

Libros

**ROMÁN GUBERN,
JOSÉ ENRIQUE MONTERDE,
JULIO PÉREZ PERUCHA,
ESTEVE RIAMBAU Y
CASIMIRO TORREIRO**

HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Pág. 139

PETER WEISS

AVANTGARDE FILM

Pág. 142

**TERESA TOLEDO Y
AUREA ORTIZ (EDS.)**

**CINE-OJO. EL DOCUMENTAL
COMO CREACIÓN**

Pág. 145

**JOANNE HOLLOWES Y
MARK JANCOVICH (EDS.)**

APPROACHES TO POPULAR FILM

Pág. 147

**KRISTINE BRUNOVSKA KARNICK Y
HENRY JENKINS (EDS.)**

**CLASSICAL HOLLYWOOD
COMEDY**

Pág. 149

FRANCISCO LLINÁS

**JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE.
EL OFICIO DEL CINEASTA**

Pág. 151

**JONATHAN ROMNEY Y
ADRIAN WOOTTON (EDS.)**

**CELLULOID JUKEBOX. POPULAR
MUSIC AND THE MOVIES SINCE
THE 50S**

Pág. 153

Román Gubern, José Enrique
Monterde, Julio Pérez Perucha,
Esteve Riembau y Casimiro
Torreiro

Historia del Cine Español

Madrid

Cátedra, 1995

541 páginas

2.430 pesetas

En numerosas ocasiones —y en años recientes— hemos escuchado que la Historia del Cine Español estaba todavía por escribir, porque hasta la fecha únicamente se contaba con propuestas que carecían de la fiabilidad que garantizase disponer de un pilar sólido en el que apoyarse (nos referimos, evidentemente, a los libros de J.A. Cabero *Historia de la cinematografía española*, 1949, y de Fernando Méndez-Leite *Historia del cine español*, 1965). También hemos visto como sólo se insistía en estos dos libros y no se mencionaban otros que consideramos, igualmente, de interés general.

En cualquier caso, es notoria la precariedad de historias globales sobre cine español; y no sólo de historias generales, sino también de los estudios más concretos, aquéllos que buscan iluminar un poco más el sendero de esa Historia a partir de investigaciones a pie de obra, sobre fuentes primarias: bibliografía y películas, hemerografía y archivos diversos, documentos originales, entrevistas personales y otras fuentes pertinentes. Es a partir del periodo entre los años 1976 a 1980 cuando comienzan a aparecer algunos trabajos de campo premonitorios de lo que había de llegar a partir de 1983-1985, aportaciones firmadas por nombres de todos conocidos como Román Gubern, Julio Pérez Perucha, Santos Zunzunegui y Palmira González, entre otros.

No obstante, en el momento presente todavía seguimos apreciando las dificultades que encierra el embarcarse en proyectos más serios y la comodidad que supone reencontrarse con textos más al alcance de las manos sobre los que trabajar sin exponerse durante largos periodos al agotamiento y la frustración. Somos conscientes que proyectos de gran envergadura se hacen en momentos circunstanciales, pero que en absoluto deben empañar la importancia de otros de menor interés realizados bajo distintos criterios. Salvo estas propuestas —que en sí ofrecen un amplio abanico de resultados—, la mayoría acuden al pasto común de referencias que transmiten informaciones cada vez menos fidedignas, sobre todo cuando disponemos de fuentes que estamos, por lo general, abandonando, excepción hecha cuando algún inconsciente decide introducirse en esa mina de datos y noticias, pensando que poco nuevo van a decir. Pero es en este terreno cuando puede saltar la noticia, cuando se confirma cómo se transmiten los datos y con qué alegría se dice algo que todos asumimos como evidente cuando la realidad es otra bien distinta.

El problema principal, a nuestro modo de ver, está en las fuentes. Si bien las obras clásicas mencionadas tienen muchas lagunas, quizás la más sorprendente de todas es aquella en la que apreciamos cómo el autor se olvida de sus propios escritos —publicados por él mismo en otros medios—, algunos de los cuales tienen más interés que lo recogido en el libro en cuestión. Por otro lado, tampoco facilitamos la labor de investigaciones poste-

riores si partimos de la base de dar por sentado argumentos que son de dominio público, pero pocas veces contrastados. A la hora de adentrarnos en las películas del cine español siempre se manifiesta un rechazo directo a determinados autores, volcándose todo nuestro ejercicio literario sobre la obra más conocida y en unos términos de comprensión difíciles de entender por el mortal lector.

Al día de hoy —y algunas de nuestras afirmaciones estarán esclarecidas por investigaciones a punto de finalizar— todavía tenemos que mejorar nuestra interpretación de la Historia del Cine Español. Las hemerotecas tienen abiertas sus puertas a una consulta más precisa, los archivos nacionales, provinciales y locales contemplan otras fuentes de indudable interés, los protagonistas de esa historia están esperando manifestar sus opiniones, los proyectos no realizados —algunos porque fueron pisados por otros autores más protagonistas— reclaman un minuto de atención. Claro que esta investigación precisa de un respaldo y de un reconocimiento. Tal y como están las cosas, no nos debe extrañar que muchas personas realicen una buena investigación cuando su supervivencia está, cuando menos, mínimamente protegida (cosa digna de agradecer, por otra parte).

Cuando nos adentramos en la obra objeto de nuestra reseña, encontramos en principio oportunos alicientes para navegar por sus páginas, aunque no faltarán reticencias al pensar que una Historia del Cine Español —esa «visión orgánica de conjunto», que señala Gubern— debía contemplar una apuesta de mayor envergadura. Las li-

mitaciones de espacio son el *leit-motiv* de la historia del cine español (todos sabemos que siempre nos piden: habla de cien años pero en cinco folios) y ése es el primer problema que apreciamos en la obra; por el camino van quedando muchos temas —algunos importantes para el mejor conocimiento de esa Historia— porque al autor le resulta imposible acercarse a ellos, teniendo en cuenta la premura con que se hace todo en este país.

