

Notas

LOS ARCHIVOS DE LA UNION SOVIETICA

Entrevista **CON NAUM KLEIMAN**

Pág. 81

DOMITOR: ASOCIACION PARA EL ESTUDIO DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

CARLOS BUSTAMANTE

Pág. 97

PORDENONE 1994: LA FABRICA DE LA RISA Y EL SILENCIO DE LA INDIA

WOLF MARTIN HAMDORF

Pág. 98

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE EN SAN SEBASTIAN

DANIEL SANCHEZ SALAS

Pág. 102

EL CINE ARABE FRENTE AL INTEGRISMO

ALBERTO ELENA

Pág. 104

D. W. GRIFFITH PADRE DEL CINE

JOSE LUIS MARTINEZ MONTALBAN

Pág. 108

LOS ARCHIVOS DE LA UNION SOVIETICA

Entrevista con NAUM KLEIMAN

Conservar la historia del cine es una lucha continua. Contra el olvido, contra la simplificación ideológica y, muchas veces, contra la petrificación burocrática. Los que mueren las cosas tras el telón son muchas veces desconocidos. O, para decirlo con palabras de Bertold Brecht, "Porque no se ve a los que están en la oscuridad". Naum Kleiman es más que un historiador de cine. Deportado a Siberia durante el estalinismo, llegó más tarde, a través de la carrera de matemáticas, al Séptimo Arte. Como licenciatura de la escuela de cine de Moscú presentó su tesis sobre Eisenstein. Gracias a Kleiman tenemos la primera reconstrucción completa del *Acorazado Potemkin* y la publicación de las más importantes obras teóricas del cineasta soviético, así como su autobiografía *Yo*. Mas aún, gracias a Naum Kleiman, el más reconocido investigador de Eisenstein, conocemos en Occidente la obra literaria del maestro del cine soviético. Desde 1992 es director del Museo de Cine de Moscú, en cuya constitución participó desde un primer momento. En octubre de 1994 recibió en Pordenone el premio Jean Mitry. En Leipzig fue miembro del jurado del 37 Festival Internacional del Cine Documental y de Animación. Allí tuvimos la oportunidad de hablar con él sobre la situación del patrimonio cinematográfico en la antigua Unión Soviética, sobre la obra de Eisenstein y sobre el significado de una historia del cine interdisciplinar.

La reconstrucción del patrimonio cinematográfico es una lucha constante contra el olvido. El cine soviético -y no sólo los clásicos del cine revolucionario- ha ocupado siempre un lugar privilegiado en la historia del cine. En 1989, la gran sorpresa de la Semana del Cine Mudo de Pordenone fue el descubrimiento del cine mudo ruso de antes de la revolución. ¿Qué se ha conservado de la totalidad del cine ruso o soviético?

Del primer cine ruso, en especial, ha desaparecido muchísimo. En primer lugar, porque los mismos empresarios se llevaron sus películas al exilio -una gran parte de estas producciones desapareció-, y muchas de las que quedaron en Rusia se destruyeron. No siempre con intención política -esto ocurría también en provincias, por ejemplo: "Ah, mira una película zarista" y la quemaban-, sino también por razones prácticas: algunos directores, como Esfir Shub, utilizaban antiguas secuencias para hacer sus propias obras. Algunas películas se proyectaron hasta finales de la época de la NPE (1), incluso hasta 1928. En los pequeños cines privados se pusieron las copias hasta el último momento, hubiera sido totalmente imposible

(1) "Nueva política económica", política de Lenin de una cierta apertura a la propiedad privada.

proyectarlas más, porque ya estaban tantas veces pegadas, tantas veces reparadas como si fueran copiones. Por estas razones tenemos incompletas muchas copias archivadas, a las que faltan partes enteras. Tenemos que trabajar mucho para reconstruirlas correctamente. Muchas veces la versión obtenida en el archivo no es buena. Es decir, que es una simple reproducción, un contratipo de la versión mutilada. Otras veces los rótulos están inventados o reescritos. De gran parte de la producción está restaurada sólo la mitad. La otra mitad queda hasta ahora sin reconstruir. Sobre todo en los noticiarios. Así pues, hay que investigar de nuevo y revisar todo. Ahora vamos a publicar por primera vez un catálogo de los documentales rusos anteriores a la revolución. En el archivo hay ya elaborada una lista de todas las producciones rusas. Antes nadie tenía interés en publicarla, pero ahora tenemos la posibilidad.

¿Una lista de todo el cine anterior a 1917?

Si, de todo lo que se ha rodado en Rusia. Recientemente hemos encontrado algunos archivos desconocidos: el de la censura, por ejemplo. La censura tenía todos los rótulos. Antes no lo sabíamos, porque aún no entendíamos el sistema: todos los rótulos precisaban el sello de la censura. No sólo tenían los rótulos del cine soviético, sino también los del cine zarista. Gracias a las fichas de censura hemos encontrado por fin los rótulos auténticos. En aquel entonces ni se sabía que existiera un archivo se este tipo.

Y del cine soviético después de 1917, ¿cuánto se conserva?

Hasta 1924 existía todavía una producción privada, paralela a la estatal. De esta fase se han conservado muy pocas películas. Entre ellas, una de las tres películas de Maiakovski. De la producción estatal del cine mudo se ha conservado un 20% o, como máximo, un 25%. A veces películas muy importantes. Lo interesante es que hasta hoy se siguen encontrando copias. En la Escuela de Cine de Moscú, por ejemplo, tenían una copia de una película de Boris Barnet. Durante la proyección los estudiantes notaron que esta copia se distinguía en muchos planos de la copia del archivo de Gosfilmfond. Ahora tenemos las dos copias allí y las estamos comparando. Con esto quiero decir que aún existe la posibilidad de completar algo; incluso algunas veces se encuentran materiales en provincias. Pero un tercio de la producción ha desaparecido. Con el patrimonio de los años treinta hemos tenido más suerte. La mayoría de las películas -salvo las prohibidas- se ha conservado.

¿Existía un archivo especial para las películas prohibidas, o han desaparecido, como la *Pradera de Bejin* de Eisenstein?

Si, éste es un caso entre muchos... Algunas veces, y no sé exactamente por qué, se conservaban estas películas en apartados especiales. Algunas fueron prohibidas, pero quedaron intactas, otras fueron destruidas; otras desaparecieron, no sé a dónde irían a parar. A lo mejor existe en algún sitio un archivo secreto y mañana vienen y nos dicen: "¿Saben? allí hay unos cientos de películas" Es posible. ¡Todo es posible! Cuando abrieron los archivos enviamos inmediatamente una carta al KGB, preguntándoles si no nos podían dejar ver lo que había en sus archivos, para completar la historia del cine. Nos contestaron que todavía no habían hecho visionados de sus propios archivos y que hasta entonces no podía-

mos entrar. ¡Y hasta que hayan visionado todo puede pasar mucho tiempo!

Pero todo está cambiando con una velocidad tremenda. Es fascinante cuando aparecen, inesperadamente, materiales que hemos dado tanto tiempo por perdidos. Pero también es una carrera contra el tiempo.

¿Por la fragilidad del material?

Si, el material es inflamable, peligrosamente inflamable. Desgraciadamente los negativos soviéticos no son de la mejor calidad. Primero se ponen marrones, luego el material, el celuloide, se empequeñece, es decir, que ya no se puede proyectar la copia. Hay que hacer todas estas tareas de reconstrucción hoy, y no tenemos mucho tiempo.

Pero siempre se ha comentado que del patrimonio cinematográfico de la URSS se ha rescatado y archivado mucho en comparación con otros países.

Sí, es verdad. Nuestros archivos estaban mucho mejor organizados. Tenemos el patrimonio de nuestra historia del cine relativamente bien conservado. Relativamente, porque muchas películas han desaparecido, como *La periodista* de Kuleshov. Era una obra maestra, y estoy seguro de que debió ser una de las mejores películas de los años veinte. Pero se conservan sólo doce minutos. Nos hemos preguntado por qué ha desaparecido precisamente esta película, si fue casualidad o no. Entonces hemos entendido el mecanismo de aquella época: la película fue calificada como "producción pequeñoburguesa": una historia de amor con muy poco fondo social, ninguna validez universal y encima la historia de un triángulo amoroso... Se hicieron sólo diez copias. Si hubieran sido doscientas, habría existido la posibilidad de encontrar en Vladivostok o en cualquier lugar de provincias una copia. Pero con diez copias es casi imposible. ¡Estadísticamente imposible! Así, la ideología influyó directamente en la pervivencia del patrimonio cinematográfico.

¿Cuál es la situación actual de los archivos de cine en la antigua URSS, en Rusia y en las demás repúblicas de la C.E.I.?

Lo más importante es que sigan existiendo los archivos de cine. Esto no es una perogrullada, porque hace no mucho tiempo les cortaron por completo el dinero. Nadie sabía cómo iba a seguir la historia. Nuestra situación jurídica era insegura, no existía una base legal. El Estado quería dejar los derechos a los estudios, a pesar de que algunos ya ni existían. En aquel entonces dominaba una gran confusión. Pero desde hace un año tiene por lo menos el Gosfilmfond -nuestra filmoteca más grande- una existencia segura. En Rusia tenemos dos grandes archivos de cine, uno es el Gosfilmfond, donde está el cine de ficción, el cine de animación y las llamadas *películas científicas populares* (éste es un género especial). Tenemos otro archivo en Krasnogorsk, que está en la periferia de Moscú y allí se encuentran los documentales.

¿Cómo está asegurada la existencia del Gosfilmfond?

