

# Libros S O R O S = L

JANET STAIGER

**INTERPRETING FILMS. STUDIES IN  
THE HISTORICAL RECEPTION OF  
AMERICAN CINEMA**

Pág. 115

SUSAN RAY (ED.)

**POR PRIMERA O ULTIMA VEZ.  
NICHOLAS RAY HACIENDO CINE.**

Pág. 117

PENELOPE HOUSTON

**KEEPERS OF THE FRAME. THE FILM ARCHIVES**

Pág. 120

SERGIO ALEGRE

**EL CINE CAMBIA LA HISTORIA.  
LAS IMAGENES DE LA DIVISION AZUL**

Pág. 122

VALERIA CAMPORESI

**PARA GRANDES Y CHICOS.  
UN CINE PARA LOS ESPAÑOLES, 1940-1990**

Pág. 123

PETER BOGDANOVICH

**CIUDADANO WELLES**

Pág. 125

AUGUSTO M. TORRES

**DICCIONARIO DEL CINE ESPAÑOL**

Pág. 127

ZUZANA M. PICK

**THE NEW LATIN AMERICAN CINEMA.  
A CONTINENTAL PROJECT**

Pág. 128

ANTONIO SANTOS

**KENJI MIZOGUCHI**

Pág. 130

ESTEVE RIAMBAU

**ORSON WELLES. UNA ESPAÑA INMORTAL**

Pág. 136

JUAN COBOS

**ORSON WELLES. ESPAÑA COMO OBSESION**

Pág. 136

CARLOS LOSILLA

**EL CINE DE TERROR. UNA INTRODUCCION**

Pág. 140

ROMAN GUBERN

**BENITO PEROJO. PIONERISMO  
Y SUPERVIVENCIA**

Pág. 143

CARLOS F. HEREDERO

**LAS HUELLAS DEL TIEMPO.  
CINE ESPAÑOL 1951-1961**

Pág. 144

Janet Staiger  
**Interpreting Films.  
Studies in the Historical  
Reception of American  
Cinema**

Princeton

Princeton University Press, 1992

274 páginas

14,95 dólares

La obra de J. Staiger se presenta como un estudio de la recepción histórica del cine norteamericano: tras una primera parte dedicada a los aspectos teóricos de este enfoque, en la segunda se aborda su aplicación concreta en diez ejemplos, que van desde *Foolish Wives* (1922) hasta *Zelig* (1983). El prefacio ya indica los derroteros por los que va a discurrir el trabajo: allí señala que “describiendo las estrategias interpretativas históricas y explicando sus causas, se pueden realizar valiosas contribuciones a la historia, la crítica y la filosofía de estos productos culturales” (p. xi). Esta declaración supone, cómo no, optar por ciertas teorías y primar ciertos aspectos: en primer lugar, implica asumir que el cine y sus productos son artefactos culturales, sujetos a interpretaciones, sin significado inmanente, y cuyas variaciones o diferencias de apreciación deben ser explicadas con referencia a condiciones sociales, políticas y económicas, y también, dice la autora, a identidades constituidas, tales como el género, la preferencia sexual, la raza, la clase o la nacionalidad. Este punto de vista, en segundo lugar, subraya el papel que, en la comprensión del proceso de interpretación o lectura, desempeña el contexto en su relación con la psicología de los

lectores/receptores. Cualquier futura historia del consumo del cine americano debería tener en cuenta los aspectos aquí tratados: las diferencias de las interpretaciones (con sus causas) y las experiencias afectivas de los espectadores.

En los capítulos siguientes, Staiger analiza minuciosamente las diferentes corrientes críticas que tratan el problema de la interpretación y que pueden ser relevantes en ciertos desarrollos de los estudios sobre la recepción. En su examen de las teorías que estudian las respuestas de los lectores (*reader-response*), considera una gran variedad de trabajos para este asunto, y que pertenecen a diversas disciplinas, desde la poética del texto hasta la fenomenología o la crítica subjetivista, desde la etnografía y la psicología hasta la lingüística. La idea que comparten todos estos trabajos es, para la autora, el estar inspirados en cierta lectura de Marx que considera que sin la existencia de una audiencia ni texto ni autor existirían. Antes de comparar la novedad y especificidad de su enfoque, la autora define algunos puntos básicos de estos “estudios sobre la recepción” (*reception studies*). Éstos tienen como objeto de investigación la historia de la interacción entre lectores reales (espectadores) y textos (films): es primariamente una historia, no una filosofía de la recepción, aunque indudablemente remitirán a unas concepciones filosóficas. Como tal historia los estudios se interesan por lo que efectivamente ha ocurrido: la especulación sobre lo que podría haber acontecido es lícita pero el

propósito fundamental es comprender cómo se han entendido verdaderamente los textos (films) más que el elaborar una explicación sistemática de cómo los individuos podrían haberlos comprendido. Este enfoque estima, ante todo, que el lector (espectador) debe ser considerado como sujeto histórico y se critica la noción de un lector ideal, permanente y ahistórico. Por otra parte, no niega que la dinámica del productor del texto determine la recepción del significado: ésta es incorporada como un factor más en la interpretación del texto por parte del lector. En el polo opuesto, los estudios de recepción no son interpretación textual ya que mientras éstos buscan explicar un objeto (el film) los estudios de recepción tratan de explicar un hecho, el de la interpretación de ese objeto.

A continuación Staiger procede a la definición de la terminología que emplea, marcando las diferencias y semejanzas con otros trabajos. En el examen de términos como *texto*, *lectura*, *lectores* o *contexto*, revisa las obras de U. Eco, R. Barthes, J. Culler, N. Holland o D. Bleich, entre otros, y, entre apunte y apunte, esboza sus propias ideas mostrando su afinidad con los teóricos que dan prioridad al contexto y a los determinantes históricos (*context-activated*), pero sin olvidar que también los lectores son individuos que se desarrollan históricamente, con sus específicas contradicciones (entran aquí, como un elemento explicativo

más, las aportaciones de la psicología cognitiva).

Las consecuencias de un estudio de estas características son consideradas por la autora, consciendo que también su investigación es producto de un contexto histórico subjetivo, al igual que ocurre con los individuos que estudia. Bajo la perspectiva de los estudios de recepción cobran nueva vida nociones como las de autor, cine nacional o géneros, ya que éstos se entienden como una estrategia interpretativa más, categorías empleadas para dar significado a los films. Además, al subrayarse la construcción histórica del sujeto se explican las diferencias o distorsiones en la interpretación. Por último, estos estudios, como instrumento para comprender el significado producido histórica y socialmente por los individuos, se traducen en criterios de evaluación, no universales, y con una gran carga política.

En los ejemplos concretos que estudia se pone de manifiesto la metodología empleada, adaptada a cada uno de los casos. Al abordar *Uncle Tom's Cabin* (1903) combina el más puro análisis textual con los datos sobre el público que acudía al cine (clase media y urbana, conocedora de la obra, etc.) para comprender el significado de dicha película. En *Foolish Wives* (1922) se centra en la reacción de la crítica que repueba la descripción poco realista de alguno de los personajes y la acusa de antipatriótica. Staiger sitúa esta respuesta en el con-

texto de los años 1919-1920 que ven la intensificación de un sentimiento "americanista". También examina, referida a esta película, otras categorías afectivas en juego: la identidad de género y las preferencias sexuales. Otro de sus trabajos reflexiona sobre las lecturas alternativas y los métodos para reconstruir las diversas historias: es el caso de la "apropiación" de la figura de Judy Garland por parte de la comunidad homosexual americana durante los años 50.

El libro no es, dice la autora, una historia de la recepción. Sin duda más bien es una extensa defensa de sus propios planteamientos, en continuas referencias a otros autores y obras y con pleno conocimiento de las debilidades que ello implica (por ejemplo, es un grave problema cómo abordar no sólo la reacción de la prensa sino la de los propios espectadores). Los casos concretos que trata resultan estimulantes, pero abordan aspectos de su trabajo excesivamente específicos: apenas apuntan toda la riqueza de elementos implicados en la atribución de un significado dado y, en particular, las referencias a la situación histórica se mencionan dándolas por sabidas. Estudios más detallados y monográficos de algunas obras entre las que pudiera establecerse alguna relación (evitando el ser ejemplos aislados), contribuirían a apreciar correctamente la validez y novedad del atractivo planteamiento sostenido por Staiger.

*Ana Martínez Albertos*

Susan Ray (ed.)

**Por primera o última vez.  
Nicholas Ray haciendo cine.**

Oviedo.

Fundación de Cultura

Ayuntamiento de Oviedo, 1994.

368 páginas.

1515 pesetas

La primera peculiaridad de este extraño y, a veces, apasionante libro reside en que la magnitud de las expectativas que crea remite por fuerza a momentos no recogidos en sus páginas.

Pero empecemos por el principio. Ni el testimonio personal de Susan Schwartz -la mujer que estuvo al lado del director durante sus últimos años de vida y recopiladora de los textos aquí publicados-, ni la nota biográfica de Bernard Eisenschitz sobre Ray, capítulos que intentan cumplir un papel introductorio, son capaces de encuadrar de forma completa la personalidad que se nos ofrece en las páginas siguientes, fragmentada en multitud de textos distintos. La vertiente reflexiva de los mismos constituye en gran parte el reflejo directo de los pensamientos de Ray, algo que se escapa a casi todos los intentos biográficos ajenos a uno mismo por muy cercanos que sean. Además, dichos pensamientos son de los que tienen la virtud de ayudar en ocasiones a comprender mejor obras y hechos del director norteamericano independientemente de que sean o no tratados aquí, lo que también contribuye a desbordar el marco propuesto.

El hilo conductor del libro pretende

ser la adaptación de las transcripciones que Schwartz realizó de las clases de cine dadas por Ray en tres momentos diferentes de los años setenta, agrupándolas como si se hubiesen tratado de uno solo. La experiencia acumulada por el director en este terreno aparece transmitida con un enorme entusiasmo y con un justificado conocimiento de causa que le lleva a hablar, indistintamente, de interpretación tanto como de dirección o producción. Queda patente su especial interés por el trabajo de los actores y entre las enseñanzas que intenta transmitir, además de ensayar todo tipo de posibles situaciones que interpretar, surgen de forma constante conceptos como el de *memoria sensitiva* y *memoria emocional*. Pero la idea a la que más tiempo dedica y que considera fundamental para el intérprete es la llamada *acción*, a la que define como "algo interno (...) una expresión de la naturaleza de tu personaje", y que traduce por "el significado de *hacer*, «quiero hacer».". Dice de ella que "te ayuda a realizar la transición entre «Si yo fuese» y «Yo soy»" y la ejemplifica de la siguiente manera: "Una acción puede consistir en escuchar lo que otra persona está diciendo. ¿Qué está diciendo realmente? Si tu acción consiste en descubrirlo no estarás anticipando o dejando filtrar la emoción. No estarás mostrando, porque estarás escuchando". Este concepto aparece con mucha frecuencia en la obra, y no sólo en las páginas dedicadas a Ray como profesor. La medida de su importancia dentro del libro, queda clara al

comprobar cuál era su título cuando se editó por primera vez, en Bélgica: *Action, Nicholas Ray sur la direction d'acteurs*.