Quizás este asunto trascendental condiciona el que se insista en los enfoques especialmente generales, hablando de los directores de siempre y de las mismas películas. En *Narración de un aciago destino*, Pérez Perucha ofrece un apretadísimo acercamiento —descriptivo y con interesantes propuestas analíticas— a una industria raquítica en sus primeros años (hecho «que obliga a prolongar la etapa pionera hasta 1910»), que pierde la gran oportunidad de consolidarse en Europa a partir de 1915, y que cuando se estabiliza es capaz de «vomitar algunos mamotretos insufribles y mediocres» y de hacer propuestas de gran interés y novedosas (quizás la mayoría de ellas a partir de mediados los veinte). Gubern, por su parte, señala que si «los gobiernos republicanos se ocuparon poco del cine, el cine tampoco se interesó por el nuevo régimen». En la implantación del sonoro en España apunta cuatro alternativas, aunque exige precisar un poco más todo lo referido a la implantación de algunos sistemas sonoros y a las primeras exhibiciones sonoras en nuestro país. Habla de las empresas más importantes del cine republicano y menciona los di-

rectores y trabajos más representativos, si bien es verdad que alguna referencia debe modificarse definitivamente, como es el caso de *Saudade* (Carlos Velo, 1936). Esta película no fue la premiada en la Exposición Universal de París. El título en cuestión es *Finis Terrae/Galicia* (1936), tal y como se contempla en los títulos de crédito de la parte que se conserva (Carlos Velo nos comentó que *Saudade* la había continuado Mantilla en la zona nacional y que además contenía los descartes habidos de *Finis Terrae*, aunque creía que no se había terminado).

Ya metidos en el cine producido en los cuarenta, Monterde, a partir de la revista *Primer Plano* —de la que nadie duda de su relevancia durante la época— nos ofrece un análisis ajustado del periodo autárquico, si bien consideramos que pudieron haberse consultado otras fuentes para enriquecer más el texto. Insiste en las semblanzas biofilmográficas —tanto de los continuistas como de los disidentes— y cuando éstas tocan a su fin se abre a la perspectiva ofrecida por los temas, géneros y actores, redundando en propuestas ya ofrecidas por otros autores previamente. Somos conscientes de las limitaciones de espacio, pero llama la atención que al *star-system* del periodo apenas le dedique una nota. El mismo planteamiento propone en los cincuenta, aunque precisa que «resulta inoperante caracterizar el cine español mayoritario y oficialista de la década a través de sus artífices, puesto que su misma esencia radica en la pervivencia o nacimiento de determinadas estancias genéricas o ciclos temáticos», por lo que decide abordar el cine español,

una vez más, a través de sus géneros y temas.

En la España del desarrollo, Torreiro se refiere al Nuevo Cine Español y a la Escuela de Barcelona, pasando por «los filones subgenéricos, géneros clásicos, filones oportunistas en los cuales la precariedad de recursos y la baja inversión son la nota dominante», entre los que destaca el *spaghetti-western* llegado no de tierras italianas como parece indicarse, sino de las yugoslavas, por aquello de disponer de una mano de obra más barata (hecho que permitirá que lleguen a España numerosos rodajes foráneos). Es precisa la referencia que hace de las coproducciones, sobre todo porque recordará a muchos lectores qué es lo que está pasando hoy, treinta años después. Sobre las víctimas y damnificados quizás habría que hablar más, partiendo de lo que antes hemos apuntado y que podemos concretar en proyectos vampirizados con cierto oportunismo, en sus épocas, por los hoy considerados directores relevantes.

Sobre el cine de oposición, es lógico que conectara con un determinado público, pues éste va evolucionando con el tiempo, gesto que en los primeros setenta se manifiesta en los itinerarios seudointelectuales que todos nos montábamos a la salida de algunas salas. Unos años después el cripticismo de buena parte de los contenidos parecía justificar un cierto temor al régimen o la incapacidad de sus autores para decir las cosas —¿por qué ahora algunos prestigiosos autores de los cincuenta confirman que hicieron sus películas sin que el aparato del Estado, en sus más diversas manifestaciones,

les tocara ni una línea?—. El público se acostumbra a los nuevos mensajes con el mismo interés que el poder político se despreocupa de los resultados del análisis simbólico y crítico de los mismos. Las excepciones, en este caso, no hacen más que confirmar la regla.

¿Tenemos que agradecer que el cine denominado por Torreiro «de la extrema derecha, cine primariamente ideológico e ineficazmente político» haya sido herido de muerte «por la política proteccionista puesta en práctica por Pilar Miró»? Es evidente a estas alturas —por lo menos para nosotros— que esta directora no modernizó —según las intenciones que comenta Riambau en su texto— «el obsoleto aparato cinematográfico español ante la remodelación internacional del paisaje audiovisual». Más bien, acabó con lo poco que de pseudoindustria había en nuestro país, y que se confirma al decir Riambau que «Aranda, junto con Almodóvar y Bigas Luna, materializan el modelo de cine español que se pretendía obtener en 1982», aunque unas líneas más adelante diga en su texto que las circunstancias que le rodearon pueda «servir de ejemplo emblemático, aunque poco representativo, del cine español contemporáneo».

Bien, la obra que nos ocupa es un recorrido ajustado, sin excesivos sobresaltos, una aportación más al deseo de escribir la Historia del Cine Español. Sería conveniente, en cualquier caso, que si llega una nueva edición revisen el texto, corrijan pequeños deslices y algunos nombres (por ejemplo: el propietario de Kalender Films es Antonio Cuevas Punte, no José María Cuevas).