El Gosfilmfond tiene su historia. Al principio cada estudio tenía una colección de sus propias películas. También existía un archivo dentro de la Escuela de Cine donde tenían cosas muy buenas. Tras la Segunda Guerra

Mundial Eisenstein empezó a luchar por un Instituto de las Ciencias Cinematográficas, por un museo del cine y por un archivo cinematográfico. Lo que consiguió fue la fundación de una especie de departamento de cine dentro de la Academia de Bellas Artes. El empezó con la organización de un archivo cinematográfico, pero, como sabemos, murió a comienzos de 1948. En verano de 1948 se fundó el Gosfilmfond. De todos los estudios buscaron lo que quedaba. Durante la guerra se habían destruido muchas películas, a veces por los alemanes, a veces también por nosotros, en la retirada, por ejemplo. Después de la guerra no sólo se empezó a buscar lo que quedaba en los estudios. También se encontraron cosas en los fondos de la distribución, entre ellas algunas obras del cine mudo. A partir de 1948 y hasta 1992 Gosfilmfond fue un archivo completamente estatal. Después, con la crisis, vino una época de inseguridad. Ahora por fin se han esforzado en declarar el Gosfilmfond patrimonio nacional, es decir, que su existencia está garantizada por una cláusula dentro de la legislación cultural. Existe un presupuesto garantizado en cualquier circunstancia. Esta situación jurídica es exactamente la misma que la del teatro Bolshoi, el Ermitage de Leningrado u otros tesoros de la cultura rusa. Esto es algo muy importante: que el cine esté reconocido como cultura.

¿Y la situación del cine documental?

Tengo que repasar un poco la historia. Nuestra censura política fue muy severa, especialmente con las imágenes que reflejaban de una u otra manera los acontecimientos políticos de la URSS. Y muy en particular con la iconografía del poder, con las figuras políticas -Trotsky, o un poco más tarde Jrushov-. Es decir, imágenes, documentales que se convirtieron en tabú, en iconografía prohibida. Estas películas fueron secuestradas o destruidas. Todo el cine que producía el estudio para documentales no llegaba a la filмотeca, al archivo de cine estatal, sino que se quedaba en el archivo para noticiarios y documentales que pertenecía al Ministerio de Interior. En este archivo se practicaba una autocensura permanente. Para la producción de nuevos documentales sólo se permitía el uso de ciertos planos; determinadas imágenes ya no existían oficialmente...

¿Se censuraban realmente los materiales en los archivos?

¡Sí! Pero gracias a Dios no han manipulado todos los negativos. No corrieron imágenes prohibidas de todos los negativos. Los positivos, las copias, han sido destruidos, pero los negativos se han conservado en muchos casos; lamentablemente no en todos. El archivo de cine documental ni siquiera tenía especialistas de cine: a veces eran archiveros; otras, miembros del KGB. Controlaban todo el archivo, pero no sabían muy bien lo que había. El fondo estaba muy mal catalogado. Todo estaba desperdigado por esquinas y rincones, y nadie sabía exactamente dónde había algo. Además, el acceso estaba muy restringido.

¿Esta situación cambió en la época posterior?

Si, a finales de la época de Jrushov sacaron el archivo de cine documental, y otros archivos, del Ministerio de Interior y les pusieron bajo un comité de archivos. Todos ellos pertenecen hoy al Ministerio de Archivos. La situación ha mejorado. Hace dos años empezaron con unos programas científicos e invitaron también a historiadores del cine. Ahora tienen buenas rela-



*La nueva
Babilonia
(Novij Vavilon),
Grigori Kosinev y
Leonid Trauberg,
1929*

ciones con otras organizaciones que se dedican a la investigación de la historia del cine y han empezado con la catalogación de sus fondos. Tienen ordenadores y por fin un programa de restauración. En este momento están trabajando con las películas de Vertov y la escuela no vertoviana, ya que ahora se entiende el cine documental como parte de la Cultura. Desgraciadamente no reciben su dinero a través de una disposición de la ley de cultura como el Gosfilmfond. Pero reciben dinero de la televisión, porque todas las cadenas utilizan estas imágenes de archivo, y así entra dinero del extranjero... De manera que en Rusia la situación está más o menos resuelta. Naturalmente tenemos problemas, nuestros contratipos y nuestros internegativos no son demasiado buenos, el nivel técnico de nuestras copias y de los laboratorios podría ser mejor, pero por lo menos el trabajo se mueve, hay esfuerzos por restaurar, por ampliar la distribución. Existe también otro problema: las demás repúblicas de la C.E.I. no tienen archivos de cine y las películas están en Moscú. Ahora quieren tener sus películas. Esta situación está provocando grandes discusiones.

¿No hay ningún convenio en esta cuestión? Por poner un ejemplo, en España existen archivos en diversas comunidades autónomas, como en el País Vasco o en Cataluña. Pero al mismo tiempo hay una Filmoteca central en Madrid, con un presupuesto más elevado...

Se hizo un convenio, pero la práctica no es tan fácil. También hay problemas particulares como el tema de la versión lingüística. Ucrania, por ejemplo, produjo muchas películas, pero las repúblicas sólo se quedaban

con las copias. Los negativos llegaban a Moscú y allí, desgraciadamente, sólo se conservaban los negativos de sonido en ruso; el sonido de la lengua original desaparecía. No había espacio, no había edificios, ni almacenes... Ahora tienen que doblar de nuevo sus propias producciones a su propio idioma.

Más difícil aún es construir archivos en buenas condiciones. Tras la disolución de la URSS muchos querían a toda costa sus negativos. Yo pregunté a un amigo ucraniano qué quería hacer con ellos. ¿Amontonarlos en el sótano de su casa? En dos o tres años se destruiría todo. Además, no se trata únicamente de tener las películas, sino de trabajar con ellas, restaurarlas. Por ejemplo, los documentales siempre se archivaban en las repúblicas. Pero hasta ahora no existe ningún catálogo. Así que llegamos a un acuerdo: Los derechos físicos del negativo se quedan ahora en Moscú. Y cuando construyan en Ucrania un archivo de cine y las películas estén depositadas de una manera adecuada, tendrán los ucranianos el derecho de archivar los negativos. Pero el *copyright* ya está en las repúblicas. Es decir, cuando se vende una película, todo depende del lugar de producción. Si la han rodado y producido en Georgia, los derechos de autor van a Georgia. Es decir, Gosfilmfond tiene el derecho de conservar y restaurar, pero nada más.

Lo importante es el país de producción y no el autor, ¿no? Entonces, no hay que entregar toda la obra de Eisenstein a Riga en Letonia...

¡No, no! Claro que no. Lo importante es el país de producción. La cuestión de los derechos de autor es muy difícil. ¿De qué país vienen los autores? Los equipos de aquel entonces eran internacionales. En la Unión Soviética el actor principal podía ser de Moscú, el director de fotografía de Ucrania y otro actor de Letonia. ¿Qué hacemos en estos casos? Hasta hoy no está aclarada la situación, lo que van a cobrar los directores de las copias nuevas o de la televisión. O, por ejemplo, ¿qué recibe Letonia, si había colaborado un compositor letón? En la C.E.I. no existe aún una base jurídica común para estos problemas. Yo opino que si los rusos se quedaran un tiempo más con los negativos -y recibieran un dinero por eso- tendrían la obligación de apoyar la construcción de archivos nacionales en las demás repúblicas. Es decir, colaborar y cooperar, aconsejar. Espero que todo esto llegue a producirse.

¿Y los objetos cinematográficos, las colecciones, las herencias y los documentos?

Todo esto corresponde al Museo del Cine. Nuestro error fue -me refiero a la Unión Soviética- que se coleccionaban únicamente las películas. Algunos grandes archivos habían conservado la herencia de las celebridades, como Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko. Los menos conocidos o los no reconocidos no interesaban a los archivos. Todavía menos interesados estaban en coleccionar objetos como papeles, guiones, dibujos. Y mucho menos en aparatos, en todo lo que tenía que ver algo con la técnica cinematográfica. El primer paso lo hizo la Escuela de Cine, coleccionando algunas cosas para los estudiantes, pero tampoco demasiadas. Cada estudio tenía también una especie de museo, pero allí conservaban más bien trofeos, galardones, premios o a veces también dibujos y *storyboards*. Tampoco tantos, porque no tenían mucho espacio. El primer impulso se dio tras la muerte de la vi-



*Chapaev,
Sergei y
Giorgi Vassiliev,
1934*

da de Eisenstein, que dejó en su testamento toda la herencia a la Asociación de Creadores Cinematográficos. En el apartamento de la viuda se instaló un Museo Eisenstein, muy pequeño. Entregamos todos sus papeles al archivo central, porque allí tienen mejores condiciones. Con nosotros quedaron todos sus libros, sus muebles, los cuadros que tenía en la pared: en fin, ha quedado la atmósfera. Este fue el primer paso.

Luego se decidió la construcción de un edificio en el centro de Moscú, un edificio para un museo del cine. No sólo se resistían las entidades oficiales sino también algunos cineastas, que tenían celos por la importancia dada a Eisenstein, y se sentían desplazados. También las preocupaciones ideológicas fueron relativamente fuertes. Siempre se refundía la historia. En los años veinte, por ejemplo, el formalismo era inoportuno, no era lo suficientemente bueno en la medida ideológica, ni lo suficientemente psicológico. Después, en la época de Jrushov y más tarde, ocurrió lo mismo con las películas del estalinismo. Pero estos conflictos forman también parte de la historia, hay que enseñarlos de una manera objetiva. Muchas veces las películas de las épocas no queridas quedan retenidas, secuestradas, ¡como si nunca hubieran existido! ¡Siempre se repiten las mismas estupideces!

Cuando presentamos el proyecto de museo del cine tuvimos que declarar lo siguiente: "va a tener tres partes: una para el público, es decir el pueblo, donde proyectaremos las mejores películas soviéticas y las «películas extranjeras progresistas» -ése fue el término que utilizamos- una colección de películas, y un departamento científico". Pero, como siempre que nuestros burócratas quieren construir una cosa, lo primero en que pensaron

fue en ellos mismos. En las dos primeras fases de la obra sólo hicieron despachos. Si se viene hoy a Moscú se ve que apenas hay espacio para exhibiciones. Sí, en cambio, para muchas oficinas, muchos cuartitos. En 1989 tuvimos nuestro edificio. En el fondo las entidades estatales no nos querían demasiado, habían dado el permiso, pero nada más. La Asociación de Creadores Cinematográficos, una organización más progresista -en el aspecto humanista y político- había construido el edificio por su cuenta, con su propio capital. Eso era muy importante. Significaba no sólo que el dinero venía directamente de la Asociación de Creadores Cinematográficos, sino también que no estábamos bajo el mando directo del Comité Central o del Gobierno.