Sin embargo, no sería muy justo otorgar el protagonismo de la obra al tema de la formación de actores. El lector también puede encontrar textos escritos por el propio Ray -casi nunca anteriores a 1977, dos años antes de su muerte- que se ocupan no tanto de los sucesos de su vida, como de las reflexiones que éstos le suscitaban. Aquí es donde la balanza se desequilibra hacia el lado de la crónica personal, en la que se mezclan comentarios sobre el montaje, el color, Howard Hughes o James Dean, con otros encabezados por la fecha en que se escribieron, donde Ray habla de sí mismo -"(23 de septiembre de ¿1976?). Alrededor de las 4.00 p.m. del miércoles 22 me di cuenta de que he estado sumido en un apagón desde 1957 o antes hasta ahora. Perdí mi alma y no tengo ni idea de dónde he podido dejarla"- y de lo que le sucede -"(16 de diciembre de 1977) Operación. 3 horas. Han dejado el tumor dentro y me han vuelto a grapar".

La segunda peculiaridad del libro resulta, precisamente, de la combinación de este tipo de comentarios personales con los que recogen las clases, y es la de tener, una vez leída esta obra, la sensación de haber presenciado algo parecido a un último acto.

Tal vez la idea no estuviera en la mente de Schwartz al realizar el libro, pero surge debido a que está enmarcado dentro de acontecimientos que, directa o indirectamente, tienen que ver no ya con los últimos días de Ray, sino con momentos que supusieron para él un parón vital. Parte de los escritos del propio director aquí recogidos no son un conjunto de notas realizadas a lo largo de toda una vida, sino que pertenecen a un momento en que Ray ya sabía que su muerte estaba cercana, debido a un cáncer imposible de curar a esas alturas de la enfermedad. De modo que los recuerdos, las reflexiones sobre el pasado y el presente, y la narración de acontecimientos que tienen que ver directa o indirectamente con su dolencia ocupan muchas de las páginas escritas por el director.

Nicholas Ray afirma en el libro: "quiero hacer películas, desesperadamente". Y eso es lo que apenas logra en los años de su vida reflejados aquí. De forma inevitable, hasta las enseñanzas dadas en esas clases que se imparten, a falta de una película que realizar, remiten al Ray interrumpido. Contribuye a ello el tono didáctico que empleaba en muchas ocasiones, compuesto de sentencias como "Especialmente en el cine, recordad, por favor, que la melodía está en los ojos", o "el ritmo del discurso en el cine debe ser por lo general un veinte por ciento más rápido que en el escenario", que proyectan sobre el asunto cierto tono de legado. Por si fuera poco, la función tiene como remate el episodio

del rodaje de *Lightning over Water*, donde Nicholas Ray demuestra una escalofriante lucidez sobre el proyecto al conversar con Wim Wenders: "Creo que sé sobre qué le gustaría tratar en la película, y creo que le gustaría tratar sobre la muerte". Wenders admite que es cierto.

Podríamos corroborar estas palabras en relación al auténtico tema de que trata el libro o, dicho de otro modo, el tema que se va revelando como protagonista debido a la selección y ordenación de materiales realizada por Susan Schwartz. En este sentido, el título de la edición inglesa, *I was Interrupted*, acierta con el espíritu de la obra más que la española, una edición, dicho sea de paso, encomiable por el mero hecho de haberse llevado a cabo, pero con más erratas de las deseables y alguna que otra traducción dudosa.

En definitiva, lo que subyace en estas páginas subtituladas como *Nicholas Ray haciendo cine* es la muerte profesional del director norteamericano, equivalente en último término a la muerte biológica de un hombre que lo único que deseaba hacer durante los últimos treinta y cinco años de su vida era rodar películas.

Daniel Sánchez Salas

Penelope Houston  
**Keepers of the Frame.**  
**The Film Archives**

Londres  
British Film Institute, 1994  
176 páginas  
12,95 libras

Cuando el cine se prepara para celebrar su centenario y se ha convertido ya en una de las fuentes primordiales para rescatar la memoria histórica de nuestro siglo, aquellas personas e instituciones que se han convertido en albaaceas de esta preciada herencia común son aún grandes desconocidas. Ante una ausencia casi total de trabajos a ellas dedicados, una obra como la que nos ocupa, que pretende ser, en palabras de su autora, una historia del movimiento archivístico (*archive movement*), de sus problemas recurrentes y políticas de conservación, con el propósito de presentarlos como una cuestión de preocupación pública al estar en juego la herencia de todos, debe ser bien acogida. Sin embargo, el resultado final no es todo lo satisfactorio que hubiéramos deseado, a pesar del gran esfuerzo realizado en la recogida de información, acometido principalmente mediante entrevistas personales con los principales representantes de los archivos cinematográficos y la consulta de documentos personales de algunos de los protagonistas de la historia. Aún sin reclamar un mayor rigor en la citación de las fuentes utilizadas, lo que a nuestro juicio hubiera sido de gran utilidad para el lector, creemos que la obra ado-

lece de dos carencias principales: la sistematización de la información y la definición del público al que va destinada.

En primer lugar, la obra se presenta con un objeto de estudio central: el National Film and Television Archive (NFTA), por ser la institución más estable y con una tradición de actuación más clara gracias en gran medida a la obra de su fundador Ernest Lindgran. Sin embargo, frente a lo que cabría esperar, el estudio del caso del archivo vinculado al British Film Institute no consigue convertirse en estrategia de articulación expositiva de los problemas a los que ha venido enfrentándose la labor de conservación del patrimonio cinematográfico a nivel mundial. Ciertamente, la trayectoria histórica y el estado actual del NFTA es un polo constante de comparación respecto a otros archivos: así, los diferentes capítulos del trabajo de Penelope Houston van mostrando respuestas alternativas a los problemas de definición, financiación, obtención de fondos, gestión y utilización de derechos, conservación y restauración, difusión y apertura social, relaciones con organizaciones internacionales como la FIAF y acogida de nuevos materiales como los procedentes de la televisión. El lector obtiene de todo ello una gran cantidad de información de muy diversa procedencia y de naturaleza muy variada, pero por ello mismo dispersa y, por su amplitud, no tan exhaustiva como se desearía. Carece, por tanto, de una articulación que sistematice las decisiones más allá de coyunturas históricas específicas o del carácter particular de los protagonistas de la historia. A esto último

queda reducida, por ejemplo, la comparación del archivo británico y su fundador con su gran modelo alternativo: la Cinémathèque Française, creación emblemática de Henri Langlois.

Quizás la falta de una sistematicidad expositiva sea debida al propio desconcierto e indecisión en el que se mueve el mundo de los archivos cinematográficos, o al miedo de la autora a tomar partido por unos u otros modelos de archivo, confirmando la característica que ella misma atribuye al archivero: la "neutralidad", esa neutralidad a la que acusa de haber impedido el establecimiento de políticas de selección del material digno de ser conservado. Y sin embargo, el recorrido histórico que nos presenta no es más que una historia de tomas de decisiones, activas o pasivas. Pero también se debe en buena medida a la indefinición de un lector tipo, cuya consideración hubiera favorecido la jerarquización de problemas para su tratamiento en profundidad o la eliminación de información no relevante. Su presentación general parecería hacernos pensar en un público general al que familiarizar con la existencia de los archivos y su importancia en la conservación de un patrimonio de todos, aunque en buena medida vedado; sin embargo, su forma de exposición, siempre interrogativa, no parece la más apropiada para la divulgación. El investigador tampoco quedará del todo satisfecho con la obra. A él se dedica un capítulo del trabajo que lo acusa de falta de interés por el material cinematográfico como fuente para el trabajo histórico, y que se convierte finalmente en una excusa para dedicar mayor espacio al cine documental y a la utilización de la imagen de archivo en

la realización de documentales históricos ejemplares realizados para televisión. De hecho, este tipo de programas son, para la autora, un medio de suscitar entre los investigadores académicos el interés por los materiales audiovisuales con los que se sienten incómodos y que consideran poco serios. Con ello se muestra el desconocimiento de nuevas tendencias historiográficas y la ingenuidad tan extendida que asocia de forma inmediata e inconsciente el trabajo académico con un interés exclusivo por la imagen histórica documental. Finalmente quedaría el especialista del archivo cinematográfico como lector. Quizás sea él quien mejor pueda calibrar y valorar las diversas posibilidades de acción que se van planteando a lo largo de la obra y quien más curiosidad muestre por los laberintos en los que ha debido moverse el movimiento archivístico para su establecimiento y desarrollo: relaciones con la empresa privada, el estado, los cineastas y la sociedad en su conjunto. Pero no encontrará una propuesta definida sobre las líneas que deben guiar el futuro de los archivos o un balance final que evalúe la efectividad de algunas de las políticas que están comenzando a imponerse. Tan sólo encontrará el consuelo de descubrir, si lo ignora, los males comunes que aquejan a la profesión y que se reducen a uno fundamental: la carencia de recursos económicos para seguir siendo los depositarios de una memoria colectiva.

*María Luisa Ortega*

Sergio Alegre  
**El cine cambia  
la historia.  
Las imágenes  
de la División Azul**

Barcelona  
Promociones y  
Publicaciones  
Universitarias, 1994  
327 páginas  
1975 pesetas

El libro de Alegre representa, bajo un cierto punto de vista, una ocasión perdida. Sobre el papel, se habían reunido todos los elementos para que pudiera salir una obra decisiva para la reconstrucción de un aspecto importante de la historia del franquismo, por un lado, y para una correcta, ejemplar utilización de la fuente cinematográfica en el trabajo historiográfico en general, por el otro.

El interés del tema escogido es indudable. Las interpretaciones visuales que, a lo largo del franquismo, se dieron de las hazañas de la División Azul no sólo constituyen en sí material de crucial relevancia para una posible interpretación del clima cultural (o político-cultural) existente en las distintas fases de la dictadura, sino que nunca han sido estudiadas de forma tan detallada y rigurosa, como Alegre lo hace.

Análogamente, las metodologías de trabajo, distintas en el caso de noticieros y documentales, y de las películas de ficción, a las que se hacía referencia, parecían potencialmente fecundas y bien pensadas (aunque, en el segundo caso, con algún problema de aplicación). Sin embargo, el libro tal como se nos presenta, es muy desigual y, en algunos puntos, inaceptable en sus planteamientos y conclusiones.