Emilio García Fernández

Peter Weiss

Avantgarde Film

Frankfurt am Main

Suhrkamp, 1995

208 páginas

18,80 marcos

El caso de Peter Weiss (Nowawes, Berlín, 1916-Estocolmo, 1982) es ciertamente único en las artes alemanas y europeas de la segunda mitad del siglo. Aparte de significar la más importante renovación en el teatro alemán después de Brecht, está reconocido como pintor importante, novelista destacado y, junto a estas vertientes, habrá que tener en cuenta, ahora más que nunca, que Peter Weiss trabajó en los años cincuenta en el cine, realizando en Suecia una serie de filmes experimentales, así como algunos documentales y un largometraje.

El libro que comentamos ha brindado por primera vez al público alemán, y ojalá no se quede allí la cosa, la ocasión de conocer todos los escritos teóricos de Peter Weiss sobre el cine de vanguardia y experimental, que vienen a ser, dentro del marco de la función del cine para la sociedad de masas, una auténtica poética del cine. Visto desde la distancia, porque la edición original *Avantgardefilm* se publicó en 1956 en Suecia, y teniendo en cuenta asimismo que estos escritos hay que situarlos evidentemente dentro de la ideología marxista del autor, lo que se le ofrece al lector de los años noventa es una pequeña historia alternativa del cine. Peter Weiss demuestra que tiene unos conocimientos amplios de todas las tendencias del cine vanguardista mundial, aparte de plasmar sus propias ideas creativas sobre el medio.

Hay que felicitar a la editorial Suhrkamp, porque reunir (o, más bien, configurar) el texto íntegro no ha sido nada fácil. Después de la primera edición escrita en sueco, Peter Weiss hizo una traducción parcial al alemán, publicada en la revista *Akzente* (marzo de 1963), y después de su muerte se encontró otro manuscrito sin fecha, una revisión y ampliación del primer trabajo de 1956, que se puede situar en 1961. Dadas las reiteraciones existentes en todos estos textos, el editor y traductor Beat Matzenauer optó por la traducción íntegra del libro *Avantgardefilm* de 1956, a la que añade en dos apéndices todas las variaciones y ampliaciones significativas hechas posteriormente por Peter Weiss, omitiendo algunas repeticiones obvias. Siguen al final del libro un apéndice muy completo de Beat Matzenauer, donde sitúa brevemente todos los nombres mencionados por Weiss, así como una bibliografía sobre el tema. Además, todo el libro está ilustrado magistralmente.

Es en los años cincuenta en Suecia, a donde la emigración de la Alemania nazi le había llevado en 1938, donde Peter Weiss, después de publicar sus primeros textos literarios en sueco y trabajar como pintor se dedica plenamente al cine. Sintió que como pintor había llegado al límite de sus posibilidades; la pintura le parecía demasiado estática y es entonces cuando comienza a realizar películas, a las que llamó *Studien* (estudios). Se trataba de cortometrajes experimentales, como *Uppvaknandet* (Despertar) y *Hallucinationer* (Alucinaciones), ambos de 1952. Y también realiza algunos documentales que muestran su compromi-

so con los problemas sociales de los marginados: *Ansikten i skugga* (Rostros en la sombra, 1956) analiza la vida cotidiana de los mendigos en Estocolmo y *Enligt lag* (En el nombre de la ley, 1957) muestra la vida anodina de los internados en un reformatorio. En 1958 trata el alcoholismo en *Vad ska vi göra nu da* (¿Y ahora qué hacemos?) y dirige el largometraje *Hägringen* (Fata Morgana/Espejismo). En su trayectoria como pintor y cineasta, Weiss se sumerge tanto en los collages surrealistas como en una presentación más objetiva, realista, siguiendo un compromiso social, concreto, en sus documentales. Esta doble vertiente se observa posteriormente en su obra dramática, donde los efectos visuales contundentes del arte y del cine contribuyen al impacto de las obras. Él mismo lo dejó bien claro: «Pintar, escribir y hacer cine significan para mí la unidad de un arte total, en el que se utilizan solamente distintos instrumentos» (Volker Canaris, ed., *Über Peter Weiss*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 15).

El objetivo principal de *Avantgardefilm* es en palabras de Weiss «mostrar algo de la poesía del medio del cine, de sus posibilidades de descubrir nuevos mundos visuales y acústicos» (p. 7). Desde el principio Weiss deja muy claro que las películas y las corrientes que le interesan pertenecen a la producción no comercial o, en todo caso, a la procedente de los límites de la comercialidad. Entiende la vanguardia como el conjunto de las obras que buscaban crear un lenguaje puramente fílmico y para ello elige obras que van desde el movimiento propiamente vanguardista de los años veinte hasta los

años cincuenta. Tras la ruptura que suponen *Un perro andaluz* y *La edad de oro* («esta señal bárbara para una nueva e inclemente descripción de las condiciones de vida», p. 7; «el intento de liberación más violento efectuado jamás con los medios del cine», p. 49) es sobre todo el cine documental el que mantiene vivas estas ideas radicales. Después de la Segunda Guerra Mundial el cine experimental más importante es el de los Estados Unidos, donde según Weiss se mezclan el atrevimiento formal y técnico y la conciencia de procesos sociales y psíquicos con una originalidad poética. Mientras que en otros países sólo surgen intentos muy esporádicos, en los Estados Unidos el cine experimental demuestra realmente que al lado de la gran producción comercial tiene que existir siempre un cine de vanguardia, que permita conservar el cine como un medio de expresión personal y agitado (supongo que no es necesario señalar la relación que guardan estas impresiones de 1956 con el cine de nuestros días).