Pero en 1991 dijo el entonces director del Museo del Cine: "Bueno, ahora vamos a privatizar todo". Llegaron hasta a montar una sociedad anónima. Pero creo que detrás de todo esto había una provocación: casi todas las asociaciones, también las de creadores literarios o de creadores artísticos, tenían una fuerte organización y estructura democrática. La intención era quebrar estas asociaciones. Unas almas sencillas hicieron la cuenta de la lechera: pensaban hacerse ricos a través de la sociedad anónima y al mismo tiempo seguir cobrando su sueldo del Estado. Hubo un proceso, donde la Asociación luchó durante dos años por el edificio y al final ganó. Es decir, pudimos mantener nuestros despachos, nuestras salas de exhibición.

Antes, cuando todavía todo era inseguro, el Comité de Cine -ya totalmente reformado y con un crítico de cine como nuevo presidente- nos ofreció su ayuda. Nos dijeron: "Si tenéis dificultades para sobrevivir, os daremos un poco de apoyo; todavía no tenemos un presupuesto fijo, pero vamos a encontrar algo". Y nos ayudaron a conseguir dinero del Ministerio de Cultura.

Hay que explicar un poco la situación de nuestros museos: todos los museos pertenecen al Ministerio de Cultura. El cine tiene un departamento especial, el Comité de Cine, pero éste no tenía museos. Hoy estamos reconocidos como museo, pero durante algunos meses no estaba tan claro. Finalmente el Ministerio de Cultura nos aceptó. La Asociación nos apoyó siempre como su propia creación. Cuatro organizaciones participaron en nuestra refundación: el Ministerio de Cultura, el Comité de Cine, la Asociación de Creadores Cinematográficos de Rusia y la Confederación de las Asociaciones de Creadores Cinematográficos. En esta última están representadas las 16 repúblicas de la antigua Unión Soviética. No tienen dinero e intentamos apoyarles con programas de cine. Esperemos que a largo plazo funden museos de cine en las antiguas repúblicas. En Rusia vamos a tener tres dentro de poco: Moscú, Leningrado, es decir San Petersburgo, y Jetkalininburgo. En Georgia habían empezado, pero ahora con la guerra civil se ha complicado todo. En Riga están construyendo un museo de cine. Ucrania quiere hacer algo también. No queremos formar un imperio -el museo de cine de Moscú y sus 15 sucursales- no, los museos deberían ser como hermanos, no como padre e hijos. Todos seremos independientes, pero vamos a colaborar, a intercambiar técnicas y programas informáticos.

Ahora también podemos permitirnos el lujo, dentro de nuestras posibilidades humildes, de comprar objetos. Antes dependíamos de regalos, o com-



Stalker
(*Stalker*),
Andrej Tarkowski,
1979

prábamus las cosas por un precio más o menos simbólico. Hoy por lo menos podemos comprar colecciones. Algunos directores eran muy buenos pintores. Y así no sólo compramos sus esbozos para el cine, sino también sus cuadros. Esto lo organizamos a través del Ministerio de Cultura. El Comité de Cine nos ayuda con las películas: el permiso para ponerlas gratis, no ficción, una oferta de programas muy amplia. Nuestras entradas son las más baratas, mil rublos, unas 40 pesetas. La mayoría de nuestros espectadores tiene entre 22 y 32 años. Yo estaba muy sorprendido, porque pensé: "Nuestra generación ama estas películas más que nada, por nostalgia". Pero vienen muchos jóvenes. Me hace muy feliz, porque se te contagia algo de la energía de esta gente. Y nos ayuda también a superar esta visión cínica de que todos los jóvenes rusos quieren ser traficantes de drogas o mafiosos. Hay jóvenes que vienen cada día, algunos tres o cuatro veces. Por eso el acceso a nuestras salas de cine no debería ser nunca caro, porque es muy importante que vean mucho.

Y las películas exhibidas ¿pertenecen en su mayor parte a los archivos rusos?

No, no sólo. Curiosamente el mercado de copias piratas en Rusia es enorme. A veces se ponen películas americanas en Moscú que ni han sido estrenadas en el propio Hollywood. Y no hay medidas jurídicas en contra, porque Rusia nunca firmó los convenios internacionales de *copyright*. Nosotros, como Museo del Cine, hemos firmado voluntariamente una decla-

ración que garantiza que no vamos a exhibir ninguna copia pirata. Por lo tanto, tenemos muy buenos contactos con otros archivos extranjeros, por ejemplo las filmotecas de la India o de Japón o el Goethe-Institut. Ellos nos dejan muchas veces sus películas.

Pero Gosfilmfond debería tener una gran cantidad de películas extranjeras.

Si, por supuesto, sobre todo de los clásicos. Nuestros clásicos, y también los otros: De Sica, Murnau. Pero cuando quisimos poner Dreyer, Gosfilmfond sólo tenía la mitad. Entonces escribí a la filmoteca danesa y ellos nos mandaron la otra mitad. No hubo ningún problema. La filmoteca de Suecia, por ejemplo, nos ha proporcionado durante dos meses toda la historia del cine sueco. Por primera vez pusimos no sólo Bergman, sino también el cine mudo, producciones comerciales y películas baratas, películas adocenadas, es decir, el contexto entero. Esto nos ayuda mucho. Los espectadores no deberían ver sólo las llamadas obras maestras, sino el pleno contexto de la producción.

¿Y cómo consiguen el patrimonio personal de los cineastas? Supongo que la mayoría es propiedad privada.

Una gran parte sí. Increíblemente la gente no sabe a menudo lo que tiene en casa. Una vez vino una familia y nos dijo: "Nuestro abuelo era cameraman y aquí tenemos algunos papeles. No sabemos qué es, ojéelos". Miramos en la carpeta y encontramos una carta de Dziga Vertov. En esa carta describe detalladamente al cameraman lo que debe rodar. Se trataba de *La sexta parte de la tierra*. En la carta queda claro cómo Vertov ejercía la dirección de documentales. Escribe: "Debes rodar de izquierda a derecha, un movimiento de cámara, el fondo cielo, de arriba a abajo pero necesariamente de izquierda a derecha, porque ya tengo planos del Cáucaso norte, que son de derecha a izquierda..."

Entonces, ¿a Vertov le interesaba más el ritmo del montaje que la documentalidad pura?

No sé si se trata de documental puro o no. Pero la gran leyenda del documentalismo, de que Vertov no había conocido el material y todas estas leyendas... ¡Todo era dirección, puesta en escena! Naturalmente siempre presentimos algo así, pero documentos como éste, aparecidos generalmente por casualidad, lo demuestran, lo afirman. Lo importante es que haya un sitio así, donde se puedan coleccionar herencias de este tipo, porque si no las cosas se pierden. Normalmente la gente no quiere tirarlas, sino que está muy contenta de entregarlo a un lugar. Tenemos una colección de esbozos, una de manuscritos y una de carteles, donde coleccionamos la publicidad. También hemos recogido algunas películas producidas en los últimos tres años en las antiguas repúblicas. Si no las hubiéramos recogido se habrían perdido.

¿Estas películas no las colecciona ya Gosfilmfond?

No. Tenemos un pequeño archivo de cine, que completa el de Gosfilmfond y el archivo de Krasnigorsk.

¿Qué más tenemos en el museo? Objetos, como libros, sobre todo de las



Kleta dlia
Kanareek,
Pavel Chujrai

herencias. Tenemos los muebles de Mijail Romm; la viuda murió hace un mes. Antes nos legó el despacho completo de Romm. Ahora queremos añadir al Museo de Eisenstein un Museo de Tarkovski, en la casa donde vivió Tarkovski por última vez, en Moscú. Pero no va a ser un museo exclusivamente de Tarkovski. Las habitaciones del primer piso quedarán tal cual. En el primer piso, se reconstruirá el escritorio de Mijail Romm. Vamos a poner la Baranda, donde se reunían siempre sus estudiantes. Allí estará también el museo de los años 60. Vamos a mostrar a los cineastas en su entorno: Eisenstein y los años veinte, Tarkovski y los años 60. Por supuesto que necesitamos pronto una sala grande para una exposición de verdad, una exposición permanente de la historia del cine...

¿Cuál es la situación de la enseñanza de la historia y de la teoría cinematográfica en Rusia? ¿Cuáles considera las tareas principales?

Me gustaría situar la pregunta en un contexto más amplio. Después de la Perestroika diría que hubo una "época cínica". Se despreciaba todo lo anterior. Esto llevó a consecuencias absurdas. La misma gente, que había descalificado a Eisenstein como formalista decía hoy que era estalinista. ¡Porque hizo *Octubre!* Antes le reprochaban que su película no era lo suficientemente patética. Hoy le acusan de haber hecho *Octubre* por encargo del partido comunista. Lo mismo está pasando con Vertov.

Todos nosotros estamos un poco desorientados, ya no tenemos criterios, hemos perdido la filosofía. ¿Qué podemos hacer? (Cuando digo "nosotros" no me refiero sólo al Museo del Cine, sino también al Instituto del Cine

-hay un Instituto Científico del Cine- y a la Asociación Eisenstein) Primero: Tenemos que revisar todo de nuevo. No se puede especular y mitificar las viejas memorias como si fueran pruebas verdaderas. Hay que visionar los archivos y ver las viejas películas de nuevo. Por eso organizamos retrospectivas completas. Me da igual si una película es estalinista o no estalinista. Primero hay que reconstruir la realidad y para ello hemos hecho retrospectivas completas de Eisenstein, Barnet, de Abraham Room, por nombrar sólo algunos. Segundo, para nosotros es realmente necesario entender la historia del cine como parte de la historia cultural y no exclusivamente en su contexto político. Si vemos las películas no sólo en su mero entorno político o fílmico, sino también en su relación con la literatura y la música tendremos resultados muy interesantes: ésta es la segunda tarea, también difícil.

También provoca viejas hostilidades dentro de las Ciencias Humanas.