Especialmente poco acertada resulta toda la primera parte. En la introducción se hacen afirmaciones que nunca se han demostrado y que la literatura especializada pone continuamente en cuestión. El resumen hecho por Alegre acerca de las relaciones entre el cine y su público sorprende por su ingenuidad, ya que presenta como definitivamente conocida y cerrada una cuestión que aparece cada día como más complicada, acerca de la cual las fuentes son escasas y poco generosas en información cualitativa, y que está generando muchas páginas de reflexiones que todavía necesitan investigaciones en profundidad. Todo esto resulta cancelado en dos páginas en las que no se cita a nadie. En cuanto a las posibles razones que han "hecho que tradicionalmente los historiadores se alejen del cine de ficción", las explicaciones de Alegre parecen otra vez pecar de simplismo, falta de contextualización y precisión (¿De qué historiadores estamos hablando? ¿En qué años y en qué país?). Sin embargo, y una vez más, la pregunta es importante y hubiera merecido un tratamiento más profundo.

En cuanto al primer capítulo, en el que se presenta el "Contexto histórico y cinematográfico" en el que se produjeron los documentos visuales acerca de la División Azul que Alegre analiza, mejor hubiera sido no incluirlo. Su superficialidad y falta de problematización quita valor al libro, proyecta un cierto aire de insubstancialidad hacia toda la investigación, que en realidad

Valeria Camporesi  
**Para grandes y chicos.**  
**Un cine para los españoles,**  
**1940-1990**

Madrid  
Turfán, 1994  
141 páginas  
1500 pesetas

el esfuerzo de Alegre no hubiera merecido. El fatuo cuento de la posguerra que se relata en estas páginas sólo sirve para producir profundo desconcierto. Desde luego, nada añade a nuestros conocimientos; al contrario, los ignora.

Mucho más interesante, e indudablemente novedoso, es el análisis de los noticiarios y documentales, en el capítulo segundo, y de las películas argumentales, en el tercero, que tuvieron algo que ver con la División Azul. La descripción de la metodología y de las fuentes es detalladísima, y atestigua la realización de un trabajo de investigación riguroso y original que se mantendrá como punto de referencia para cualquiera que decida ocuparse de la historia de España de este período. Muchísimo más se hubiera podido sacar de ello si Alegre hubiera derivado relaciones con el contexto histórico en lugar de adelantar un cuento suspendido en el vacío. Muy interesantes también resultan las entrevistas a los protagonistas, entre los que se cuentan José María Forqué, director de *Embajadores en el infierno*, la película de ficción de mayor éxito acerca de la División Azul; Torcuato Luca de Tena, autor del argumento; José Luis Sáenz de Heredia y otros. Además, un importante anexo documental reúne fichas completas de todas las películas argumentales analizadas (incluyendo biofilmografías de los autores) y de los programas de televisión en los que se han emitido imágenes de la División Azul.

Valeria Camporesi

Valeria Camporesi ha demostrado una gran audacia al publicar un libro que corre el riesgo de disgustar a numerosos lectores. Su obra es, bajo la apariencia de una publicación breve y muy ilustrada, de un gran rigor científico. La autora está al corriente de los trabajos más recientes en el área de la sociología de la comunicación, maneja con la misma soltura las investigaciones anglo-americanas que los estudios españoles y consigue sistematizar, en unas cuantas páginas, debates de extrema complejidad. Los especialistas le reprocharán ir demasiado deprisa, los cinéfilos temerán perderse y, sin embargo, la autora tiene razón, es necesario salir de la ambigüedad de nociones como "identidad cultural", "cultura nacional", "consumo", sin entrar al mismo tiempo en un gran debate a propósito de los mismos. En doce páginas introductorias de gran densidad, Valeria Camporesi define no lo que es una "cultura española", sino lo que ella pretende desarrollar en torno a dicha expresión.

A la exigencia intelectual -y de nuevo aquí será objeto de muchas reservas- se viene a añadir una gran lucidez. Apoyándose en un examen exhaustivo de revistas especializadas, la autora mues-

tra cómo la crítica es incapaz de definir las obras "realmente españolas". Un primer estudio, que en realidad constituye la parte más extensa la obra, sintetiza las vacilaciones de la prensa hasta los años 70. Este capítulo me ha apasionado, pero, en tanto que lector medio, he sentido a veces una cierta frustración; Valeria Camporesi presenta una inmensa cantidad de documentos que hubiera deseado fuesen explicados con mayor detenimiento. ¿Españolidad? Primero, la historia, después las costumbres locales: así lo esperábamos. Pero he aquí que encontramos algo mucho más importante: el realismo. "Un realismo dramático, amargo" nos dice la autora; pero uno de los textos que cita califica a *El último caballo* como "película española, neorrealista, pero no amargada; sencilla, pero no sincopada; directa, pero no desagradable". Buen ejemplo de una cita que hubiera merecido un verdadero comentario.

Sé que en las críticas se escribe con frecuencia cualquier cosa para terminar a tiempo el texto. Sin embargo, creo percibir, en este artículo verboso y apurado, una dificultad real. Todo ese debate sobre el realismo, en el que se dice una y otra vez que el cine español está enzarzado en las convenciones y que ha sido uno de los primeros en asir la realidad, habla de algo diferente a la españolidad, revela al mismo tiempo un profundo nacionalismo ("sin limitaciones de lo de fuera") y, en mayor

medida, una duda profunda sobre la utilidad del trabajo crítico. No por casualidad, las discusiones se agotan después de 1970: en esos momentos el cine ha dejado de ser útil para hablar de otras cuestiones.

Para obtener a partir de los juicios de la crítica algo más que un montón de opiniones contradictorias, Valeria Camporesi ha decidido recurrir a uno de los pocos datos objetivos, la asistencia a las salas de cine: ¿cuál es la atención que los españoles prestaron, a lo largo de medio siglo, a "su" cine? La autora es consciente de las trapas que encierra un estudio de este tipo; como ella señala, las consideraciones "míticas" pesan sobre la forma en que son evaluadas las reacciones del público. ¿Qué podemos deducir, por ejemplo, de una opinión según la cual, en España, "había un determinado gusto populista y un cine que atendía a este gusto"? Las conclusiones a las que conduce un análisis del público son, por tanto, modestas: "calidad" y asistencia a las salas no coinciden necesariamente, los "gustos" de los espectadores son difíciles de definir, finalmente, las películas españolas han atraído siempre entre el 10% y el 20% de los espectadores, salvo durante la década de 1967-1976 en la que se eleva a un 30%. Admitiendo esto, los ejemplos concretos de éxitos duraderos crean una cierta perplejidad.

Así, para estudiar los buenos resultados obtenidos por *El escándalo*, habría que conocer, por una parte, el estado general de la oferta (las importaciones habrían disminuido seguramente en 1943), por otra, comparar estos resultados con los de otras adaptaciones de novelas conocidas y verificar si existe una diferencia significativa entre ellos.

Después de un recorrido por las producciones educativas, Valeria Camporelli termina con una serie de consideraciones a un mismo tiempo útiles y sugerentes. Constata, primero, que aunque la noción de españolidad no se basa en algo específico del cine, no deja de estar extremadamente vivo: hay una suerte de "mito" que merece un extenso estudio. Señala, a continuación, la existencia de un público fiel al cine de producción local. En cuando a su nota final, reconozco que me conmueve por su ingenuidad: ¿no debería la producción educativa estar menos influida por las consideraciones comerciales y ser más sensible a las necesidades de la enseñanza? ¿Habla todavía de la España real, o ya de la España mítica?

*Pierre Sorlin*

Peter Bogdanovich  
**Ciudadano Welles**

Barcelona  
Grijalbo, 1994  
552 páginas  
3950 pesetas

El contenido principal del libro que nos ocupa está constituido por las entrevistas que Peter Bogdanovich realizó a Orson Welles, en distintas ciudades europeas y de Estados Unidos; no obstante, hay que señalar que ha sido Jonathan Rosenbaum quien, por expreso deseo de Oja Kordar (la actriz y escritora croata, colaboradora de Welles en la mayor parte de sus proyectos en los últimos veinte años de su vida) ha dado forma definitiva a la obra. Así, a él ha correspondido la selección del material procedente de las entrevistas de Bogdanovich a Welles, añadiendo además un capítulo completo de Notas del Editor que contiene algunos comentarios de Welles y entrevistas adicionales e informaciones sobre algunas de las actividades menos conocidas de Welles (en el teatro y la radio). Además, Rosenbaum presenta en su introducción consideraciones interesantes para comprender el proceso real por el que tomaron forma las entrevistas antes de llegar a sus manos.

Como si de un guión se tratase, el libro se estructura como una historia con diversos marcos espaciales que corresponden a las ciudades en las que tuvieron lugar las diferentes conversaciones entre Bogdanovich y Welles, sin que existiera una relación temática entre el contenido

de las entrevistas y el contexto. Las entrevistas reflejan las pasiones y frustraciones de Welles a propósito de su obra y el mundo de Hollywood de la época. Bogdanovich busca siempre enfrentar a Welles con sus manifestaciones contradictorias, logrando así los momentos más interesantes de cada capítulo.

A pesar de que Bogdanovich era un buen conocedor de la obra de Welles, no pretende en ningún momento que sus juicios de valor predominen, sino reflejar de la forma más inmediata y transparente el carácter de su interlocutor. Esto no significa que Bogdanovich no incite la discusión en momentos determinados.

El tiempo transcurrido entre una y otra entrevista podría haber sido un serio obstáculo para establecer una continuidad narrativa. Sin embargo, Bogdanovich resuelve el problema estableciendo algunos puntos que, aunque seleccionados de forma anárquica, consiguen dar una estructura lineal y comprender distintas etapas de un proceso que se desarrolla en diferentes épocas (algunas de ellas serían utilizadas por Welles en *The Other Side of the Wind*/Al otro lado del viento, que rodó en ese tiempo).

Esta estructura en forma de fresco está salpicada por comentarios y reflexiones de Welles que nos alejan de las cuestiones que interesan a Bogdanovich. Por ello éste los introduce como contrapunto a la hora de concluir las entrevistas. Estos comentarios nos desvelan aspectos que, de otra manera, habrían quedado en el olvido y contribuyen al enriquecimiento del texto.