Este planteamiento general del libro es ilustrado por Weiss en catorce capítulos, dedicados a la vanguardia de los precursores, la vanguardia de los años veinte, Luis Buñuel, Cocteau con *La sangre de un poeta*, Jean Vigo, Peixoto con *Límite*, Eisenstein con *¡Qué viva México!*, Carl Theodor Dreyer con *La ciudad*, experimentos americanos de los años treinta, la vanguardia americana después de la guerra, la música en el cine, nuevos intentos en Francia y algunos experimentos en Suecia (en donde habla sobre todo de su propia obra). Y si bien es verdad que sus pelí-

culas no parecen gozar del más alto aprecio en los círculos vanguardistas (Hans Scheufl y Ernst Schmidt jr. dicen de ellas en su *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*. Frankfurt, 1974, p. 1.083, que «suponen ya en su planteamiento un retroceso frente a la vanguardia cinematográfica clásica»), en su estudio *Avantgarde Film* Peter Weiss sí que logra un punto de referencia imprescindible para todos los historiadores del cine de vanguardia y del cine en general. Por un lado, como manual de consulta del cine vanguardista y experimental, pero sobre todo, por otro lado, como un enfoque ejemplar de una visión comprometida y crítica de la función del cine. Valgan como muestra sus consideraciones sobre *Tierra de España*, de Joris Ivens, de la que escribe: «Lo que registra su cámara aquí tenía que haber bastado para evitar la Segunda Guerra Mundial. No se puede plasmar de manera más impactante la inutilidad de la guerra. ¿Pero qué sucede? La película, que se debería haber mostrado en todo el mundo, es apartada y escondida. Los que tienen el poder siguen atragantándonos con sus tergiversaciones de la realidad» (p. 172).

Con esta edición íntegra en alemán, que ojalá se traduzca también en España, se ha rescatado un libro clásico y actual a la vez, y que fue durante mucho tiempo la única obra dedicada al cine experimental y de vanguardia.

Juan Ramón García Ober

Teresa Toledo y Aurea Ortiz
(eds.)

Cine-Ojo. El documental como creación

Valencia, Madrid y Buenos Aires
Filmoteca de la Generalitat Valenciana,
Filmoteca Española y Universidad
del Cine, 1995
80 páginas
1.500 pesetas

Deberíamos colocar esta publicación en el capítulo de rarezas bibliográficas, por la escasez de textos dedicados al documental que aparecen en nuestro país y más aún si se trata del documental latinoamericano.

El volumen está auspiciado por las Filmotecas Española y Valenciana junto a la Universidad del Cine de Buenos Aires. Teresa Toledo —documentalista e investigadora de la Cinemateca Cubana— es la coordinadora del mismo, junto con Aurea Ortiz, y es la responsable de las entrevistas y selección de textos de este monográfico sobre el grupo de realización de cine documental bautizado, en homenaje a Dziga Vertov, con el mítico nombre de *Cine-Ojo*. Carmen Guarini y Marcelo Céspedes son los directores y responsables de este colectivo de creación documental

desde su formación en 1985 en su país, Argentina. Con siete obras en su haber son reconocidos nacional e internacionalmente, y a su larga lista de premios hay que unir el conseguido recientemente en el festival de Leipzig por su última obra, *Jaime de Neves, último viaje* (1995).

Teresa Toledo firma, además, la introducción, contextualizándonos perfectamente dentro de la trayectoria del cine social independiente, desde la Escuela de Santa Fe, fundada por Fernando Birri en la década de los cincuenta, y la larga trayectoria en las décadas posteriores con los cinemanovistas brasileños; los documentalistas cubanos, con Santiago Álvarez a la cabeza; el cine militante y de emergencia de Octavio Getino y Fernando Solanas con su grupo «Cine Liberación»; o el boliviano Jorge Sanjinés, con el colectivo «Ukamau», entre tantos ejemplos.

Un legado que *Cine-Ojo* recoge y que Guarini y Céspedes reconocen determinante en su formación como realizadores de cine social en dos largas y excelentes entrevistas —a modo casi de confesión— que forman el meollo de la publicación y sin duda alguna su parte más interesante. Por separado, ambos hablan de su trayectoria y la evolución de *Cine-Ojo* desde su fundación con la realización del largometraje *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1985), que ellos denominan, como toda su obra conjunta, «documental de creación», en una declarada guerra a las diferenciaciones genéricas con la ficción que dan lugar a una infravaloración del cine documental. Ellos también cuentan historias con la diferencia de que los actores son reales y se interpretan a sí mismos.

Su evolución personal es la propia del cine social latinoamericano, desde las producciones de emergencia en las décadas anteriores, que no reparaban en formas ni en tratamientos cinematográficos en el retrato de la miseria, la descompensación social y la represión política; filmando con urgencia y denunciando a una vez. Ahora el punto de partida es el mismo, social, pero sin

intentar ninguna revolución porque para Guarini y Céspedes el cine no tiene la capacidad de cambiar el mundo. Ellos muestran y sugieren al espectador obligándole a inquietarse y participar en sus reflexiones, con un discurso que dista de ser cerrado o dogmático, aunque continúa siendo militante y comprometido. Pero desde el cine, cine documental de creación, con un cuidado por el lenguaje y la estética como partes *importantísimas* del tratamiento sincero de lo que es su «mirada» a realidades desfavorecidas.

Expresan también su reconocimiento a influencias —como el *cinéma-vérité*, el *free cinema*— que vienen de lugares aparentemente tan remotos de su realidad como Francia, donde Carmen Guarini estudió antropología visual junto a Jean Rouch. Los trabajos de Joris Ivens, Richard Dindo, Depardon, Robert Kramer... por citar algunos, amén de los pioneros, Vertov, Flaherty, Grierson... serán influencias definitivas.

Junto a las entrevistas, sus inquietudes quedan reflejadas en un artículo despojado de retórica que bajo el título «Mirar las mismas cosas de una manera diferente» firman ambos. Es un claro alegato de la necesidad de cines comprometidos con el mundo en que vivimos, alejados del facilismo de las producciones de entretenimiento. Una revisión del estado de desconsideración por el que el cine documental pasa en Argentina y en la mayoría de los países, convertido en un género televisivo «menor».