Sí, nosotros somos amables con la literatura, pero ella no lo es con nosotros. Sin embargo esta interdiscipliniedad es muy importante. En aquel entonces ofrecíamos cursos, no sólo para la Escuela de Cine, o para los directores, sino para licenciados de todo tipo, incluso médicos o ingenieros. Lo hicimos durante dos años y salieron algunos dramaturgos relativamente famosos...Tal vez vayamos a ofrecer de nuevo algo parecido. Pero ahora no tanto como sucesión histórica, no tanto como cronología, sino con más seminarios sobre las relaciones tipológicas y las combinaciones temáticas. Eisenstein y Tarkovski en comparación, por ejemplo: Tarkovski había criticado a Eisenstein. Bueno, Leonardo de Vinci y Miguel Angel tampoco se llevaban bien, ¿pero qué significa esto para nosotros? Los dos forman parte de la historia, de la historia de las artes. Si empezamos a verlo de otra manera, es decir a no deificar a Tarkovski y a no condenar a Eisenstein, sino poner a ambos uno enfrente del otro, vamos a ver que Eisenstein es una base para Tarkovski y vamos a conocer también los antecedentes de Eisenstein. Tenemos a Meyerhold y de repente llegamos a Pushkin y Pushkin nos lleva a Rubliov (2).

Profundizamos un poco en el tema Rubliov, contemplamos a Eisenstein y su entendimiento de la cultura tradicional rusa. Tenemos que considerar el montaje de atracciones como parte de la cultura y no sólo como fenómeno de agitación y propaganda. Si contemplamos los iconos notamos la gran diferencia con la perspectiva europea: el icono viene a por nosotros, nos predica. Es más que la encarnación de la idea de que Dios ha llegado a nosotros, el icono nos predica directamente. Y ahora nos damos cuenta de que todo el montaje de atracciones de Eisenstein sale de este fondo cultural e histórico. Si llegamos a entenderlo, realizaremos conexiones más amplias, Rubliov, Dostoievski y ahora Eisenstein y Tarkovski. ¿Ustedes sabían por ejemplo que Dostoievski y Rubliov fueron los modelos para *Ivan el terrible*? Si Tarkovski dice que está en la tradición de Rubliov y Dostoievski, Eisenstein también. Las raíces son las mismas.

(2) Famosos pintores de iconos rusos. Proyecto para la película de Tarkovski del mismo nombre.

¿Historia del Cine como Ciencia de la Cultura, como Historia del Arte?

Sí, por supuesto. No existe ningún sistema cerrado; tenemos que considerar también la historia más lejana, no sólo esta pequeña historia de 70 o 100 años. Tenemos que ver, por poner un ejemplo, los años veinte en su contexto. Lo importante de la historia del cine es también su relación con el presente. Hoy en día vivimos de nuevo una especie de guerra civil y cometemos errores parecidos. Naturalmente que Eisenstein y Vertov cometieron errores, pero hay que intentar entender cómo se produjeron dichos errores. También hay que ver la inmensa creatividad de los años veinte. No fue sólo un entusiasmo ingenuo y estúpido, sino también un proceso muy doloroso. Y ahora no sólo hay que meditar sobre las víctimas del estalinismo, sino también sobre estos entusiastas puros que querían lo bueno y que hasta a veces lo realizaban. Si no lo hacemos, no llegaremos muy lejos...

El ejemplo de Vertov es de una tragedia singular...

Vertov fue un poeta. Considerar sus películas únicamente como propaganda resultaría muy pobre. Tenemos que considerarlas como retratos de su tiempo, retratos de su cultura, como Walt Whitman, por ejemplo. Se puede hablar naturalmente de Walt Whitman dentro del contexto de la política norteamericana, del estado y de la sociedad. ¡Pero también es poeta! ¡Y hay que considerar a Vertov como el Walt Whitman del cine! El no es culpable por tener la esperanza de que toda la Unión Soviética fuera una familia. La veía como una familia y dijo: "Todos somos los dueños de este país". Lo dijo con sinceridad y actuaba con sinceridad. No era propaganda estúpida, era la Esperanza.

¿En qué punto están las investigaciones de la herencia de Vertov?

Su herencia se encuentra en el archivo central. Ultimamente siguen apareciendo más cosas en colecciones particulares. En Hamburgo se publica ahora la primera edición de sus diarios en alemán. Casi desconocida es la escuela vertoviana. Todos conocemos al propio Vertov, y tal vez a su hermano Michael Kaufmann, que luego fue director también. Pero ahí tenemos todo el entorno del constructivismo ruso con un humanismo muy fuerte, no frío. Tenemos que contemplar siempre el contexto entero, no sólo un trocito. Lo que hemos entendido también es que el cine soviético no estaba tan aislado como durante mucho tiempo pareciera. Vertov estuvo en Berlín, Eisenstein estuvo en Berlín, y también los Trauberg, Ermler, Abraham Room. Muchos estuvieron allí y muchos vinieron a la URSS. Desgraciadamente los historiadores de cine casi nunca tienen en cuenta el marco común de Europa. La gente conversaba. Tenemos fotografías de 1929 en las que aparecen Eisenstein y Ruttmann hablando. Si vemos que Ruttmann hizo un año después *Melodías del mundo*, tenemos que pensar en el contrapunto audiovisual. Y Eisenstein había encontrado a Flaherty e hizo su película mexicana también como obra flahertiana. *¡Que viva México!* es una obra flahertiana de Eisenstein. ¿Por qué no se habla de estas cosas?

Sí, hay una tendencia de reducir la historia del cine a los personajes famosos, a los genios, a las personalidades...

¡Una reducción absoluta! Hay que analizar las influencias, las conexiones. Después de la guerra la gente empezó otra vez a tomar contacto. Hemos encontrado apuntes de Eisenstein que le vinculan con el neorrealis-

mo. Eisenstein escribió en 1947: "Este es el primer paso hacia la televisión." No sabía que Rossellini iba a llegar a la televisión, y que iba a considerar la televisión no sólo como un medio, sino también como posibilidad estética. ¿Qué habría sido de Eisenstein, qué proyectos habría realizado, qué películas habría hecho? Hemos encontrado un proyecto muy neorrealista, sobre la Guerra Mundial como apocalipsis.

¿Una película de ficción?

No, es una mezcla de ficción y documental. Para el proyecto puso el título en inglés, *Don't ask me why*. Sólo nos quedan tres dibujos, que nos transmiten una especie de ingravidez, como en el espacio, las casas están al revés. Es una atmósfera que conocemos por Stanley Kubrick. Son motivos surrealistas, pero en aquel entonces se leía también mucha literatura de ciencia ficción.

Estos aspectos internacionales de la historia del cine quedan muchas veces marginados. Hay que pensar por ejemplo en la Guerra Civil española, donde participaron también cineastas soviéticos...

Hace poco hemos organizado un ciclo sobre la guerra de España. Pusimos *Las Hurdes*, la película de Karmen, y *Mourir à Madrid* de Rossif. Simplemente para demostrar de qué maneras tan distintas se puede exponer el mismo tema y que no todo es lucha ideológica.

Eisenstein quería realizar *Spain*, una película sobre la Guerra Civil española. Un proyecto muy interesante. El hizo algunos dibujos, los que publicó Jay Leyda por primera vez en su libro *Eisenstein at Work* (3). Quería que Vishnevski le escribiera el guión, pero éste estaba todavía muy asustado, después de lo ocurrido con la *Pradera de Bejin* y no quería colaborar. El propio Eisenstein hizo algunos apuntes. Hubiera sido la historia de un negro, de un soldado marroquí que venía con las tropas franquistas de África. Ve Guernica, las destrucciones brutales, los asesinatos y la guerra y al final se rebela en contra de sus oficiales. También hay integrada una historia de amor. El negro se enamora de una española republicana, de *Spain* -la chica llevaba este nombre inglés-. Y para el papel del protagonista quería a Paul Robeson, el famoso cantante negro. Es interesante que Eisenstein pensara en una continuación estilística de Goya, quería hacer una película del estilo de los *Desastres de la Guerra* de Goya...

¿El proyecto nunca se puso en marcha?

No. Tenemos por ejemplo el material mexicano de Eisenstein. A lo largo de la historia nos han presentado varias versiones, llamadas auténticas reconstrucciones de *¡Que viva México!* Nos parece absurdo, porque lo cierto es que Eisenstein nunca llegó a montar estos materiales. Por eso nosotros vamos a poner en marcha un proyecto. Vamos a ofrecer 12 rollos del material -al principio en vídeo- para que cada uno, estudiantes, cineastas e historiadores de cine puedan realizar su versión favorita de *¡Que viva México!* Parece que Jean-Luc Godard está ya interesado y va a ser un proyecto muy interesante. Solo la financiación sigue incierta, pero es lo de siempre...

Clara López Rubio/Wolf Martin Hamdorf.

(3) Jay Leyda y Zina Voynow, *Eisenstein at Work* (Nueva York, Pantheon Books, 1982)

VÉRTIGO

Revista de Cine

Publicación cuatrimestral
editada por el
Ayuntamiento de La Coruña y
realizada por la Comisión de Cine
del Ateneo da Coruña

VÉRTIGO

Para suscripciones y solicitud de
números atrasados dirigirse a:

Revista VÉRTIGO

Ateneo da Coruña
Comisión de Cine
Rúa Alfredo Vicenti, 6-1º
15004 A coruña
Telf. 981 27 81 65

Nº 1

Facer cine en Galicia
BILLY WILDER
Escola de Imaxe e Son
CGAI
(Centro Galego de Artes da Imaxe)
Spike Lee
Libros

Nº 2

Facer cine en Galicia
WIM WENDERS
Deseo carnal
Cinemateca: VÉRTIGO
Libros

Nº 3/4

CINE ESPAÑOL 1975 - 1992
Facer cine en Galicia
Cinemateca:
EL ESPÍRITU DE LA COLMENA
Libros

Nº 5/6

FRANK CAPRA
Cinemateca:
EL BAZAR DE LAS SORPRESAS
Oliver Stone
Libros

Nº 7

Flashback
REMAKE, OTRA MIRADA
Libros

Nº 8/9

Flashback
Facer cine en Galicia
DAVID LEAN
Manuel Mur Oti
Libros

Nº 10

Flashback
CINE EN EL CINE
Entrada libre
Libros de cine

Próximo Nº

LUIS BUÑUEL

DOMITOR: ASOCIACION PARA EL ESTUDIO DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

Antoine Lumière quiso que sus criaturas tuvieran por nombre una palabra más simple, domitor. Puesto que su aparato determinó la introducción de nuevas palabras en nuestro vocabulario, no hay duda de que hoy diríamos "ir al domitor" o "el arte domitoriano" si hubiéramos conservado este término, propuesto por M. Lecher, representante del champagne Moët et Chandon.