La figura de Welles se convierte en el centro y el reflejo del mundo cinema-

tográfico de su época. Como si de una de sus películas se tratara, cada capítulo comienza con un plano general, con la descripción de la escena en la que va a desarrollarse la conversación o con una anécdota o reflexión del propio Welles que servirá de eje conductor de la conversación que constituye el capítulo. Poco a poco se nos va conduciendo, con planos más cercanos, al interior del personaje, hasta llegar, sirviéndose de planos de detalle, al mundo interior al que Bogdanovich pretende acceder venciendo la resistencia de Welles. Este parece aceptar el juego, pues en ocasiones se adelanta a las preguntas de su interlocutor. La complicidad es en ocasiones tan manifiesta que plantea algunas cuestiones sobre las intenciones del libro. ¿Se trata realmente de un libro tan sólo de entrevistas, o más bien de una obra autobiográfica en la que Bogdanovich no sería más que el catalizador de el vehículo de ordenación del torrente de recuerdos y reflexiones que Welles desea proyectar al exterior con el fin de desmitificar su persona?

La obra se aleja, pues, de los innumerables trabajos que se han realizado analizando la figura de Welles por medio de archivos, documentos y entrevistas con personajes con él relacionados que, en unos casos contradictorios, en otros sacados de sus contextos naturales, no aciertan a dar cumplida cuenta de la vida y obra del cineasta.

En definitiva, creo que nos encontramos ante uno de los textos más sinceros, directos y evocadores sobre la memoria de Welles y su mundo interior: un universo que revela una existencia humana en la que el destino, la culpabilidad y el enfrentamiento con el mundo del cine resultó un ejemplo único de creación en la imagen y en el lenguaje cinematográficos.

Javier Herráiz

Augusto M. Torres  
**Diccionario  
del Cine Español**

Madrid  
Espasa Calpe, 1994  
548 páginas  
1600 pesetas

Aunque ya se haya dicho, conviene repetir de nuevo que la historia del cine español y un inventario general de los films realizados son trabajos pendientes aún de hacer. Hasta hace poco parece que a nadie le importaba demasiado, pero desde que formamos parte de Europa incluso nuestros poderes públicos comienzan a avergonzarse del abismo que nos separa de los demás países de la Comunidad en cuanto al estudio de parte de nuestra historia. Como no he pasado por ninguna Facultad de Ciencias de la Información, no se qué bibliografía utilizan los profesores de historia del cine para impartir su asignatura: ¿Cabero?, ¿Méndez-Leite?, ¿Fernández Cuenca?, ¿Los anuarios oficiales?... Pues, ¡vaya broma!. Cualquiera que haya investigado un poco, en seguida se da cuenta de que hay que olvidarse de nuestros mayores y partir de cero, revisando periódicos y revistas, día a día, número a número, además de los expedientes de censura, material publicitario y, por supuesto, ver las películas que se conservan. Pero esto no ha habido nadie dispuesto a financiarlo, ni siquiera pagando a sus autores la mitad del salario mínimo, y de cara al centenario se pretende solucionar por la vía rápida algo que requiere años de dedicación

exclusiva. Por ello, creo que jamás tendremos una historia general del cine español que sea completa y fiable; habremos de conformarnos con aproximaciones y antologías parciales, tesis doctorales y pequeños estudios más o menos originales, de los que sirven para engrosar el curriculum y poder optar a cubrir una plaza en la Universidad.

De vez en cuando, los editores comerciales se acuerdan de las efemérides, y sí ven oportuno lanzar al mercado un librito de cine, llaman a un entendido para que prepare una publicación a toda prisa, la etiquetan como "la más completa y rigurosa obra de referencia para los amantes del cine español", y si cuela, cuela. Hasta el más despistado sabe que, "todo el cine español" no cabe en un bolsillo, ni impreso en papel de fumar, y es evidente que Augusto Martínez Torres no ha pretendido batir el record intentando semejante proeza. Su *Diccionario del Cine Español* es una mini-enciclopedia que recoge opiniones personales sobre 310 películas que, sin duda, ha visto en su mayoría por su condición de crítico, entrelazadas con ligeras semblanzas de 327 profesionales, seleccionados no se sabe en base a qué criterio, aunque yo creo que, salvo contadas excepciones, son "los de siempre". A pesar de las inevitables inexactitudes biofilmográficas, hasta ahí se puede aguantar. Lo que ya no es de recibo son sus cincuenta páginas de "Breve historia del cine español" un refrito facilón de vicisitudes en donde aparecen, no corregidos sino aumentados, los errores que se venían arrastrando desde la noche de los tiempos y que constituyen ese lega-

do fatídico de los ilustres historiadores antes citados, a los que incomprensiblemente se acude una y otra vez. El autor advierte que se ha encontrado con discrepancias en las diversas fuentes consultadas; sería interesante saber cuáles han sido dichas fuentes -él no lo dice- para llegar hasta el origen del problema y cortarlo de raíz, porque ya va siendo hora de poner freno a este absurdo juego de acertijos.

Reconozco que un diccionario del cine español medianamente útil, aunque sea de bolsillo como los franceses de Jean Tulard, no resulta nada fácil de hacer, y es imposible que lo pueda sacar adelante una sola persona sin dar serios patinazos. Olvidemos, por tanto, los torpes reclamos de la contraportada, impropios de una editorial solvente como Espasa, y descendamos a la realidad. A los estudiosos del cine español este diccionario no les aporta nada que no sepan de antemano, y a los aspirantes ¡mucho ojo!: si pensais utilizarlo para resolver algún equívoco, pasad por alto las 56 primeras páginas -incluido el rimbombante prólogo de Gutierrez Aragón-, y luego esperad a ver si dentro de unos meses salen a la luz otros proyectos de mayor calado.

Juan B. Heinink

Zuzana M. Pick  
**The New Latin  
American Cinema.  
A Continental Project**

Austin  
The University of  
Texas Press, 1993.  
251 páginas  
16,95 dólares

La copiosa bibliografía existente sobre el nuevo cine latinoamericano carecía, sin embargo, de un estudio globalizador como el que ahora nos propone Zuzana M. Pick. Colombiana de origen, pero formada en Francia y afincada en Canadá (país en el que actualmente enseña en el Departamento de Estudios Cinematográficos de la Carleton University de Ottawa), Pick ha concebido su trabajo a partir de la premisa esencial que supone considerar la emergencia virtualmente simultánea y el desarrollo paralelo de diferentes movimientos cinematográficos nacionales en Latinoamérica como la expresión de un único proyecto continental. Este, el movimiento que se ha dado en llamar *nuevo cine latinoamericano*, responde ciertamente a opciones estéticas y contextos de producción muy diversos, pero también se identifica por su aspiración común de usar el cine como un instrumento de cambio social y de diseñar al mismo tiempo vías de expresión alternativas a las de los modelos dominantes de Hollywood. Por decirlo en la atinada definición de Ana López, que la autora cita, "el nuevo cine latinoamericano representa un intento de conferir unidad a prácticas cinematográficas muy variadas, una estrategia política para extraer

orden del desorden y subrayar las semejanzas por encima de las diferencias".

Como movimiento cinematográfico, y no menos como estrategia política (si damos por buena la anterior definición y la tesis general de Zuzana Pick), el nuevo cine latinoamericano nace en la segunda mitad de la década de los sesenta. Los Festivales de Viña del Mar de 1967 y 1969, así como el Primer Encuentro de Cine Documental celebrado en la Universidad de Mérida (Venezuela) en 1968, proporcionaron a los cineastas de la región un foro inmejorable y una adecuada caja de resonancia para sus planteamientos, pero no cabe duda de que el movimiento venía ya fraguándose desde hacía algún tiempo. La experiencia cubana tras la revolución o el *cinema nôvo* brasileño, por no mencionar la Escuela de Santa Fe en Argentina o el grupo Ukamau en Bolivia, habían abierto nuevas vías de expresión para el cine latinoamericano, rompiendo la absoluta hegemonía que -dentro de la producción del continente- hasta entonces tenían México y Argentina. Frente al tradicional cine de raigambre comercial de estos dos países, surgía ahora un cine de inspiración social y voluntad política, y aun revolucionaria, que sintetizaba las aspiraciones del nacionalismo cultural y la ideología izquierdista tan difundidas a la sazón por Latinoamérica. A los repetidos manifiestos de Glauber Rocha en favor de la *estética del hambre* y del *subdesarrollo* se unirían ahora la defensa del llamado *tercer cine* por Fernando Solanas y Octavio Getino o la reivindicación de un *cine imperfecto* por parte de Julio García Espinosa. La gran efervescencia de finales de los sesenta tropezaría con condiciones cada vez más difíciles en la década de los setenta (cri-

sis económicas, golpes militares, represión, exilio...), mas no por ello se agotaría el impulso del movimiento.

En algún sentido el Festival de la Habana, cuya primera edición tuvo lugar en 1979, vino a consolidar las iniciativas de años anteriores en un momento que ya se anunciaba crítico. Junto a aquél, la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en 1985 y la apertura de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba) en 1986 se constituirían en pivotes esenciales del movimiento en sus horas más bajas, atenuado por la crisis de la industria cinematográfica en distintos países de la región, la competencia representada por la expansión del vídeo en los diferentes mercados o las propias cortapisas del régimen de coproducción convertido en los años ochenta en una suerte de tabla de salvación para los cineastas latinoamericanos. Bajo la paradoja -bien formulada por Paulo Antonio Paranagua- de la coexistencia del patrocinio estatal y la represión dictatorial en estos años críticos, el nuevo cine latinoamericano intensificó su voluntad pan-americana y se abrió cada vez más a una experimentación formal apenas ensayada hasta entonces: Leduc, Ruiz, Birri e incluso Solanas confirieron al movimiento un nuevo semblante, reinterpretando incluso viejos dogmas como el de la militancia o el *tercer cine*. Lejos de agotarse, pues, el nuevo cine latinoamericano ha subsistido contra viento y marea en el conflictivo panorama del cine contemporáneo.

Zuzana Pick analiza cumplidamente los orígenes y el desarrollo histórico del nuevo cine latinoamericano, pero -convencida de que no es posible esbozar un

tratamiento lineal de su historia- opta no obstante por organizar su libro conforme a cinco grandes bloques temáticos. La militancia social, el tratamiento de la cuestión femenina, el entronque con la memoria popular, la diversidad cultural y el exilio son los ejes fundamentales de su discurso, articulado en torno al análisis de diecisiete películas clave que van desde la intervención política de *Chircales* o *La hora de los hornos* hasta la vena vanguardista de *Las tres coronas del marinero*, pasando por el populismo de *Los inundados* o la voluntad metafórica de *Iracema*. De forma bastante interesante, la autora ha rehuído la tentación de centrarse únicamente en clásicos del movimiento para abrirse a los recientes desarrollos del mismo: frente a tres títulos de la década de los sesenta y cinco de la de los setenta, la pasada década está representada por ocho films, cerrándose la selección con el film colectivo cubano *Mujer transparente* (1990). De este modo, *The New Latin American Cinema. A Continental Project* no sólo es -en virtud de la perspectiva adoptada- una sugerente aportación al estudio del cine latinoamericano de los últimos treinta años, sino una buena colección de case studies tan penetrantes como esclarecedores. Leyendo las páginas de este estimulante volumen, y mucho más viendo las películas de las que Zuzana Pick habla, resulta difícil no tomar en serio la opinión del crítico y guionista cubano Ambrosio Fornet (citada en el libro) según la cual el nuevo cine latinoamericano, como movimiento cultural de extraordinaria riqueza entregado a la búsqueda de un lenguaje nuevo al servicio de la identidad continental, no habría tenido en la América Latina de nuestro siglo otro precedente que el de los grandes muralistas mexicanos.