Otros cuatro artículos —firmados por José Carlos Avellar, Osvaldo Bayer, Vladimir Carvalho y André Paquet—

analizan *Cine-Ojo* desde una proximidad evidente, con juicios fundamentalmente afectivos que acaban convirtiéndose en un homenaje común a los realizadores. Las reiteradas por Fernando Birri —en una pequeña reseña— y la presentación, carente del más mínimo interés, de documentos de carácter privado dirigidos a *Cine-Ojo* por Jacques Bidou, Joris Ivens, Félix Guattari y Santiago Álvarez.

En su parte final, la publicación incluye una biografía de los autores y las fichas técnicas de sus películas acompañadas de una pequeña sinopsis y las reseñas periodísticas más destacadas. Toda la producción de *Cine-Ojo* y los abundantes premios recibidos en su trayectoria con títulos como *Hospital Borda: un llamado a la razón* (1985), *La noche eterna* (1991), *La voz de los pañuelos* (1992) e incluso los trabajos realizados anteriormente en solitario por Marcelo Céspedes como *Por una tierra nuestra* (1985). Muy útil, sobre todo para los que no hemos podido ver la integridad de su obra, ante la escasa difusión en nuestro país.

Así pues, hay que valorar positivamente lo insólito de esta publicación en el panorama bibliográfico español, esperando que sólo sea un inicio que dé lugar a reflexiones más profundas en torno al cine documental, abordando todos sus problemas de lenguaje, financiación, distribución y, sobre todo, los planteamientos éticos de la mirada siempre ajena del realizador —por muy respetuosa y cercana que sea— ante las realidades menos favorecidas. La necesidad de integridad antepuesta a la creación.

Mikel Luis Rodríguez

Joanne Hollows y Mark Jancovich (eds.)
Approaches to Popular Film
Manchester
Manchester University Press, 1995
203 páginas
14,95 dólares

La colección en la que se ha editado esta obra, *Inside Popular Film* (coordinada por M. Jancovich y E. Schaefer), quiere dar cabida a los trabajos de los investigadores dedicados a los estudios sobre la relación entre alta y baja cultura y cómo se refleja esta relación en el ámbito cinematográfico. La estructura de esta colección presenta una introducción crítica sobre los debates más importantes en torno al tema elegido y trata de presentar toda la complejidad de aspectos implicados en la consideración de los filmes populares (*popular films*), mostrando también la dificultad de adaptar ciertas teorías fílmicas a este contexto.

Este volumen de la colección quiere servir de introducción a las principales tendencias de análisis de los films y trata de proporcionar un acercamiento claro y accesible a los principales debates teóricos. Como punto de referencia permanente se atiende al modo en que cada una de estas ten-

dencias considera «lo popular». El recorrido por las distintas teorías es cronológico, pero además es patente el esfuerzo por mostrar claramente cómo las distintas tendencias se influyen y solapan, de manera que la coherencia del libro está asegurada por la perfecta ilación de todos los artículos que lo constituyen.

En la introducción que presenta el volumen, Hollows y Jancovich hacen referencia a los problemas que entraña el término «popular». Como Raymond Williams señala, este término ha adquirido dos significados diferentes: por un lado, lo que es propio o pertenece al pueblo, implicando por tanto una diferenciación entre sectores de la sociedad (popular vs. elitista), y, por otro lado, una definición en términos de mercado, comercial si se quiere, que se referiría a aquello que es ampliamente aceptado o consumido. Un tercer uso del término, igualmente insatisfactorio —como los propios autores reconocen—, es el ofrecido por Stuart Hall: se trataría de igualar «lo popular» a las prácticas o hábitos de la gente. Esta introducción nos muestra los temas recurrentes que van a aparecer a lo largo del libro cuando se trata de caracterizar «lo popular»: bien como condición de textos y actividades específicas o, por el contrario, como producto de grupos sociales específicos; los mecanismos de incorporación de lo popular en la cultura dominante o viceversa, lo elitista convertido en cultura popular; lo popular como lugar en el que se manifiesta la tensión entre grupos dominantes y dominados, etc.

Cada capítulo examina una tendencia teórica determinada, adivinando en ella la consideración de «lo popular» en dicho contexto. Y aquí hallaríamos la principal objeción a esta obra: en cada una de las aproximaciones estudiadas no se llega a definir qué se entiende por «lo popular» en ese ámbito, sino que se da por sobreentendido en qué consiste y contra esa definición vaga y general, que implícitamente todos entenderíamos, se muestra la debilidad o el acierto de cada aproximación. En todo caso está lejos de resul-

tar claro el sentido en que se emplea el término aunque, casi invariablemente, se llegue a la misma conclusión: ninguna de las tendencias examinadas acierta a comprender en su totalidad las características de «lo popular».

Así, las teorías sobre la cultura de masas, especialmente atentas a las implicaciones culturales de estos medios de comunicación, tenderían a rechazar el cine por considerarlo mero producto de una industria cultural decidido a perpetuar ciertos valores ideológicos. Estas apreciaciones, tan genéricas y poco perfiladas, son paulatinamente sustituidas por visiones cada vez más complejas. La teoría sobre la autoría y la política de autores aparecería como un intento de dar cuenta del modo como ciertos autores tratan de sustraerse a la influencia de esas prácticas comerciales, entendiendo que el cine también puede ser un medio de expresión individual, en ocasiones incluso desafiante del orden perpetuado por otros productos culturales (también por el mismo cine). «Lo popular» es un término negativo, sinónimo de conservador o estandarizado. A pesar de ciertas revisiones, este método crítico continuaría privilegiando la excepción sobre «lo popular».