Georges Sadoul, *L'invention du Cinéma*

Domitor es una asociación internacional dedicada a la ayuda y desarrollo de la investigación sobre el cine de los primeros tiempos. La asociación fue creada en 1985 por cinco investigadores del cine de los primeros años: Stephen Bottomore (Inglaterra), Paolo Cherchi Usai (Italia), André Gaudreault (Canadá), Tom Gunning (USA) y Emmanuelle Toulet (Francia).

Domitor está dedicada a la exploración de nuevos métodos de investigación y comprensión del cine de los primeros tiempos, desde sus inicios hasta 1915. Reconocemos que, como el mismo cine en sus inicios, este esfuerzo debe ser internacional, requiriendo la cooperación y el intercambio de información, documentos e ideas entre los historiadores del cine.

El congreso fundacional de *Domitor* tuvo lugar en septiembre de 1987 durante el *Giornate del cinema muto* en Pordenone, Italia. La primera publicación de *Domitor*, preparada para la ocasión, consistió en una bibliografía del cine de los primeros tiempos (*Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps*).

Actualmente *Domitor* cuenta con 212 miembros particulares (investigadores, historiadores, archiveros y profesores) de 26 países, así como con 14 miembros institucionales, incluyendo las siguientes instituciones: Archives Nationales du Canada (Ottawa); Association des Amis Georges Méliès (París); Bibliothèque de la Ville de la Chaux-de-Fonds (Suiza); Cinemathèque Royale de Belgique (Bruselas); Cinemathèque Universitaire (París); Cinémémoire-La Cinemathèque Française (París); Filmoteca Vaticana; Musée D'Orsay (París); Museum of Modern Art (Nueva York); National Film and Television Archive (Londres); Rigas Kino Muzeijs (Riga); Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlín); The Library of Congress (Washington).

El actual Consejo Ejecutivo está constituido por André Gaudreault (Presidente, Canadá), Richard Abel (Vice-Presidente, USA), Natascha Noussinova (Vice-Presidente, Rusia), Lea Jacobs (Secretario, USA), Carlos Bustamante (Tesorero, Alemania), David Francis (USA), Paolo Cherchi Usai (Italia), Elena Dagrada (Francia), Ben Brewster (USA).

Las actividades más importantes de *Domitor* giran en torno a los congresos que tienen lugar cada dos años. El primer congreso se celebró

en Québec, Canadá, en junio de 1990 en el Musée de la Civilisation y la Université de Laval, teniendo como tema la religión y el cine de los primeros tiempos (*Religion in Early Cinema/Cinéma des premiers temps et religion*). El segundo congreso, celebrado en la Université de Lausanne y la Cinémathèque Suisse, en Lausana, Suiza (29 de junio-4 de julio, 1992) se centró en los aspectos internacionales del cine de los primeros tiempos: *Images across Borders/Cinéma sans Frontières*. El tercer congreso se celebró en Nueva York en junio de 1994 en el Museum of Modern Art y la New York University. El tema fue el centenario del cine (*Cinema turns 100/Le Cinéma a 100 ans*).

En la preparación de dichos congresos colaboraron archivos de todo el mundo aportando los mejores films de sus fondos, primero para un visonado preliminar a cargo de los comités organizadores y posteriormente para su proyección durante los mismos. Las Actas de los congresos, con las comunicaciones presentadas, fueron publicadas, estando así disponibles para el público en general.

Domitor publica un boletín bianual para sus miembros, en inglés y en francés. En estos momentos, Elena Dagrada (Universidad de Burdeos), está preparando una nueva Bibliografía del cine en sus primeros años de los miembros de *Domitor*. Michael Marie, Jacques Kermabon y André Gaudreault están coordinando el próximo congreso de *Domitor* que se celebrará en París a finales de 1996 y estará centrado en la producción de los hermanos Pathé de 1906 a 1910. En 1998 el congreso estará dedicada al sonido en el cine "mudo" de los primeros años y se celebrará en Chicago.

Creemos que una verdadera comprensión histórica del cine de los primeros tiempos requiere una variedad de enfoques y conocimientos en diversos campos. *Domitor* estimula y promueve la cooperación internacional para el intercambio de ideas e información sobre el cine de los primeros tiempos.

Carlos Bustamante

PORDENONE 1994: LA FABRICA DE LA RISA Y EL SILENCIO DE LA INDIA

Probablemente el término "historia del cine" dejará al final de esta celebración continua del centenario un sabor agridulce en la boca, similar al del turrón y al de los polvorones al final de las interminables fiestas navideñas. No obstante, debido a la crisis de la producción del cine actual, la historia del Séptimo Arte se convierte cada vez más en el plato fuerte de los festivales de categoría A, B y C, algo que no sólo demuestra la última edición del festival de San Sebastián. ¿Ha llegado el Séptimo Arte, cien años después de las pri-

meras proyecciones, a su sequía creativa más profunda o se trata simplemente de un intenso malestar entre los críticos?

No cabe duda de que el éxito de las retrospectivas históricas, frente a la triste y repetitiva competencia del cine actual, perjudica a los festivales especializados. Aun así, muchos aficionados se reunieron por decimotercera vez en Pordenone, entre el 8 y el 15 de octubre, para celebrar *Le Giornate del Cinema Muto*. A pesar de un presupuesto económico lamentablemente recortado, los organizadores lograron, una vez más, reconstruir y resucitar la dimensión sensual del llamado cine primitivo. Esta vez el sonido se convirtió en protagonista propio: la actuación de múltiples pianistas, de músicos con instrumentos tradicionales de la India, y la aparición sorprendente del coro de Pordenone crearon en el desmoronado cine-palacio Verdi un ambiente casi muy especial.

Tres temas, tan fascinantes como diferentes estuvieron en primer plano: "La fabbrica della risata" mostró cómicos olvidados, como el bizco Ben Turpin o el joven Oliver Hardy; "Hollywood Independents" estuvo dedicada a las óperas primas de William Wyler y Monta Bell, y "Il terzo occhio dell'Asia" mostró una parte de la filmografía muda de la India.

Si el historiador checo Karel Caslvisky enumera en su filmografía incompleta de comedias cómicas del cine mudo 5810 títulos, en Pordenone se proyectaron 114. La selección se concentraba sobre todo en títulos desconocidos y olvidados, aunque muchas veces nos resultaran familiares por el hecho de tratarse de antecedentes o imitadores de cómicos más famosos y conocidos hoy en día. Por ejemplo, las películas con el niño-estrella Mickey McGuire, alias Mickey Rooney, que quedaron olvidadas a la sombra de las más conocidas comedias infantiles de la serie "Our Gang". El mismo Mickey Rooney muestra la capacidad temprana de la industria del cine para autocaricaturizarse: *Mickey's Movies* (1928) es la burla del esfuerzo de un grupo de niños durante un rodaje. Este tipo de autoparodia no es un caso aislado, como demuestra la posterior *Behind the Screen* de Charles Chaplin, una parodia de los estudios Mack Sennett, o *The Cameraman* (1929). Que lo cómico se puede parodiar hasta el plagio se pudo comprobar en la película *Hold your Breath* (1924) de Scott Sidney, una comedia de suspense a la manera del thriller, un género normalmente asociado al cine de Harold Lloyd. En dicha película, Dorothy De Vore persigue, arrimada a la fachada de un rascacielos, a un mono que ha robado una joya. Se podría afirmar que el mundo de los cómicos olvidados es un espejo de los conocidos. Autoparodias, parodias de género y *remakes* con mucha ironía pertenecen desde el principio al lenguaje de la comedia en el cine: la mirada bizca de Ben Turpin o el surrealismo del mundo automatizado de Charles Bowers (la temprana comedia fílmica construye un universo subversivo). También queda claro que el cine cómico no es una línea continua de genios singulares, sino una industria compleja en la cual se copiaban y plagiaban los éxitos taquilleros y las recetas para hacer reír.

Al margen de tanta risa con distinto grado de actualidad, se mostraron obras del cine independiente de Hollywood, las óperas primas de William Wyler y Monta Bell.

William Wyler (1902 - 1981), uno de los grandes del cine clásico, trabajó, en sus primeros pasos en el mundo del cine, en los estudios Universal. Son películas que, más que otra cosa, dejan ver el gusto del espectador de

aquella época -las triviales películas del oeste de dos rollos-, cine de éxito rápido en taquilla, con acción, persecución y tiroteos. Son fábulas sencillas, lo blanco es blanco y lo negro, negro. Del William Wyler posterior aún no se entrevé nada. El cambio hacia una expresión más propia lo logró con *Hell's Heroes*, una historia del oeste de un realismo fascinante, basando en la novela *Los tres padrinos* de Peter Bernard Kyne.

Monta Bell fue en su época uno de los grandes del joven Hollywood. En 1926 realiza la primera película con Greta Garbo, *The Torrent*, basada en un relato de Blasco Ibañez. Su fuerte eran los melodramas, situados en un espacio entre géneros ya establecidos, mostrando la realidad de una manera sentimental y realista -incluso agobiante- al mismo tiempo. *Man, Woman and Sin* (1927) relata la historia de un joven que asciende, por su propio esfuerzo, de un ambiente humilde a la redacción de un periódico y que está a punto de fracasar debido a su pasión por una editora joven y atractiva.