Alberto Elena

Antonio Santos  
**Kenji Mizoguchi**

Madrid  
Cátedra, 1993  
416 páginas  
1010 pesetas

La presencia oficial del cine japonés en Occidente comenzó cinco décadas después de iniciar una historia todavía imposible de reconstruir. Siempre será doloroso que la mayor parte de las imágenes en movimiento niponas de los primeros cuarenta años del siglo hayan desaparecido por múltiples causas, como la ocupación norteamericana de 1945. Entre ellas, más de cincuenta obras dirigidas por el gran maestro Kenji Mizoguchi (1898-1956), a quien el profesor Antonio Santos Aparicio ha dedicado el estudio crítico y biográfico más completo de cuantos existen en lengua castellana.

Referencia básica del tema es la retrospectiva que la Semana Internacional de Cine de Valladolid dedicó a Kenji Mizoguchi en 1980, una oportunidad que tuvo España para conocer la filmografía conservada, y también punto de partida para el autor, quien desde entonces siguió en búsqueda de toda clase de fuentes hasta viajar incluso a Japón. La bibliografía recogida sobrepasa las docenas de referencias, en su mayoría artículos puntuales a falta de estudios especializados. Casi toda la selección documental es inédita en nuestro idioma y algunos textos han sido traducidos por primera vez del japonés. Posteriormente

al libro que nos ocupa, Santos ha publicado "Kenji Mizoguchi. Bibliografía crítica", en *Cuadernos Cinematográficos* (nº 8, 1994), de la Universidad de Valladolid.

Una de las primeras salvedades hechas por el autor apunta justamente a la dificultad de acceder a fuentes y a una filmografía que aún en Japón se desconoce. De las ochenta y cinco películas que conforman el catálogo (cuyas fichas técnicas completas se reseñan al final del libro) sobrevivieron treinta y una, de las cuales Santos pudo visionar veinte durante su investigación. Por fortuna para el autor y para el lector, se trata de las que figuran entre los trabajos más representativos. Sobre los veinte títulos se elabora un amplio análisis que insiste en recorrer un proceso creativo muy personal pero inevitablemente marcado por los dramáticos acontecimientos que vivió Japón hasta mediados de siglo.

No resulta fácil asignar rasgos generales a una filmografía que en el fondo representa la evolución del cine nipón hasta los años cincuenta y la sociedad en que se gestó. Mizoguchi realizó muchas películas con intenciones distintas, ideologías distintas, en épocas distintas y bajo gobiernos distintos. Logró sin embargo mantener el control sobre sus producciones y, aunque no siempre con la misma intensidad, la maestría de los planos contenidos con los que pasó a la historia estética del cine. Estos constituyen la columna vertebral cuyo seguimiento en última instancia sostiene el profundo análisis filmográfico de Santos.

"Mizoguchi, víctima de su tiempo". Este podría ser el verdadero título para

un estudio que, de entrada, introduce al lector en la llamada Era Meiji -período decisivo para el trabajo del cineasta- que impuso en Japón una brutal modernización a finales del siglo pasado y comienzos del XX. Nuestro director nació en Tokio un año después de la llegada del cinematógrafo. Su obra está repleta de referentes autobiográficos que parecen exorcizar los recuerdos dolorosos de una infancia atormentada y de una vida afectiva turbulenta. También se motiva por los temas de una sociedad en conflicto con sus tradiciones, donde las estructuras modernas degradan a los débiles y precipitan la extinción de los valores.

Para Santos es imposible aproximarse adecuadamente a la trayectoria histórica y cinematográfica de Mizoguchi desde la perspectiva occidental. Uno de los fines capitales del libro consiste, por consiguiente, en familiarizarnos con la cultura japonesa, tan distinta y a veces contraria a la nuestra. De otro modo se vuelve difícil o al menos deficiente la lectura de la obra mizoguchiana, esencialmente nipona por donde se mire, a pesar de sus vínculos iniciales con algunos movimientos del cine europeo, cuando no influida directamente por la industria de Hollywood durante sus últimos años. Si bien el autor ha preferido el peso de un extenso estudio integral cinematográfico a la simple reseña documentada, el primer tercio del libro se dirige a cubrir los puntos extracineamatográficos que la conforman. La contextualización histórica trae inmersa entonces toda suerte de indagaciones culturales, sociales, políticas, filosóficas,

lingüísticas, literarias, artísticas y simbólicas. Se trasciende así la simple cronología y la gastada reconstrucción narrativa, para conducir al lector por el vasto mundo japonés.

*Mizoguchi Sensei* -título de la primera parte- se abre con un pormenorizado relato biofilmográfico de los treinta y tres "años de peregrinación" del cineasta. Desde su niñez, sus años escolares, sus contactos con las artes y sus primeros trabajos para los Estudios Nikkatsu, donde se dice que aprendió la verosimilitud para captar lo urbano y las convenciones del "drama social". Su travesía y supervivencia bajo regímenes políticos, duros y dispares, frente a los que no pocas veces pagó el precio de la censura o de repente hubo de hacer concesiones que le costaron el desprecio de la crítica y la ruina personal. Hasta su fallecimiento en Kyoto debido a la leucemia, mientras preparaba *Historias de Osaka*. Pasando por sus brillantes etapas de creatividad y los reconocimientos internacionales en Venecia a comienzos de los cincuenta. Complemento intermedio de esta primera parte es el único bloque de citas del libro. Varios testimonios del propio cineasta, útiles especialmente por algunos comentarios sobre su método de trabajo y por sus justificaciones en torno a ciertas películas acusadas de traición ideológica.

Aunque Santos no profundiza en lo que se ha considerado una sospechosa adaptabilidad política, la densidad de su estudio arroja la cantidad de información suficiente para concluir la existencia permanente de unos princi-

pios -éticos y poéticos- por encima de las ambigüedades ideológicas y el supuesto oportunismo del artista. Desde su primer largo, *El día en que vuelve el amor* (1923), la innovación formal de Mizoguchi se ajustaba a la actitud inconformista de un espíritu rebelde, camuflado más adelante en temáticas e historias anecdóticamente lejanas pero siempre con trasfondos sociales críticos. Por norma demostró no comulgar con ninguna figura significativa del poder ni con los valores institucionales, sin excluir la religión. A medida que se vio condicionado, fueron ciertas sus adhesiones al marxismo, luego al nacionalismo y posteriormente a la "democracia" instaurada tras la Guerra del Pacífico. Pero sus esfuerzos por restaurar, después de cada fracaso, las raíces de su estilo obligan a considerar que, en efecto, antes de ser un auténtico militante fue más bien un idealista lírico dispuesto siempre al fatalismo y obsesionado por transmitir la belleza como la esencia de *lo real*, que comporta *lo humano*.

A pesar de las presiones que lo alteraron una y otra vez, es posible encontrar muchas constantes en el proceso filmo-creativo de este director, derivadas de semejante principio al margen de la forma que adopten. Una de las principales es la existencia de un orden social determinista y rígido que condena a los personajes a una trágica inmovilidad. La dinámica del perpetuo conflicto individuo-sociedad es expuesta a través de un discurso melodramático basado en contraposiciones de todo tipo, montadas con una escenificación rigurosa y una planificación visual complejísima. Desde un ángulo abstracto, el "Melodrama

Kenji" se define por su cualidad *shibui*, que denomina la pausada elegancia de una naturaleza al mismo tiempo enristecida y serena. Los recursos melodramáticos suelen estar inspirados en ciertos géneros del teatro clásico japonés y en piezas literarias de distintas épocas, algunas de ellas occidentales. El autor no escatima una buena cantidad de especificaciones, claves para entender el universo dramático de un artista nutrido por su cultura hasta la médula.

Mención obligada merece la exposición del tema femenino, constante mizoguchiana por excelencia. Tanto en su vida como en sus films, las mujeres fueron objeto de idolatría pero también las víctimas predilectas. Sometidas a un régimen patriarcal y tiránico desde siempre, aún en el mundo tecnificado encabezan la fila de quienes sucumben a las nuevas estructuras socio-económicas, donde por si fuera poco sobreviven lacras feudales. No es de creer, sin embargo, que tal disposición obedezca en todos los casos a la inclinación especial por los débiles, también constante en el cineasta. De acuerdo con Santos, el tratamiento de ellas delata grandes dosis de miedo, adulación y piedad. Su compasión por los personajes femeninos es la del verdugo e, independiente del fenómeno catártico con el que parece expiar sus faltas personales, el tema es uno de varios recursos que emplea para sobrevivir "una vez más". Refiriéndose en concreto al tríptico que sobre mujeres -tradicionales y fracasadas- realizó el director bajo las exigencias "democráticas" de la ocupación norteamericana, el

libro desmitifica con crudeza aquello que temáticamente se confunde con filantropía feminista: "El Estado japonés se aprovechó de la mujer en beneficio de sus propios intereses, y Mizoguchi actuó de forma semejante" (p. 70).

Antes de entrar en materia de análisis, el autor explora una serie de características que aciertan a sintetizar la poética mizoguchiana. Partiendo del pictoricismo como propiedad aplicable a toda la obra, se condensa un proceso evolutivo en el que, siempre bajo circunstancias históricas concretas, van surgiendo determinados rasgos que encuentran sus resultados más revolucionarios durante la década de los treinta, años de una sistemática experimentación del cineasta en función de la toma prolongada. Conceptos y elementos cuyo desarrollo y desaparición el lector va siguiendo en detalle, película tras película, a lo largo de la segunda parte del libro. Puesto que el conductor esencial es la experiencia aplicada del plano contenido, el esbozo concluye con anotaciones sobre los difíciles conceptos de espacio, tiempo, movimiento y demás contingentes que lo significan desde la perspectiva oriental.

