquí a un señor que filma en video a sus mujeres. Son contradictorios contenidos que, por una parte, pretenden transmitir la no-peligrosidad del cine porno, al mismo tiempo que la justifican. Escópico es, así, víctima de su propia tarea: las desafortunadas ilustraciones del libro, la escasez de análisis de la producción por-

nográfica y un testamental añadido con un glosario y un diccionario de actores (y, como suele ser habitual en las ediciones españolas, con la ausencia de un índice onomástico) no dicen mucho a favor del porno. Ingredientes que, acaso, ayuden a vender el libro, pero nunca a darle predicamento.

Sería injusto considerar el alcance de esta *Historia* sólo señalando las carencias del trabajo de Escópico. Su libro, dirigido principalmente a un público joven y se supone, sin complejos, supone el primer acercamiento que con cierta entidad el porno recibe en España. Próximo a la categoría de divulgación, *Sólo para adultos. Historia del cine X* dibuja los senderos por los que habitualmente ha caminado y camina el género, quedándose en la epidermis contemplativa de sus características, haciendo la lectura apta para todos los públicos. Este carácter liviano y heterogéneo, que para muchos supondrá un lastre, es, pese a ello o tal vez por eso mismo, lo más atractivo del trabajo de Escópico: saltar de la batalla legal al estreno de la temporada, del acto de difuntos al nacimiento de una nueva estrella, de las declaraciones de Hans Moser a la delicadeza de los actores alemanes, en fin, poner el contrapunto a todo lo que se habla, permite creer en la habilidad del trabajo, en el esmerado (y nos tememos que inútil) empeño por dar carta de naturaleza al género más denostado y menospreciado del cinematógrafo. Un esfuerzo en el que ya están trabajando otros autores como Ramón Freixas o Emilí Oncina; esperemos otra oportunidad para ver si da los frutos necesarios.

Francis Cillero