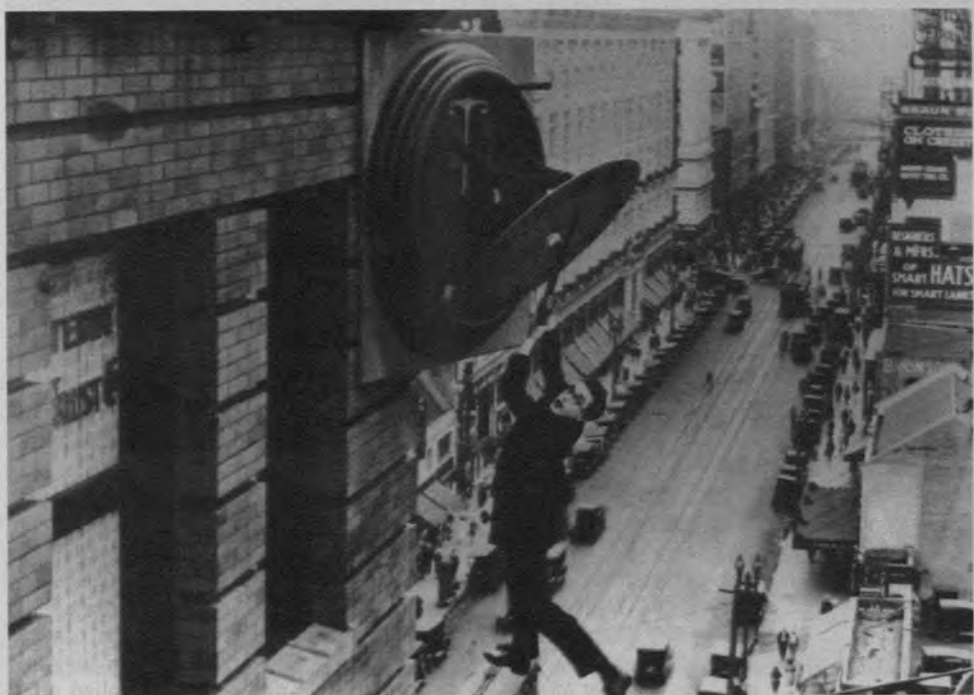
El cine mudo de la India fue durante mucho tiempo un gran desconocido. Gracias a los esfuerzos de Suresh Chabria, director de la Filmoteca de la India, en Puna, fundada en 1964, se ha podido rescatar esta parte importante de la historia del cine hindio. A lo largo de muchos años el cine mudo de ese país estuvo en una situación política muy comprometida, por el hecho de que surgió de la época colonial. Las escasas copias rescatadas estuvieron marginadas y el clima ha destruido una parte importante del material.

El primer cine de la India pone en escena los decorados del teatro clásico de dicho país. Se observa muy poco interés por cualquier realismo cinematográfico, el esfuerzo se concentra en la dimensión pictórica, en la estructura de la imagen; el montaje tiene poca importancia. *Galant Hearts* (1931) de C. G. Pawar muestra en casi dos horas, una enorme cantidad de atracciones visuales, tales como duelos, persecuciones, acrobacias, etc, mientras que la historia queda en un segundo plano.

Todavía se encuentran copias de películas ya declaradas como perdidas. Milagrosamente se han conservado muchas películas de Dhundiraj Govind Phalke, una especie de Méliès indio, anticolonialista. Fue, según el director de la Filmoteca, "un nacionalista de la India, un cineasta en contra del poder político de entonces".

De estilo totalmente distinto es el cine del realizador alemán Franz Osten, otro episodio casi olvidado de la historia del cine. Sus películas son dramas de una opulencia exótica y de una gran fuerza realista. Así son *The Light of Asia* (1925) sobre la vida de Buda, *A Throw of Dice* (1929) opulento drama entre traición y pasión, o *Shiraz* (1928). Osten rodaba siempre en exteriores, en espacios naturales, muchas veces con actores no profesionales. Un caso que contrasta, por su realismo, con el boom de la India en la Europa de entonces, con la literatura de Hermann Hesse o Waldemar Bonsels y con el gran cine de estudio de Joe May: *Das indische Grabmal* (*La tumba india*, 1921), reconstrucción ficticia de un mundo exótico, rodada por completo en estudio. Osten mezcla, de una forma curiosa, el cine de ficción (la vida de Buda, etc.) con el documental etnológico.

Por último, en una sesión especial, presentó el director del Instituto Cervantes en Roma, Román Gubern, su libro *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, junto a la película del realizador madrileño *El negro que tenía el alma blanca* (1926). Enno Patalas celebró su 65 cumpleaños y se



despidió de la vida laboral. La asociación *Domitor* presentó fragmentos desconocidos de Méliès. Y el prestigioso premio *Jean Mitry* fue recibido esta vez por Naum Kleiman, de la Filmoteca Rusa, y David Francis, de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

En 1994 *Le Giornate del Cinema Muto* ha conseguido, con mucha espontaneidad, ternura, detalles cariñosos, música y originalidad, un ambiente de plena creatividad, frente a las dificultades suscitadas por la comprometida situación económica del festival.

Pero la realidad y el cine se mezclan a veces de forma curiosa. Mientras en el cine Verdi se proyectaban sueños antiguos de celuloide acompañados por un piano, el pueblo de Pordenone ofrecía un panorama que podría ser sacado del primer cine revolucionario ruso. Miles de personas se manifestaban en contra del gobierno Berlusconi: huelga general en Italia. Al parecer el festival se está convirtiendo en víctima de la nueva política oficial italiana: dentro de los 2 millones de dólares que quiere gastar el gobierno para las festividades del centenario del cine, no se destina ni un centavo para Pordenone. Queda, únicamente, la esperanza de que este festival, con su importancia singular, no sólo para historiadores y cineastas, pueda sobrevivir para celebrar el centenario del cine. Para este evento hay, sin duda, muchos proyectos ambiciosos: el primer cine documental y Griffith en su totalidad.

Esperemos lo mejor.

El hombre mosca
(*Safety last*),
Fred Newmayer y
Sam Taylor,
1923

Wolf Martin Hamdorf

LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE EN SAN SEBASTIAN

En el 42 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, celebrado del 15 al 24 de septiembre de 1994, ocupó un lugar muy destacado dentro de la programación el Homenaje a la Cinémathèque Française, consistente en el pase de once películas recuperadas por esta institución. La responsabilidad de esta tarea corresponde a su Departamento de Colecciones de Films, que ha desarrollado a lo largo de los últimos tres años una importantísima labor de restauración de la que es una buena muestra la selección de filmes que llegaron a la ciudad donostiarra.

Más allá de estar o no firmadas por grandes nombres de la historia del cine, las obras poseían, en general, un gran interés por sí mismas y hubo lugar tanto para la confirmación, como para el descubrimiento o la curiosidad. La encargada de abrir las proyecciones fue *Amor (Liebe, 1926)* de Paul Czinner que, antes de marcharse definitivamente de Alemania, dirigió, entre otras, esta historia de amores no correspondidos interpretada por su esposa, Elizabeth Bergner. La siguiente proyección del ciclo fue *El Teatro de Minnie (The Matinée Idol, 1928)* de Frank Capra, una obra que realizó a las puertas de lo que fueron sus primeros años de gloria. La película cuenta la historia de un actor que actúa disfrazado de negro y que pasa a formar parte de una compañía que interpreta un melodrama sobre la Guerra de Secesión. El éxito les vendrá de la forma más inesperada, al causar hilaridad entre el público en vez de conmoción.

La segunda jornada de proyecciones comenzó con *Flor del camino (Wild Oranges, 1924)* de King Vidor, un drama cargado de sensualidad que arranca con la llegada a una isla de un hombre dedicado a navegar sin rumbo por el mar, tras la muerte de su novia. Allí se encuentra con una joven y su abuelo, secuestrados por un loco asesino. A continuación le tocó el turno a *La Lucha por la vida (La Lutte pour la Vie, 1914)* de Ferdinand Zecca y René LePrince, un melodrama producido por los hermanos Pathé en el que el joven protagonista debe enfrentarse constantemente con la envidia que causa en los que le rodean.

En el tercer día del festival le tocó el turno, en primer lugar, a *Nobody (1921)* de Roland West, un misterioso director norteamericano de la época muda que incluyó en esta película varias audacias narrativas que le han hecho subir muchos puestos en la lista de preferencias de los estudiosos. A esto hay que añadir la aparición de situaciones caras al cine de Estados Unidos, como la reunión de un jurado para deliberar un veredicto o la vida secreta de un magnate -que aquí droga a su víctima para abusar de ella-, lo que ha suscitado que el nombre de West se esgrima hoy en día como precursor de grandes directores posteriores que trataron situaciones similares. Esta proyección coincidió con otra del ciclo, en la que se proyectó en primer lugar *Paris-Cinéma (1929)* de Pierre Chenal, un singular documental



The river,
Frank Borzage,
1927

que trata sobre cuestiones técnicas del cine y que muestra con originalidad y didactismo desde cómo se fabrica una cámara, hasta el proceso para realizar dibujos animados. Detrás se proyectó *Un día en el campo* (*Une Partie de Campagne*, 1936) de Jean Renoir, la película que, según André Bazin contiene "uno de los momentos más atroces y más bellos del cine". Se refería a la escena de amor en la isla, que no es sino otra más de las secuencias geniales que posee esta pequeña joya de apenas cuarenta minutos. Se exhibió seguida de una bobina que contiene pruebas y ensayos del rodaje, un montaje interesante que muestra diferentes aspectos del trabajo previo a la filmación, realizado por el director francés.

El cuarto día del ciclo comenzó con *Ramuntcho* (1937), de René Barberis. Se trata de una película francesa que se desarrolla en el País Vasco, escenario del romance entre el protagonista, que da nombre a la película, y su novia Gracieuse. La marcha del primero a Indochina tendrá consecuencias a las que la pareja tendrá que sobreponerse tras el regreso de Ramuntcho. El tratamiento exótico del País Vasco y la colaboración de españoles exiliados por esas fechas en Francia, son los principales puntos de interés que presenta esta obra. La otra proyección de la jornada fue *Torrentes humanos* (*The River*, 1927) de Frank Borzage, una restauración especialmente problemática debido al escaso material conservado. Lo que se pudo ver fue un grupo de secuencias recuperadas que se completa con fotos fijas e intertítulos. El resultado permite conocer el desarrollo de la historia -la relación que se establece entre un leñador y una mujer que vive acompañada de un cuervo en un lugar del río, donde

el protagonista se para por la inminencia del deshielo-, pero está lejos de satisfacer la curiosidad que crean las interesantes secuencias que se conservan.

Una única película ocupó el quinto y último día del ciclo: *Profundidades misteriosas (Geheimnisvolle Tiefen, 1949)* de Georg Wilhelm Pabst. Se trata de uno de los últimos trabajos del director, en el que se cuenta una historia de gran carga simbólica. Una mujer enamorada de un químico aficionado a la espeleología debe vencer su miedo a introducirse en las profundidades de la tierra, cuando el hombre que ama desaparece en una de sus expediciones al interior de una gruta.