La poética mizoguchiana es uno de los ejemplos más brillantes de correspondencia entre historia y lenguaje. La tragedia del ser humano, impotente bajo el poder y la injusticia que oprimen y destruyen, se corresponde con un plano visual continuado. La unidad espacio-temporal de la toma prolongada incorpora a los personajes en un entorno a la vez físico y dramático de relaciones recíprocas. Algunos aspectos rítmicos y escenográficos con que viene elaborado

este recurso permite encontrar sus equivalentes en las artes escénicas tradicionales japonesas. Otra clave genética de esta opción fílmica podría hallarse en la peculiar percepción del espacio y del tiempo, aplicable a la filosofía budista. Gran parte de las manifestaciones escénicas orientales optan por la fuerza del estatismo con el afán de dilatar hasta las últimas consecuencias la fugacidad del tiempo presente. La vida que cobra la tensión expresiva del intervalo dramático por encima de sus acciones determinantes explicaría no sólo la carga contemplativa de los planos contenidos de Mizoguchi, sino además su pericia en el uso de elipsis que destierran justo aquellas partes del drama donde, especialmente para un espectador occidental, resultaría absurdo prescindir de la acción.

El plano contenido supone así mucho más que un medio funcional para presentar el relato, puesto que es en sí el sentido mismo del hecho narrado. Esta particularidad básica trae implícitos los demás rasgos de un estilo visual tan inconfundible como virtuoso. La plástica interior en el plano, sin precedentes en la historia del cine; un riguroso trabajo de dirección de actores y de planificación espacial, en función de los encuadres evolutivos; una cámara cuyos estudiados movimientos son contenidos del drama, y, entre otros, el distanciamiento -proveniente de una actitud reflexiva- que permite la objetividad sobre la realidad que orgánicamente nos representa.

El gran maestro encontró en el plano contenido su ideal de belleza y, en con-

secuencia, el medio exacto para expresar la realidad y lo indefinible de los sentimientos humanos. De ahí que los méritos de su obra marquen la diferencia más radical contra el estilo dominante en la industria cinematográfica de Occidente, pese a ser un director que en buena medida tenía la intención y el deber generacional de renovar las tradiciones de su país. El estilo Mizoguchi guarda franca correspondencia con el humanismo que renuncia al antropocentrismo y a los héroes activos por las mismas convicciones por las que tiende a eliminar el primer plano y la fragmentación. Es, en fin, una concepción del mundo, política en una dimensión que alcanza lo poético.

*Kenji Monogatari* -título de la segunda parte- comprende el ya mencionado estudio de veinte películas. Desde *La marcha de Tokio* (1926), en cuyos restos se aprecian los influjos de Vertov y Ruttmann aparte de tímidos retazos de lo que será una gran obra, hasta *La calle de la vergüenza* (1956), que por sus planteamientos semidocumentales se ha querido emparentar con el neorealismo italiano. El autor mantiene firme una visión histórica y cultural de la sociedad japonesa en estrecha relación con los elementos internos de la obra (llegando a los microorgánicos) y los puntos cabales que indican su evolución estética y arquetípica. Es de seguir lamentando el vacío del periodo mudo y, con mayor razón, la desaparición de casi todo el trabajo rodado entre los fecundos años 1938-1945. No obstante, la imposibilidad de registrar un cuadro completo no impide al autor hacer un seguimiento

coherente que acaba en conclusiones muy sólidas. Un gran sentido de la relación le permite descubrir vínculos a veces insospechados entre la materia filmográfica, y subrayar metódicamente la importancia relativa de cada película.

Su interpretación es a la vez la de un historiador, un semiólogo y un crítico. Cada exposición se inicia con un resumen argumental, seguido de una ubicación temática, histórica o semiótica, según sea lo más adecuado. Son constantes las aclaraciones en torno a elementos (que pasarían desapercibidos para el espectador occidental) con hondos significados en la cultura nipona. Especial importancia merece el esclarecimiento exhaustivo de las fuentes de inspiración, literarias o teatrales, sobre las que se basan los argumentos. Las comparaciones entre fuentes y película conducen a la estimación de libertad creativa en la tarea de adaptación y de guión. En ningún momento Santos olvida la intervención de Yoshikata Yoda, guionista de 22 films, ni la de otros nombres protagónicos que participaron en las realizaciones, contribuyendo a la materialización de un estilo que al final era puesto en marcha gracias también al equipo de trabajo del cineasta.

El peso analítico recae por igual tanto en lo dramático (relaciones internas entre la historia y psicología de los personajes) como en la forma de convertir el drama en estructura y planos. La poética mizoguchiana se infiere de la disección minuciosa sobre distintas situaciones dramáticas y especialmente de la descripción terminante de los planos contenidos más logrados. Resulta

lógico que el punto de vista y los mejores hallazgos del análisis dependan de los aportes fílmicos de cada película, cuando no de su representatividad oficial en la historia del cine. Para el primer caso, las observaciones estéticas más contundentes empiezan necesariamente con producciones de los años treinta. Entre otras, *Osen, de las cigüeñas* (1935), "película-bisagra" por sus especulaciones formales, y *Elegía de Naniwa* (1936) que junto a *Las hermanas de Gión* (del mismo año) fija el primer gran paso de la carrera mizoguchiana y su futura trayectoria.

Sustancial para seguir el proceso creador son las conexiones visuales que invariablemente se establecen entre una película y cuantas le anteceden y suceden. El fin es dejar claro, bajo todas las perspectivas posibles, el punto más álgido de la poética del plano contenido. De ahí la agudeza analítica provocada por *Historia de los crisantemos tardíos* (1939), el trabajo "más perfecto" de aquella década, según el autor. Terminado el libro habremos de suponer que fue el único insuperable, *de principio a fin*, aunque de antemano se anote que su pureza visual sólo admite comparaciones con la de *Los cuarenta y siete samurais* (1941-1942), superproducción del estado nacionalista que sobrevivió milagrosamente a las purgas americanas. Los dos son óptimos paradigmas del estilo consolidado por Mizoguchi antes de la ocupación extranjera.

Mayor densidad expositiva adquieren *Vida de Oharu, mujer galante* (1952) y *Cuentos de la luna pálida de agosto* (1953), galardonadas en Venecia, al

igual que *El intendente Sansho* (1954). A diferencia de las anteriores, el sondeo de éstas se decanta por derroteros dramáticos, aunque el autor se empeña en resaltar, con descriptiva puntualidad, los lugares ocasionales que todavía delatan la capacidad de un cineasta que en los años cuarenta parecía renegar de su independencia estilística. Aun así, nunca más en su filmografía volveríamos a tener grandes señas de una genialidad ya moldeada por el agobio de un medio política e industrialmente feroz. El conformismo se hizo latente con el peligroso academicismo de *Los amantes crucificados* (1954). Sólo faltaba su desplazamiento a Hollywood para caer en el retroceso de *La Emperatriz Yang Kwei-fei* y *Nueva historia del clan Taira* (ambas de 1955), demolidas por Santos con objetiva dureza.

Un Mizoguchi en descomposición, seducido por los vicios más convencionales de la industria norteamericana. Esa es la imagen postrera. El equivalente de un Japón derrotado que se acopla con torpeza a nuevos modelos donde no tienen cabida el discurso inteligente ni la sensibilidad refinada. No por capricho los peores momentos de su peregrinación coinciden con las distintas formas de imposición occidental, y esta es una de varias conclusiones a las que se puede llegar siguiendo el estudio de Santos. Por eso resulta gratificante que en 1956 haya tenido la suerte de dirigir su última película, *La calle de la vergüenza*, un reencuentro con lo que el autor denomina "las genuinas raíces de su poética", que cierra con dignidad una carrera cinematográfica colmada de sobresaltos. Una vez más el gran maestro japonés ganó la batalla a sus propias concesiones.

*Isleny Cruz Carvajal*

Esteve Riambau  
**Orson Welles. Una España inmortal**

Juan Cobos

**Orson Welles. España como obsesión**

Madrid-Valencia

Filmoteca Española y

Filmoteca de la Generalitat

Valenciana, 1993

Un estuche con dos volúmenes

de 218 y 224 páginas

5000 pesetas

El libro que aquí se comenta ocupa dos tomos, editados por la Filmoteca Española y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, y publicados como dos partes de una sola obra, sobre la relación de Orson Welles con España. El primero de ellos lleva por título *Orson Welles: Una España inmortal*, y su autor es Esteve Riambau, crítico de cine, admirador incondicional de Welles y autor hasta la fecha de otros dos libros sobre este director; el segundo, *Orson Welles: España como obsesión*, está escrito por Juan Cobos, amigo personal y estrecho colaborador de Welles en sus proyectos españoles. Curiosamente el título de este segundo volumen parece más apropiado para el primero y hubiera sido perfecto para la obra en su conjunto.

La edición de ambos libros está bastante cuidada, en dos tomos de gran formato con abundancia de ilustraciones. El primero incorpora además unos útiles y completísimos apéndices sobre la obra wellesiana en teatro, radio, cine y televisión, distinguiendo en ellos sus distintas facetas de director, actor o narrador, y enumerando todos los proyectos que dejó inacabados. Estos apéndices sobre-

pasan con mucho el tema al que el libro se circunscribe, para convertirse en una magnífica referencia sobre la obra de Welles. Asimismo hay una completa bibliografía sobre este director, que incluye también los artículos y epitafios publicados en periódicos y revistas españoles. El tomo de Juan Cobos incorpora cartas, material gráfico y bocetos realizados por Orson Welles para *Campañadas a medianoche* y otros proyectos, a los que sólo se puede tener acceso gracias a la privilegiada relación que el autor del libro tuvo con el director americano. Ambos volúmenes tienen, además, unos bien elaborados índices e incluyen multitud de testimonios de primera mano sobre la actividad de Welles, obtenidos de personas que trabajaron y tuvieron una estrecha relación con él, como Oja Kodar, Marc Maurette o Tony Puentes, a los que Cobos conocía y ambos autores han entrevistado en los años de preparación de la obra.

Aunque el legado de Orson Welles, por su carácter inacabado, disperso y abierto, se presta siempre a la aparición de nuevas sorpresas, el hecho de que se puedan escribir más de 350 páginas diciendo algo novedoso y mostrando material inédito sobre un autor tan estudiado y con una bibliografía tan copiosa, es de por sí muy elogiable. Sin embargo, estos libros van todavía más allá pues cubren un capítulo tan fundamental en la vida y la actividad cinematográfica de Welles, como fue su relación con España, que inexplicablemente ha sido siempre tratado con una gran pobreza por los estudiosos de su obra,

en especial en el mundo anglosajón. Como nos descubre Rimbau, el interés de Welles por nuestro país se despertó muy temprano y es bien sabido que le acompañó toda su vida de una forma creciente, hasta el punto de rodar aquí tres de sus películas, concebir y comenzar infinidad de proyectos, residir largas temporadas a partir de los años cincuenta, ser un ferviente aficionado a los toros, solicitar incluso la nacionalidad española (véase Cobos, pág. 172) y, por último, depositar aquí sus restos. Por lo tanto, la publicación de estas obras resulta cuando menos necesaria y oportuna, y su calidad las hace imprescindibles para todo estudioso de la obra wellesiana, pues ayuda a tener una visión más completa de su carrera.