Otras aproximaciones al estudio del cine son consideradas: la teoría de géneros, los estudios sobre las estrellas, el acercamiento desde la poética, la interpretación psicoanalítica y feminista, etc. La teoría de géneros haría referencia a la industria pero ignoraría la audiencia, mientras que, por su parte, los estudios sobre las estrellas considerarían la audiencia pero ignorarían el entramado industrial, ya que al insistir en la función de la estrella como re-

productora de la ideología dominante consideran estos filmes como esencialmente conservadores. La aproximación desde la poética subrayaría los procesos y las convenciones por los cuales se construyen y evalúan las obras de arte. Estos principios estéticos se entienden desde una perspectiva histórica y deben interpretarse dentro del amplio contexto de la producción, la circulación y la recepción. Por la misma razón se rechaza la noción de una norma universal para valorar las obras de arte y se insiste en los desarrollos locales e históricos, buscando la relación entre las normas estéticas y otras categorías culturales. También para aquéllos que interpretan los filmes de consumo desde las ideas de Lacan, éstos no son más que un sistema de fórmulas repetitivas que reproducen la ideología dominante.

En esta mirada panorámica las ideas de Adorno, Horkheimer, Saussure, Althusser o Lacan se presentan con excesiva brevedad, sin hacer justicia a sus teorías. La identificación de las principales corrientes fílmicas y sus problemas nos permite conocer a los más importantes estudiosos del cine, actuales o consagrados (Metz, Bazin, Bordwell, etc). «Lo popular» es ciertamente el marco que delimita la discusión de todas estas contribuciones y es esclarecedor encontrar los puntos débiles de cada una de las teorías presentadas cuando se enfrentan a este término. Desgraciadamente tampoco emerge una caracterización mínimamente precisa de «lo popular» y más bien queda la impresión de que el término ha sido empleado como una suerte de *kamikaze* contra toda teoría fílmica.

Ana Albertos

Kristine Brunovska Karnick y
Henry Jenkins (eds.)

Classical Hollywood Comedy

Londres

Routledge, 1995

430 páginas

12,99 libras esterlinas

Las recopilaciones de artículos o pequeños ensayos, a las que tan aficionados son los anglosajones, son de una indudable utilidad. Los compiladores de ésta, Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins, han reunido para este libro algunas de las últimas contribuciones al estudio de la comedia americana y las han arropado con unas excelentes introducciones, que ayudan a situar cada trabajo dentro del debate general en el que se han desarrollado, partiendo de obras clásicas como las de Gerald Mast o James Agee para llegar a las más recientes de David Bordwell o Jerry Palmer.

El libro agrupa los artículos en cuatro secciones. En la primera se establece la distinción entre dos tradiciones distintas dentro de la comedia, la *comedian-comedy* y la *romantic-comedy*. La segunda sección está dedicada a las relaciones entre la comicidad y la narratividad. La tercera se centra en las características específicas de la inter-

pretación actoral. Y la cuarta aborda las relaciones con la ideología.

La distinción de la primera sección entre dos tipos de comedia es esencial a la hora de comprender muchas de las aproximaciones que se hacen al tema a lo largo de todo el libro; incluso llega a parecer que, en realidad, se trata de dos objetos de estudio completamente distintos. Para aclararnos, bajo el nombre de *comedian-comedy* se habla de películas cuya finalidad casi absoluta es la comicidad y cuyo protagonista, o grupo de protagonistas, se sitúan por encima de los diferentes personajes que puedan encarnar, hasta el punto de que su impronta permanece de una película a otra como un rasgo esencial: es el caso de Chaplin o los hermanos Marx. La tradición de la *romantic-comedy* sería aquella donde la comicidad se inserta en una narración más convencional, como es el caso de las comedias de Capra o de Hawks.

Este planteamiento resulta esencial a la hora, por ejemplo, de establecer las implicaciones ideológicas, pues mientras en las *romantic-comedies* la trama conduce habitualmente a la integración social de los protagonistas mediante la formación de un pareja estable en el rito de una boda, sea la ceremonia explícita o no, en las *comedian-comedies* el personaje es devuelto a la marginación social de la que procede, como en el caso de los característicos finales de Chaplin, alejándose por un camino del grupo social en el que se ha desenvuelto la historia.

Una de las polémicas reflejadas en el libro es la que mantienen Tom Gunning y Donald Crafton sobre la integración de las pequeñas unidades narrativas propias de la comedia, los *gags*, dentro de la unidad global de la historia. Muchos de los cómicos de los comienzos del cine provienen del *music-hall* y otros géneros teatrales que tienden al contacto directo con el público, a la fragmentación de los *gags* y a la falta de continuidad. Sin embargo, esto no debería llevar a pensar que, en especial las *comedian-comedies*, tiendan a destruir la narratividad de un film. La

narración no tiene por que ser necesariamente unidimensional y admite perfectamente que los elementos que componen sus relaciones sintagmáticas se inserten de maneras complejas. Tom Gunning, en uno de los mejores artículos del libro, considera que los gags son absorbidos por la narración creando, eso sí, un exceso necesario a la expresividad del film.

Con una raíz semejante a la cuestión anterior nos encontramos con la tendencia de los actores a ser conscientes de la cámara y a dirigirse directamente al público. Esta característica, que supone una ruptura de la ilusión ficcional, es abordada en el apartado dedicado a la interpretación actoral. Ahora bien, en lo que se fijan los autores es, fundamentalmente, en la interpretación de los actores de *comedian-comedy*, dejando como escasamente interesante o característica la labor de los intérpretes de comedia romántica. Este planteamiento deja un vacío de cierta importancia, al impedirles abordar una cuestión esencial: la razón por la que, ante una situación dramática que se nos plantea de manera que puedan actuar los mecanismos identificativos, nos reímos en lugar de emocionarnos. En la *comedian-comedy* es evidente que el grado de abstracción, de inverosimilitud o simplemente de distanciamiento, creado por la ruptura de la diégesis al dirigirse el actor directamente al público, impide una implicación emocional fuerte. Pero, en las *romantic-comedies*, algo tiene que decir el actor cuando la historia nos narra las desgracias que se abaten sobre su personaje y el espectador, lejos de conmovirse, se ríe o, a veces, pasa de la

emoción a la risa sucesivamente, en ese arte de difícil equilibrio que es lo tragicómico.