Mención aparte merece *La mujer y el pelele (La Femme et le Pantin, 1929)* de Jacques de Baroncelli. Esta película, interpretada por la actriz donostiarra Conchita Montenegro, mereció el honor de clausurar el certamen y de ser acompañada en directo con la música original de la película, que incluye una canción interpretada para la ocasión por Angela Molina, protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo*, otra versión de la novela de Pierre Louÿs que realizó Buñuel. Pero, guñíos aparte, la obra de Baroncelli es un trabajo estilizado que sorprendió por su composición visual y su capacidad para la sugerencia.

En definitiva, el ciclo dedicado a la Cinémathèque fue una gran oportunidad para repasar más de treinta años de cine a través de obras que un día se consideraron perdidas total o parcialmente, y que han sido recuperadas gracias a la labor de esta institución. La alta calidad de las películas contribuyó a la alegría que causa ver los excelentes resultados de dicha labor ocupando un lugar importante en la programación de un festival de categoría A.

Daniel Sánchez Salas

EL CINE ARABE FRENTE AL INTEGRISMO

El papel del cine como termómetro de las inquietudes de una determinada sociedad, así como catalizador de cambios en la opinión y las actitudes públicas de sus integrantes, está naturalmente lejos de circunscribirse al ámbito occidental. Basta con que exista un público receptivo para que el cine adquiera una importante dimensión social como vehículo de ideas, preocupaciones y aun esperanzas que acaso encuentran en la *fábrica de sueños* una válvula de escape propicia. El avance del integrismo en el mundo islámico se ha visto así secundado, en algunos países, por un cine de propaganda religiosa que, inevitablemente, cumple una función política de primera magnitud. El caso de Irán, con ser el más emblemático y aireado en Occidente, no es sin embargo el más relevante desde el punto de vista cinematográfico: las pro-

ducciones de corte explícitamente religioso son minoritarias y el férreo control sobre el mercado interno, ejercido por las autoridades, ha servido al menos para alumbrar una valiosa producción reconocida internacionalmente en numerosos festivales (otra cosa es, ciertamente, que el precio a pagar resulte sin duda demasiado oneroso para la sociedad iraní). Es sin embargo en Turquía donde con más claridad se percibe una utilización propagandística del cine por parte de los sectores integristas, en un contexto de profunda crisis industrial en el que el medio millón largo de espectadores de un film hagiográfico como *Abdullah de Minye* no tiene parangón entre la producción local. Así las cosas, y a la vista del auge del integrismo en otros países islámicos, la moda del cine religioso parecía a muchos ineludible en esta turbulenta década de los noventa.

Contrariamente a lo que pudiera esperarse, en el mundo árabe no se han reproducido fenómenos como los que se dan en Irán o Turquía. Sudán hubiera podido ofrecer un caldo de cultivo propicio para el género, pero al carecer prácticamente de producción cinematográfica no parece que las condiciones *de facto* operen en su favor. Otros países, también de escasa producción, como Irak, Siria o Palestina centran su mirada en problemas que viven como más acuciantes: *El rey Ghazi* (Mohamed Shukry Yamil, 1993), una biografía del penúltimo monarca iraquí, denuncia la intromisión extranjera en los asuntos del país y no desaprovecha la ocasión para explicarse acerca del origen histórico del conflicto con Kuwait; el sirio Mohamed Malass explora, en su poética *La noche* (1992), la memoria de la lucha por Palestina y su dolorosa confrontación con la realidad; los propios palestinos, como Rashid Mashrawi (*Toque de queda*, 1993), se ocupan de la siempre difícil situación de los territorios ocupados y de su impacto sobre un pueblo que no se resigna a la derrota. Es en las películas producidas en Egipto y los países del Magreb, precisamente los que cuentan con una industria cinematográfica más desarrollada y en los que el integrismo constituye un problema de primera magnitud, donde hay que buscar los ecos de éste. Pero, por razones variadas y no siempre fáciles de determinar, éstos parecen adquirir en cambio un cariz de oposición -bastante combativa en algunos casos- que en nada se parece al mencionado *cine integrista* que despunta con fuerza en Turquía.

En Marruecos, donde el auge integrista todavía no ha cobrado dimensiones de auténtica envergadura, se ha producido insospechadamente el mayor éxito de público que una película árabe haya conocido desde *Halfaouine* (Ferid Boughedir, 1990). *En busca del marido de mi mujer* (Mohamed Abderrahman Tazi, 1993), una hilarante comedia sobre la poligamia en el Islam, ha superado el medio millón de espectadores sólo en Marruecos, batiendo así en la taquilla a cualquiera de las producciones extranjeras de la temporada. Aunque el film de Tazi no aborda directamente el problema del integrismo, su sátira de algunas de las peculiaridades de la ley coránica (que impide a un hombre volverse a casar con la mujer de quien se ha divorciado... a menos que ésta se haya casado y divorciado otra vez, razón por la cual el protagonista -arrepentido de su anterior decisión- ha de buscar un nuevo marido de conveniencia para ella), opera sin duda en contra de actitudes rigoristas y apuesta por valores de tolerancia y libertad ajenos al discurso habitual de los sectores religiosos más conservadores. En Túnez, donde el grupo An-Nahda sí que tiene una presencia significativa en el teji-

do social, el integrismo tampoco parece haber asomado a las pantallas, pero tanto *Halfaouine* (por no hablar de la nueva película de Boughedir, todavía inédita, *La Goulette*) como *El sultán de la medina* (Moncef Dhouib, 1992) o *Los silencios del palacio* (Moufida Tlatli, 1994) -que son quizás los títulos más representativos de estos últimos años- se alinean en un frente progresista al menos en lo que se refiere al tratamiento de las libertades individuales. Será en Argelia y Egipto, los dos países del mundo árabe más atezados por el conflicto entre sectores civiles e integristas, donde el discurso de los cineastas aborde de una manera más clara y decidida el problema.

En Argelia los sectores integristas trataron ya de sabotear el rodaje del penúltimo film de Mahmoud Zemmouri, *De Hollywood a Tamanrasset* (1990), lo que encontró sus inevitables ecos en la prensa occidental. El progresivo deterioro de la situación argelina y la brecha abierta en el seno de una sociedad hasta hace todavía poco baluarte del laicismo y el impulso revolucionario en el seno del mundo árabe se han convertido en los últimos dos años en el tema fundamental del cine argelino. *Otoño (Octubre en Argel)* (Malik Lakhdar-Hamina, 1992) fue la primera incursión cinematográfica en el tema, evocando el contexto de los sucesos de 1988: aunque poco lograda, la película tiene sin embargo un innegable valor documental sobre el auge del integrismo en una sociedad anquilosada y sin respuestas para los sectores más desfavorecidos de la misma. Más recientemente *Preludio* (Rashid Benhadj, 1993) evocaba ese desgarramiento desde el punto de vista femenino, mientras que *El diablo es una mujer* (1993), la *opera prima* de la escritora Hafsa Zinat-Koudil, se inspiraba en una crónica de sucesos para abordar el problema en el seno de una familia dividida por el curso de los acontecimientos. Pero es sin duda *Bab El-Oued City* (Merzak Allouache, 1994) la película que de forma más directa ha incidido sobre la cuestión. Ambientada en la populosa barriada de Bab El-Oued, uno de los principales reductos del integrismo en Argel, en la resaca de los graves enfrentamientos de 1988, la película reconstruye la degradación de la vida ciudadana en esos momentos y denuncia la actuación de las cuadrillas integristas, empeñadas en una sistemática operación de limpieza en base a los más convencionales y expeditivos métodos de extorsión y amenazas. Con *Bab El-Oued City* el compromiso cívico de los cineastas argelinos se manifiesta más claramente que nunca y el cine deviene así una poderosa arma ideológica para hacer frente al integrismo en una muy delicada coyuntura social y política.

Bab El-Oued City, como algunos de los otros films argelinos y tunecinos mencionados, ha contado con financiación parcial francesa y ha gozado de cierta difusión en Europa (fue presentada en la última edición del Festival de Cannes y ganó poco después el gran premio de la II Bial de Cine Árabe de París, que lleva aparejada una ayuda económica para su distribución en Francia). En el caso de Egipto, sin embargo, tales coproducciones son más bien la excepción a la norma y la producción cinematográfica descansa por lo común en inversores privados que buscan por encima de todo beneficios económicos inmediatos. De ahí que su particular respuesta a la amenaza integrista -de la que, por ejemplo, y en el plano estrictamente cinematográfico, ha sido recientemente víctima *El emigrante* (1994) de Youssef Chahine- tenga gran interés como síntoma de la movilización de los cineastas árabes a ese respecto. *Mercedes* (Yousri Nasrallah, 1993), una delirante comedia con insólitas incursiones en los submundos de la droga y la

homosexualidad cairotas, es una de las escasas coproducciones con Europa (Francia nuevamente) de esta temporada: su apocalíptico final coincide, de forma que nada tiene de fortuita o inocente, con una violenta refriega entre policía e integristas en las calles de El Cairo. Pero es en el cine más abiertamente comercial donde estas inquietudes han terminado por mostrarse de manera tan nítida como falta de precedentes. *Terrorismo y kebab* (Sherif Arafa, 1992), una comedia de gran éxito, abrió la veda hace dos temporadas reflejando la paranoia suscitada por el auge del terrorismo en la sociedad egipcia. *Tres en la carretera* (Mohamed Kamil El Kaliubi, 1992), otra comedia -esta vez a la mayor gloria del popular actor Mahmoud Abdelaziz-, se constituía como una modesta *road movie* en la que los conflictos religiosos en el Alto Egipto definían el transfondo y permitían a los autores introducir un mensaje moralizante de corte conciliador y progresista. El estreno de *El terrorista* (Nader Galal, 1994) marcará, no obstante, el punto álgido de esta respuesta cinematográfica al integrismo y lo hará de nuevo en un contexto tan significativo como es el de la comedia popular.