El proyecto inicial era escribir conjuntamente un solo libro, pero, como nos dice Rimbau en su prólogo, las diferencias de enfoque y metodología aconsejaron la publicación en dos libros separados. La mayor parte de las dos únicas objeciones serias que le hacemos a esta obra reside aquí: esa división en dos volúmenes tiene como consecuencia que el resultado final sea un tanto desigual, restando fuerza y carácter unitario y riguroso a una obra que se resiente de ello. Los autores han seguido dos métodos distintos y producido dos obras muy dispares, pero que fácilmente podrían haberse unido, dando lugar a un solo texto más completo. Creemos que el modelo seguido por Rimbau se complementa perfectamente con la riqueza de datos y matices que aporta una personalidad tan cercana a Welles como Cobos, y la síntesis de ambos enfoques hubiera refundado en un texto

de mayor riqueza y rigor. En el texto de Rimbau no hubiera desentonado un capítulo, más largo que el resto, dedicado a los años que rodearon a *Campanadas a medianoche*, pues la producción de esta película tuvo lugar en el período de máxima intensidad de la relación de Welles con nuestro país y como tal merecería un tratamiento más amplio, siendo Cobos el más capacitado para llevarlo a cabo. La fusión en una sola obra, hubiera evitado también innecesarias duplicidades. Los capítulos de ambos autores sobre *Don Quijote* o *The Other Side of the Wind*, y repeticiones como las de las notas 4, página 43, y 6, página 115 del texto de Cobos a propósito de *It's All True*, deberían haberse fundido en un solo texto, pues los autores no tienen visiones tan contrapuestas que las hagan irreconciliables.

Como libros separados que realmente son, el de Rimbau da mejores resultados. Es la obra de un estudioso de Welles y goza de una organización sistemática y un rigor de las que el de Cobos carece. Tiene una escritura fluida, y se centra en lo fundamental situando lo accesorio en su justa medida. Nos ofrece una panorámica que abarca desde la prehistoria de la relación de Welles con España hasta su última etapa, dejando para el segundo libro lo acaecido alrededor de *Campanadas a medianoche*. Es un valiosísimo texto que presenta como único defecto (aparte del no por frecuente disculpable error de escribir "treceavo" en lugar de "decimotercero", como en la página 26) un cierto abuso en algunas notas, que estarían mejor incorporadas al texto. En con-

junto es un libro ejemplar que debe figurar entre las mejores obras de consulta sobre Orson Welles.

La obra de Juan Cobos es más desorganizada y menos elaborada, pareciendo más una colección de artículos sobre distintos temas y etapas de la vida y carrera de Welles, aunque centrados especialmente en la preparación y el rodaje de *Campanadas a medianoche*, así como en los distintos proyectos en los que estaba involucrado en aquellos mismos años. Tiene a su favor la inestimable ventaja de aportar una ingente cantidad de información sobre Welles, con multitud de datos y documentos de primera mano que nos muestran no sólo su método de trabajo y su minuciosidad, sino también las penurias que pasó intentando poner en pie distintos proyectos. Esta exhaustividad en datos, sin embargo, deja de vez en cuando cabos sueltos que no deberían estarlo. A modo de ejemplo, en la página 172 se muestra en el apartado titulado "¿Orson Welles español?", con datos más que fiables, que Orson Welles emprendió en 1967 los trámites para obtener esta nacionalidad. Sin embargo, y sin mayor explicación, Cobos salta a la aparición de las cajas con el material de *It's All True*, para solamente mencionar de pasada de nuevo, cinco páginas después, la existencia de esos trámites, sin aportar nada más sobre la solución final de los mismos. Cobos analiza también brevemente y de forma acertada las consecuencias estéticas que las condiciones de producción tuvieron en sus películas y destila en todos sus capítulos una sana admira-

ción por el maestro y un deseo de eliminar parte de la leyenda negra que le rodeó como director conflictivo y desmedido, aportando para ello multitud de testimonios de gente que trabajó bajo sus órdenes.

Por todo lo que acabamos de decir, creemos que la perfecta simbiosis entre ambos enfoques hubiera limado reiteraciones y enriquecido la obra. Consideramos, pues, que la forma más apropiada de leerla en conjunto es la cronológica. Pasar del texto de Riambau al de Cobos y volver al de Riambau, leyendo ambos simultáneamente cuando se ocupan de lo mismo y tratando de recomponer en la medida de lo posible lo que sus autores no han hecho.

El otro defecto de la obra en su conjunto, al que hacíamos referencia más arriba, posiblemente haya sido una elección consciente de los autores, pero nos parece una carencia fácilmente subsanable: la ausencia de un mínimo contexto general, tanto sobre la biografía como sobre la obra de Welles. Para el lector no familiarizado con ellas (y no hay que suponer que ningún potencial lector de la obra no lo será), da la impresión que éste pasó de *Mister Arkadin* a *Campanadas a medianoche* y a *The Other Side of the Wind*, sin ningún proyecto extraespañol de por medio. No se menciona, por ejemplo, qué ocurrió entre Welles y Paola Mori, ni el comienzo de su relación con Oja Kodar, todo ello muy relevante para su vida y su carrera, y sin embargo se detiene en una mínima anécdota con María Asquerino. Unas escasas líneas explicando los hechos fundamentales

de su vida y situando su producción española en el contexto de toda su obra, hubieran ayudado a una mayor comprensión y una visión más amplia de su carrera y de sus etapas españolas, en un marco más general. Más aún cuando, según nos dice Riambau en el prólogo, el enfoque que ha primado ha sido el biográfico, frente al análisis estético o la crítica cinematográfica.

Entristece constatar las penurias y calamidades por las que aquél que dispuso de medios casi ilimitados para su primera película tuvo que pasar para llevar a buen puerto algunos de sus innumerables proyectos. Resulta penoso leer las cartas que Cobos nos muestra en las que Welles, por poner un ejemplo, daba instrucciones sobre actores y localizaciones a encontrar en Italia o España que pudieran ser compatibles con el material rodado en México sobre *Don Quijote*, y así, poder terminarlo. El mayor de los muchos méritos que esta obra tiene es que sirve de forma tal vez más gráfica que ninguna otra para constatar la tragedia en la que desarrolló su obra uno de los más grandes artistas de nuestro siglo, a la vez que nos ilumina sobre su pasión por el país en que sus restos reposan.

*Heliodoro San Miguel*

Carlos Losilla  
**El Cine de Terror.**  
**Una Introducción**  
Barcelona  
Paidós Iberica, 1993  
208 páginas  
1400 pesetas

La bibliografía cinematografía española al efecto -genericamente: el "cine de terror", cualquier cosa que "ello" sea y este trabajo se esfuerza precisamente en caracterizarlo- es tan infrecuente y dispersa que resulta muy bienvenido el libro de Carlos Losilla. A partir de ahora formará parte de los ensayos de cabecera con los ya clásicos, por ejemplo, de Trías, Gubern/Prat y Latorre. No citaré otros artículos bien conocidos -tampoco muchos- puesto que no es la del artículo una dimensión comparable al objetivo del autor de esta "Introducción" al terror cinematográfico, en la cual se aventura un arqueo de las marcas diacrónicas del género y una teoría -no enunciada como tal- sobre su desactivación o "autoaniquilación" periódica, la cual podría reproducirse últimamente -según una sospecha que apunta el autor en la última nota a pie de página pero a modo de aviso -con el *Bram's Stoker Dracula* (1992) de Coppola, película que caía fuera de las fechas del presente ensayo, por lo que no podemos conocer el diagnóstico definitivo de Losilla respecto a la salud de los terrores de última hora. Quiere esto decir que el análisis que se nos propone es de alcance y bastantes de sus reflexiones merecerán un seguimiento en el tiempo y una proyección

sobre las muestras del género venideras más allá de las catas y periodos de que se sirve esta monografía. Por lo tanto, será oportuno de entrada el desvelar que el crítico barcelonés en absoluto se contenta con ese tono divulgativo de "trazo grueso", sintético, acientífico, "demonstrativo de lo obvio" que promete en el prólogo del libro (sí es cierto que nada apegado a la teoría fílmica. El prefiere recurrir -creo que de una manera en exceso conclusiva- a Freud y Jung). Enseguida se advierte que su introducción despega y sus propósitos apuntan a abarcar estética y psicológicamente la secuencia del género que va desde el expresionismo al llamado "postmodernismo", definiendo periodos con rasgos propios a partir de dos variables: la puesta en escena y el desplazamiento del discurso. Pero antes de desglosar la evolución del inventario elegido, el autor da por supuestas algunas ideas de partida que atañen a la naturaleza del cine, del género y del espectador. Parafraseándolo: que el cine es el lugar natural del terror, constituye en sí una morfología monstruosa y se produce en un espacio terrorífico -la sala oscura-, psicológicamente singular; que el "género de terror" apela al espectador despertando a su "doble" (dionisiaco, siniestro, trágico, su "ello" freudiano) y que, en general, el espectador, mantiene una relación biunívoca con el cine (de posesión mutua). A continuación, el autor ha de enfrentarse con la cuestión capital, no privativa de este género sino inevitable en el estudio de cualquier otro: de

qué hablamos cuando hablamos de "cine de terror". Losilla opta por hacer valer, frente a la concurrencia de estructuras arquetípicas intercambiables (en la que también entraría la del mismo cine de terror, junto con la ciencia ficción, o el fantástico), una puesta en escena específica y codificada del género, algo más rotundo que la mera intertextualidad. (Véase como hace el balance entre arquetipos y escenificación con los ejemplos de *Alien*, R. Scott, 1979 y *Frankenstein*, J. Whale, 1931). Llegado a este punto no se puede proseguir sin contestar a la siguiente pregunta, formulada puntualmente por el responsable del ensayo: "¿Qué rasgos deben caracterizar a una puesta en escena determinada para que deba clasificarse como perteneciente al cine de terror?" (p. 52). Los epígrafes que compondrán el resto del libro son la argumentación que se aduce para ir ensamblando una respuesta satisfactoria a la pregunta, más difícil de satisfacer una vez que se supera el trámite del expresionismo precursor, claro paradigma de la escena "terrorífica" cinematográfica. Pero entre los años treinta y los noventa la indagación de Losilla acerca de los estilemas y la progresión psicológica del género se complica -como no podía ser menos- en las sucesivas mutaciones estilísticas (clasicismo, manierismo, postmodernismo) asociadas a sus respectivas mutaciones de discurso faltándole, quizá, espacio para desarrollar las claves e hitos de estas variaciones. No obstante, mantiene a los largo de su exposición y de su