No me resisto a dejar de mencionar ciertos despropósitos interpretativos a los que condujeron las supuestas rupturas del lenguaje clásico en la comedia, como el que nos recuerda Karnick de los críticos de *Cahiers* cuando en su día defendieron a Jerry Lewis como avanzado de la modernidad por su tendencia a la fragmentación y la discontinuidad, pese a que éstas se encuentran en toda la tradición del género que cultivó.

El libro en su conjunto se nos presenta como una contribución en la línea de relativizar el concepto de «género» tomado como algo definible de forma universal o ahistórica y, en consecuencia, critica a los autores más tradicionales que han basado casi siempre sus estudios en las obras maestras de unos pocos autores, considerados como unos genios que lo inventaban todo aparentemente a partir de la nada. Existe en el libro un interés casi militante por parte de los compiladores en reforzar esta tesis relativizadora, como si aún necesitara imponerse dentro del mundo de los estudios cinematográficos. Lo que resulta llamativo si lo enfrentamos a un libro de reciente edición española, *El canon occidental*, de Harold Bloom, que ha sido motivo de cierta polémica por su actitud de reacción hacia la relativización a ultranza, en su caso de la literatura, que él considera totalmente asentada en los medios académicos de su país, y que permite devaluar las grandes obras equiparándolas con las peores. Algo así podría sospecharse que apoya una de

la introducciones de Karnick y Jenkins, que dicen buscar un concepto de cultura menos jerárquico y que no sea excluyente. Pese a todo, uno de los objetivos explícitos del libro es el de crear un nuevo canon de obras maestras.

Dejando a un lado esta controversia, no se puede dejar de reconocer que el planteamiento del factor relativizador del público, en sus coordenadas históricas, de clase y nivel cultural, tiene en el humor un campo especialmente nítido para su desarrollo, pues la risa es un indicador nada relativo de la efectividad de un determinado discurso. Por eso, como dice Karnick, la cuestión histórica más interesante es saber qué hace reír a la gente en los diferentes periodos históricos y por qué.

Fernando Labaig

Francisco Llinás

José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta

Valladolid

Sociedad General de Autores y Editores y 40 Semana Internacional de Cine, 1995

188 páginas

1.500 pesetas

Este libro acompaña, editorialmente, el homenaje que se brindó a José Antonio Nieves Conde en la decimo-cuarta Semana Internacional de Cine de Valladolid, junto a una retrospectiva de su obra.

Nos encontramos ante un libro que recoge información diversa y personal sobre la labor de un director español que, como muchos otros, realizó su trabajo profesional en la medida de las posibilidades industriales del país y que por ello reúne en sí los diversos avatares y posibilidades históricas que ha tenido éste desde el fin de la guerra. Como muy acertadamente señala el propio autor del libro en la introducción, «y al menos él ha tenido la suerte (una suerte de la que no han gozado Antonio del Amo, Rafael Gil, Antonio Román, Arturo Ruiz Castillo o José Luis Sáenz de Heredia, por no citar más que a cineastas desaparecidos en los últimos años) de no verse reconocido a título póstumo» (p. 16). Esta aclaración resulta imprescindible para dotar de la importancia que merece la tarea de precisar las relaciones que tuvieron lugar dentro de la institución cinematográfica, así como resaltar lo que estos profesionales (calificación que queda bien remarcada y justificada en el libro y que es fundamental para entender cómo se dispone y sobre qué trabaja la industria cinematográfica en

nuestro país) consideraban que era buen cine y sobre qué debía tratar.

La estructura del libro está claramente dividida y diferenciada en tres partes que disponen las distintas aportaciones del autor del libro y del realizador segoviano. La primera parte presenta una sustanciosa introducción y comentario del autor sobre Nieves Conde y sus obras de modo que se hace un camino expreso para las personas que no conocen al autor con vistas a la segunda parte que recoge las impresiones y recuerdos del director escritos de forma directa y amena, obviando el, a veces, estilo entrecortado de las entrevistas. El capítulo de Llinás, con su ágil y siempre sutil estilo, contextualiza al director recogiendo todo el tratamiento que su obra, tanto en singular como en general, ha aportado a nuestra historia cinematográfica. Y esto es importante porque Nieves Conde ha entrado en la mitología de esos autores cuyas obras merecen el lugar de referencia constante para y por los estudiosos. Piénsese que *Surcos* fue el desencadenante de la dimisión de José M^a García Escudero y su año de producción, 1951, viene siendo ya el hito de transformación del cine español que daría paso a una nueva época creativa y de expresión. El hecho de que esta película fundamental, tanto por su tema, estilo, tratamiento, ideario, etc., haya motivado que su autor tuviera serias dificultades para seguir trabajando en la línea que le interesaba constituye una triste paradoja para valorar los potenciales de nuestro cine. Se debe resaltar el esfuerzo de Llinás por componer un cuadro justo y crítico para enmarcar las opiniones del realizador de modo que este

libro sea una fuente de información serena y cabal.

El segundo capítulo, que compone el grueso del libro, reproduce los recuerdos y opiniones de su vida profesional. Se debe acentuar la claridad expositiva que se ha logrado entre los dos interlocutores, de modo que se obtiene un panorama preciso de cómo se trabajaba día a día en el cine español, así como el peso de los distintos participantes y profesionales del cine en la elaboración de la película. Las miserias cotidianas de la labor en grupo, las alegrías de los reconocimientos públicos o los problemas exteriores de capital o de censura aparecen codo con codo logrando el cuadro que todo libro testimonial aspira a componer. Por el relato de Nieves Conde discurren algunos de los personajes que compusieron la vida cultural del cine español, por lo que es muy útil el índice onomástico que se ofrece al final del libro.