Con más de un millón de espectadores en Egipto tan sólo unos pocos meses después de su estreno, *El terrorista* se ha convertido ya en un fenómeno de resonancias extra-cinematográficas. Dirigida por un veterano artesano, Nader Galal, y protagonizada por uno de los más populares actores egipcios, Adel Imam, la película nació sin duda como una operación abiertamente comercial. Sin embargo, las intenciones propagandísticas son más que evidentes en la misma y hablan a las claras del impacto que, incluso, sobre una industria cinematográfica tan acomodaticia, como es la egipcia, está teniendo el problema del integrismo. *El terrorista* es, en cierto sentido, una revisitación de uno de los films más emblemáticos de la propaganda nasserista, *Un hombre en casa* (Henry Barakat, 1961). Pero mientras que en esta película Omar Sharif interpretaba a un activista político comprometido con el movimiento anti-colonialista, que logra la plena adhesión de una familia de clase media en cuya casa se refugia y termina auto-inmolándose en un acto de sabotaje con un *Corán* en el bolsillo, en *El terrorista* Adel Imam es un activista islámico que cambiará por completo sus ideas a raíz del contacto con una familia harto convencional en cuyo seno se esconderá tras haber participado en una operación terrorista. Hábil inversión de esquemas, respaldada por el carisma de su protagonista y el tono ligero de la sátira, *El terrorista* se ha ganado decididamente al público egipcio -y más allá de sus limitadas virtudes como obra cinematográfica- evidencia a las claras el papel que determinadas élites en el mundo árabe parecen re-



El terrorista,
Nader Galal,
1994

reservar para el cine en su lucha contra el integrismo.

Si el cine árabe reserva al tratamiento de la cuestión integrista un lugar destacado en sus ficciones o, por el contrario, ésta se revela una moda efímera, dependerá en buena medida de la propia evolución del problema en los distintos países implicados. Pero, sea como fuere, los primeros noventa quedarán ya como los años de una firme alianza anti-integrista en el seno de la industria cinematográfica del mundo árabe, a diferencia de lo sucedido en otros países islámicos como Turquía o Irán. El cine, una vez más, se erige por su capacidad de convocatoria en un fiel reflejo de las tensiones inherentes a la sociedad en que nace. Obras como *Bab El-Oued City* o *El terrorista* subsistirán así como privilegiados exponentes de una inquietud generalizada en el mundo árabe (pero también en Occidente) en este tormentoso *fin de siècle*.

Alberto Elena

D. W. GRIFFITH PADRE DEL CINE

Durante tres lunes consecutivos, del pasado mes de noviembre, en La 2, de Televisión Española, se han proyectado los tres capítulos del documental *D. W. Griffith padre del cine* (*D. W. Griffith father of film*), una producción anglo-norteamericana realizada, en 1993, por Kevin Brownlow y David Gill.

Se trata de una obra realizada para televisión, que sigue la pauta marcada por anteriores documentales cinematográficos producidos para la pequeña pantalla. De estos precedentes, conocidos por el público español, se pueden citar, entre otros, *Hollywood años dorados* (*La historia de la RKO*), *Una historia de Hollywood*, *Hollywood* o *Cuando ruge el león* (*La historia de la MGM*).

El esquema utilizado en los mismos responde a un patrón muy sencillo, que consiste en mostrar, alternativamente, imágenes históricas, del tema que trate el documental, tales como escenas de películas, fotos fijas, planos de ensayos, del rodaje o de descartes, etc. con imágenes actuales en las cuales personas que han vivido dicha época, productores, directores, actores, técnicos, etc. aportan su testimonio como testigos directos de lo que se está contando.

La bondad del resultado final depende de varios factores. Uno de ellos es el interés que pueda tener el hilo conductor de la historia que se nos cuenta, la veracidad de los comentarios, la claridad de la exposición o el didacticismo con el que se nos presenta. Otro puede ser el interés histórico de los documentos audiovisuales utilizados, su mayor o menor carácter de inéditos, el cuidado que se haya puesto en la selección, cualitativa y cuantitativamente considerada. Por último hay que tener en cuenta la pertinencia, interés y relevancia de las aportaciones que realizan, en las entrevistas ac-



tuales, las figuras del cine que aparecen, al bucear en sus recuerdos para aportar su testimonio personal.

El documental se abre con la cita de Charles Chaplin: "Fue el maestro de todos nosotros", tras la que, a lo largo de tres horas, se analiza la vida y la obra de David Wark Griffith, a quien se califica de padre del cine. Se utilizan imágenes sacadas de sus películas, de noticieros de la época, fotos fijas, así como testimonios de cineastas que le conocieron, tales como Frank Capra, Lilliam Gish, Blanche Sweet, Anita Loos, Andrew L. Stone, Samuel Marx, etc., junto a otros de familiares, amigos, historiadores de cine, cronistas locales, etc.

El resultado es muy bueno, como ya nos tienen acostumbrados sus creadores, Kevin Brownlow y David Gill, de los que recordamos su excelente serie *Hollywood*.

Siguiendo la biografía de Griffith se van analizando las peculiaridades de sus películas, la evolución de su estilo, la gestación de sus obras maestras, su triunfo y, finalmente, su decadencia. Ya el inicio es significativo del cuidado puesto en la investigación efectuada, al establecer sugestivas relaciones entre las imágenes de su infancia y adolescencia y el reflejo que todo ello tuvo en los imágenes de algunas de sus primeras películas, cuidadosamente rescatadas de las innumerables obras de esa primera época. Después, mientras se sigue avanzando en la biografía del cineasta, se van tratando aspectos claves de su cine, como es el uso de los distintos planos, el trabajo con los actores, el desarrollo del montaje, etc., ejemplificado, siempre con escogidas secuencias de sus películas. El relato se detiene en *El nacimiento*

Intolerancia
(*Intolerance*),
D.W. Griffith,
1916

de una nación, que se analiza con detenimiento, con planos de pruebas de vestuario, numerosos testimonios, incluso del propio Griffith, con una entrevista que le realizaron en 1930, imágenes de los noticieros de la época en que se reflejan los disturbios raciales que provocó su proyección, etc.

Después le llega el turno a *Intolerancia*, donde se analizan las influencias que tuvo a la hora de construir los decorados, imágenes poco conocidas del rodaje, etc. Se sigue el recorrido biográfico, en paralelo con sus películas. Su viaje a Inglaterra durante la Primera Guerra Mundial, el rodaje de *Corazones del mundo* y la publicidad con la que se lanzó este film, la creación de United Artists, *Lirios rotos*, el rodaje de la famosa secuencia del hielo de *Las dos tormentas*, donde se desvelan algunos de los trucos y secretos de dicho rodaje, Griffith haciendo pruebas de sonido, etc.

Después la decadencia, coincidiendo con los últimos años del cine mudo y la llegada del sonoro, que le supusieron numerosos reveses de crítica y público, sus problemas con el alcohol, su retirada, etc.

El film de Brownlow y Gill está muy bien concebido y puesto en imágenes. En ningún momento se cae en la fácil tentación de realizar una obra laudatoria del biografiado. Y así se indican algunos de los aspectos menos positivos de su personalidad, como, por ejemplo, las diversas declaraciones acerca de sus ascendientes, circunstancias familiares o nacimiento, que se han comprobado que son mentira, los componentes racistas o xenófobos de su pensamiento, la terrible y sucia campaña publicitaria que urdió para lanzar *Corazones del mundo*, su alcoholismo, etc.

Muy interesantes son algunos de los documentos audiovisuales que se incluyen, dado lo poco conocidos que son. Así los planos de Griffith hablando, en una prueba de cine sonoro; el prologo que rodó, en 1930, para la copia sonorizada de *El nacimiento de una nación*, las películas familiares en las que aparece con diversos miembros de su familia, rodadas en los años treinta, cuando ya se había retirado, etc.

José Luis Martínez Montalbán

D. W. GRIFFITH PADRE DEL CINE (D. W. Griffith father of film). Producción: Photoplay Productions, Thames Television y Thirteen/WNET para Channel Four, 1993. Productores: Kevin Brownlow y David Gill. Productor asociado: Patrick Stanbury. Ayudante de producción: Penelope Read. Guión y Dirección: Kevin Brownlow y David Gill. Narrador: Lindsay Anderson. Fotografía actual: Ken Morse. Cámaras: Denny Furey, John Hanlon, Ken Lowe, John Slagle, Brian Cley, David Rabinowitz y Steve Elkins. Títulos: Barry O'Riordan. Música: Carl Davis, Nic Raine y Philip Appleby. Dirección musical: Harry Rabinowitz. Sonido: Dave Brill, Mark Mandler, Alan Strusser, Greg McCleary y Bill MacCollon. Mezclador: Peter Brown. Montaje de sonido: Frances Bowen. Montaje: Mike Peatfield. Investigación: Joe Adamson, Laurence Butler, Raye Farr y Scott MacQueen. Investigación de películas: David Thaxton, Cy Young y The National Film Archive. Origen de las películas: Em Gee Film Library, Film Preservation Associates, Killiam Shows Inc., Library of Congress, The Mary Pickford Company, Museum of Modern Art, The Rohauer Collection, Patrick Stanbury Collection, Ted Timreck, UCLA Film & Television Archive, British Pathé News, William K. Everson, Imperial War Museum, Roy Export Co. Establishment, Harold Casselton y Turner Entertainment. Fotografías: Academy of Motion Picture Arts & Sciences, BFI Stills Posters and Design, The Bancroft Library, Robert S. Birchard Collection, Bison Archives, The Filson Club (Louisville, Kentucky), The Kobal Collection, Muriel Marvin, Andrew McKay, Alana Nash, The New York Public Library, Russell Merritt Collection, Museum of Modern Art, The North Carolina Collection, UNC Library at Chapel Hill, Gerrie Griffith Reichard, Wisconsin Center for Film & Theater Research, The Bettman Archive, Ira Gallen, Edna Harron, George J. Mitchell, The Oakland Museum History Dept., South Shields Museum, John St. Croix, The Delaware Art Museum, Tommy Duncan, Institute of the American Musical, Patrick Stanbury Collection and The Valley Forge Historical Society. Consejeros históricos: Thomas Cripps, William K. Everson, John Fell, John Hope Franklin, Tom Gunning, Joanna E. Rapf, William Scott y Arnold Taylor. Duración: Tres episodios de 55 minutos cada uno. Pase en televisión: La 2 (TVE), 14, 21 y 28 -noviembre-1994.