Por último, cabe destacar la recopilación de todas las fichas técnicas y los argumentos de las realizaciones del director que suponen una actualización precisa de los datos que ellas componen. Asimismo, la presentación a cargo de José M^a García Escudero es la entrada triunfal de parte de un hombre que compartió, en la medida de su cargo público, la responsabilidad de apostar por un cine distinto al que se estaba haciendo en nuestro país. Las fotografías son excelentes y constituyen un documento más para la composición de esta biografía cinematográfica. Además de alabar los pies de página del autor, que denotan al gran conocedor del cine español que es.

Y respecto a José Antonio Nieves Conde, ahí están sus películas que evidencian a un gran hombre y a un pulcro trabajador del cine, que supo trabajar en distintos registros. Sus consideraciones sobre la importancia del planteamiento técnico de cada película, así como su descripción de la labor de sus colaboradores tanto en la dirección de fotografía, escenografía o en el guión son de una sensibilidad clarividente sobre los logros y fracasos de cada uno. Su énfasis en marcar siempre su trabajo al borde del documental queda bien precisado al conocer sus obras más personales como la ya mencionada *Surcos*, *El inquilino*, o *Los peces rojos*, cuya ambientación explicita el ambiente de la ciudad que avala su pretensión constante de realizar historias de corte social. Si bien reconoce la poca valía de otras obras que él comenta con rigor, señalando errores tanto propios como ajenos.

Para concluir debo secundar al autor en su optimismo de cara a la elaboración de una historiografía y una bibliografía coherente sobre nuestro patrimonio cinematográfico que reclama desde su propia evidencia un lugar preeminente en nuestra vida cultural. Este libro es la prueba de que, a pesar de que es mucho lo que queda por hacer para impedir que los relatos orales de sus protagonistas se desvanezcan, se pueden lograr excelentes resultados.

Marina Díaz López

Jonathan Romney y Adrian Wootton (eds.)

Celluloid Jukebox. Popular Music and the Movies since the 50s

Londres
British Film Institute, 1995
168 páginas
12,99 libras esterlinas

Ya han pasado cuatro décadas desde el nacimiento de la música pop, primero revolución local y hoy fenómeno planetario. El *cine pop* nació casi simultáneamente, por pura vocación documental de un cineasta realista como Richard Brooks: en 1955 *Semilla de maldad* se abrió con el célebre *Rock around the Clock*, provocando «alborotos juveniles» en las salas norteamericanas y británicas. Esta música despreciada por los *mayores*, por la industria del disco y, por supuesto, la cinematográfica, acabó teniendo buenos historiadores (Gillett, Marcus, George, Guralnick...). La relación del pop con el cine, en cambio, ha tardado más tiempo en ser objeto de una crónica adecuada; sí lo ha sido, en cambio, de múltiples descalificaciones.

El maridaje de la cultura pop y el cine va, sin embargo, mucho más allá de un simple (aunque irreversible) cambio en el estilo musical de las bandas sonoras: el rock supuso el descubrimiento de una cultura y un mercado juveniles que con el curso del tiempo han diseñado un nuevo, y mayoritario, *target* de audiencia para el cine, influyendo en el contenido, enfoque y textura de las películas; desde el punto de vista del *marketing*, a finales de los años 70 se establecen estrategias de *sinergia* (término de la jerga industrial

que describe la acción conjunta de elementos que se «energizan» mutuamente) para el lanzamiento simultáneo de la película y su banda sonora pop (hoy extensible al «libro de la película» y a innumerables franquicias de juguetes y otros accesorios); finalmente, el advenimiento en 1981 de la cadena MTV y la consiguiente popularización masiva del video-clip han acabado influyendo en la propia narración cinematográfica. Incluso han confluído, en los campos estancos de la vanguardia, estas dos formas de expresión que empezaron ignorándose o explotándose mutuamente: la corriente del *found footage*, o metraje encontrado, tiene su correlato en las técnicas de *sampling* (o pirateo) que se empezaron empleando en la hiperrevolucionada música de baile y hoy utilizan artistas digitales como John Oswald.

El principal defecto de *Celluloid Jukebox*, desde el punto de vista cinematográfico, es que da un poco por sentadas todas estas cuestiones —que abarcan desde la producción a la comercialización del cine pasando por su misma narratividad— para limitarse en principio a un recorrido por la diversas parcelas comunes del cine y el pop. Si bien el libro, que consiste en una antología de textos, no presume de ser una historia en toda regla (de todas formas, una de las *virtudes* de la cultura pop ha sido siempre el haberse desarrollado al margen de las academias), muchas de las piezas que lo componen cumplen esa función, al estudiar los *biopics*, el cine pop británico, los documentales (llamados *rockumentaries*), la relación del *black film* con la música negra o del cine *underground*

con la música pop. Y lo hacen sin caer en lugares comunes ni en fatuas celebraciones: conviene resaltar que la calidad de la escritura, el nivel de información, seriedad y audacia en los comentarios está más cerca de la literatura crítica de cine que de la lamentable tradición de la crítica rock (sobre todo, la española); y, asimismo, muy por encima del tono habitual en los libros que han cubierto este mismo terreno, aunque ofrezcan datos más completos, como la *Encyclopedia of Rock on Film* de Linda J. Sandahl (1987), mero listado de películas con banda sonora pop que no rebasa el discurso afectivo del *fan*, o como *Risky Business. Rock in Film*, de Denisoff y Romanowski (1991), elaboradísima historia de la evolución de la banda sonora pop en 750 páginas.

Finalmente, la verdadera aportación de esta antología reside en su voluntad de rastrear y establecer una sensibilidad común para ambas formas de expresión... sensibilidad compartida por el espectador, que «viene al cine trayendo su propio *jukebox* cargada de discos, esperando tan solo que el cineasta apriete los botones adecuados», según dicen Romney y Wootton en la introducción. A tal fin se incluye al final un instructivo montaje de declaraciones de cineastas como Wenders, Tarantino o Alan Rudolph, y de músicos como David Byrne o Ry Cooper. El libro se completa con una filmografía y bibliografía selectas.

Antonio Weinrichter