repasso por etapas una serie de coordenadas que ayudan al lector a evaluar cada periodo como son la interiorización/exteriorización del mal, individuo/cuerpo social y la relación expresión/industria, lo que no evita que, en los momentos de "relajación del código", los rasgos definitorios de la puesta en escena del cine de terror se vayan diluyendo sin que esta desarticulación aparezca suficientemente descrita. No obstante, los materiales teóricos de los que está fabricado el repaso al género es más que apreciable y sería curioso, por ejemplo, contrastarlos con la aproximación paralela que han realizado Joan Bassa y Ramón Freixas en la misma colección sobre *El cine de ciencia-ficción* ya que en ella también se cuestionan los problemas de la frontera genérica del fantástico y los temas del mal y del doble. Indudablemente nos encontramos ante géneros y estudios vecinos. De hecho, una cuantas películas que se manejan en ambos son compartidas en las respectivas "filmografías esenciales". A propósito de dichas filmografías: claro está que todo inventario de títulos que se propone como muestra de estudio y los intervalos temporales que se acotan para fraccionar el mismo están siempre sujetos a objeciones. Y así debe ser. Es tan necesario arriesgar un corpus para centrar el análisis como interesante, a posteriori y ya como tarea del lector -casi un juego de mesa-, intentar cubrir huecos o aportar alternativas a los ejemplos utilizados por el antólogo. Y como el propio autor de *El cine de Terror. Una*

introducción propone al lector "una labor adicional: aplicar a los filmes de terror que no se mencionen en el texto - y que él recuerde con agrado o claridad- las constantes del género delimitadas en él con el fin de comprobar su validez general", permítaseme -sin ánimo y, desde luego, sin posibilidad de invalidar el listado que defiende Losilla, incontrovertible en su mayoría- detectar una ausencia que me produce perplejidad y que no acierto a explicarme. Ni la denominada "Filmografía esencial" del género (que alcanza hasta el año 1991, con *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos*, J. Demme), ni en la batería de películas citadas se hace la más mínima mención a *The Shining/El resplandor* (S. Kubrick, 1980). No cabe duda de que objetivamente, aún en el caso de que no se estuviese personalmente en el bando partidario de la película, es preceptivo el dedicarle unas líneas, al menos las mismas que se conceden a otras de cuya superioridad -o idoneidad genérica- sobre la obra de Kubrick sí pueden caber, en cambio, muchas dudas. La falta de consideración de *The Shining* en el último tramo del análisis de Losilla es una omisión injustificada, lo que es una pena porque una argumentación crítica destinada por el autor a "sacar" esta película del género de que se trata -única razón posible para marginarla de la antología- podría haber supuesto un criterio teóricamente interesante -compatible o no- y por lo menos hubiera cubierto lo que de otra forma queda como un agujero inverosímil. ¿De

verdad no tiene nada que ver *The Shining* con el asunto? ¿Es posible que no encaje en ninguno de los periodos marcados por el autor (y "editor", en el sentido de montador, de responsable del ensamblado de intervalos) con más autoridad que otras? ¿No presenta ningún tipo de marca de género? Me interesaría mucho saber o bien por qué a Losilla no le parece ni de lejos una película de terror o bien, en caso de parecerse, por qué no se cita. Defender la primera hipótesis sería tan pertinente como el intentar demostrar que otras sí son "películas de terror". Particularmente opino que al eludir esta película en su ensayo, el autor desprecia uno de los ejemplos significativos de los que él mismo califica de etapa "post-modernista" del terror cinematográfico. *The Shining* es el colmo de la inoculación del mal, de la desintegración del individuo -por un lado, en los que correspondería al "desplazamiento del discurso" a estas alturas del género- y apelaría como ninguna otra película al espectador a través del mecanismo más terrorífico: la disolución de coordenadas, la ruptura de las referencias espacio-temporales, la abstracción escenográfica, la conversión (y confinación) del espacio y el tiempo en el aislado paisaje de la mente. Considero a este paisaje la más específica de la puesta en escena del terror contemporáneo.

Bernardo Sánchez

Román Gubern  
**Benito Perojo. Pionerismo  
y supervivencia**

Madrid

Filmoteca Española, 1994

487 páginas

5000 pesetas

Una cuidada edición de Filmoteca Española y un profuso análisis de Román Gubern ponen en nuestras manos la biografía de Benito Perojo. Nos encontramos ante una obra que contiene los elementos necesarios para convertirse en un libro de consulta imprescindible para todo aquél que en lo sucesivo quiera escribir no sólo sobre la figura de Benito Perojo, sino también sobre el periodo del cine español en que Benito Perojo desarrolla su actividad profesional.

Si en el recuerdo la figura de Perojo se asocia con su faceta de productor, Román Gubern resalta en esta monografía su evolución como director, desde los años del cine mudo hasta su consagración y decadencia ya en los años 50. Gubern interpreta las claves que explican la obra de Perojo desde el análisis de su situación familiar, que marcará su trayectoria artística y la elección de los temas por él tratados. Gubern se aleja de las pautas tan al uso de "cotillear" en la vida privada de los personajes públicos y hace un detallado examen de toda su evolución profesional.

Gubern ha recogido en su obra todo el material referente a Perojo conservado en los archivos y hemerotecas de varios países para no dejar sin investigar

ningún aspecto que haga referencia a la obra de este fecundo cineasta. El estudio de la carrera de la carrera de Benito Perojo sirve al autor para dar, a través de sus páginas, una visión panorámica del cine y la cultura española desde principios de siglo hasta los años 70. También aporta una exhaustiva información del mundo artístico europeo y americano de todo este período.

Todos estos elementos se enmarcan en un esquema cronológico simple y lineal. Cada capítulo del libro corresponde a una de las películas dirigidas por Perojo en el que se aporta en primer lugar su ficha técnica, seguida de un análisis que encuadra cada producción en su momento histórico, social, cultural y cinematográfico, que permiten comprender las claves de la realización de cada proyecto. A continuación se incluyen los argumentos de las diferentes películas y, de las que se conservan copias, el autor hace una descripción plano a plano. Se incluyen a continuación numerosas críticas de cada film, así como las referencias bibliográficas posteriores que han tratado la obra de Perojo. Todo ello da una amplia visión, no sólo de un cineasta, sino también del panorama cinematográfico español de la época.

Este análisis en profundidad de toda las películas ha permitido a Román Gubern llegar a establecer las pautas de lo que responde al estilo de Benito Perojo: su tratamiento de la escenografía, su sentido de la elipsis y su manera elegante de hacer transiciones con motivos figurativos o temáticos que dan a su

obra un carácter único.

Modernizador del cine español al introducir diversos avances técnicos y aligerar el panorama cinematográfico con sus comedias populares y burguesas, Perojo desarrolla toda su creatividad desde mediados de los años veinte hasta la tragedia de 1936, años en que es reconocido como un gran creador fuera y dentro de nuestras fronteras.

Pero la visión obtusa del cine español, según Gubern, explica las causas de la controversia suscitada por la figura de Perojo, acusado de extranjerizante por la crítica y sus propios colegas sometidos a los constrictivos marcos del cine nacional, sin querer reconocer el aprecio que el público sentía por sus películas. Incomprendido, despreciado y sin encontrar en España el soporte necesario para sus grandes producciones, marchará al extranjero. Después de dar nuevos bríos al cine argentino, regresará a España para dedicarse a la producción. Perojo será considerado como un ágil, vivaz y desenfadado productor. Entre 1952 y 1973 produjo 68 películas, tanto con directores españoles como extranjeros, muriendo arruinado en 1974.

Román Gubern, con el buen hacer a que nos tiene acostumbrados, ha sabido huir del ensayo fácil para realizar una obra ingente de documentación y muestra el camino que debe seguirse cuando se aborda la vida y la obra de un hombre dedicado al cine.

*Josefina Martínez*

## Carlos F. Heredero **Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961**

Valencia  
Filmoteca Española y Filmoteca  
de la Generalitat Valenciana, 1993  
560 páginas  
5000 pesetas

Durante muchos años el cine realizado durante la dictadura del general Franco fue muy poco apreciado por los historiadores y los críticos españoles. Todo él se metía en un mismo saco, a la hora de someterlo a análisis o de utilizarlo como objeto de estudio.

Sin embargo, de un tiempo a esta parte, se han empezado a diferenciar las diversas etapas por las que pasó el cine español bajo el franquismo. Y, dentro de ellas, la década de los cincuenta se ha venido a significar, por su personalidad y sus características, como un período con una entidad tal que lo convierten en uno de los más interesantes del cine español.

Conviene recordar que 1951, año con el que comienza la década estudiada por Heredero, es una fecha muy importante y no solo para el cine español. En lo social y en lo político numerosos acontecimientos la otorgan una especial relevancia, que marcan el final del período autárquico y el comienzo de una nueva etapa en la vida de España, caracterizada por la incorporación a la sociedad de una nueva generación que no tenía recuerdos directos de la Guerra Civil.

Las huelgas en Cataluña y en el País Vasco, así como las manifestaciones universitarias de protesta, en Madrid y en Barcelona, provocaron el cambio ministerial en julio. Carrero Blanco fue nombrado ministro de la Presidencia y

se creó el Ministerio de Información y Turismo, del que va a depender el cine español. El primer titular del mismo es el tristemente célebre Gabriel Arias Salgado, haciéndose cargo de la Dirección General de Cine José María García Escudero, aunque por poco tiempo.

Se trata de una década que se abre con títulos como *Esa pareja feliz*, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, o *Día tras día*, de Antonio del Amo, y se cierra con otros como *Plácido*, de Luis García Berlanga o *Viridiana*, de Luis Buñuel.

En medio hay un numeroso censo de acontecimientos importantes: Conversaciones de Salamanca, influencia de los diplomados del I.I.E.C., auge de los cine-clubs y de las revistas especializadas, incremento de las coproducciones, etc., al lado de otros, consecuencia directa de los avatares de la política gubernamental que se desarrolla a lo largo de la década: la censura, los premios, las ayudas económicas, etc.

Todos estos acontecimientos influyeron en el cine español en muy diversa medida, haciendo que las películas realizadas en esos años tengan una impronta que las revaloriza, en general, según el tiempo nos va alejando de aquellas fechas.

Son unos años en los que el cine español vive con cierto desahogo económico, el número de producciones es alto, se consiguen algunos notables éxitos de taquilla y se mantiene un excelente nivel profesional, lo mismo en técnicos que en actores.

Carlos Fernández Heredero realiza una importante labor de desbroce, de ordenación y de clasificación de una gran cantidad de materiales, cara a pre-

sentar una visión panorámica del cine español de esos años. Un cine a caballo entre el de la década anterior, pegada a la Guerra Civil y el de la posterior, el del desarrollismo.

El resultado es un importante libro sobre un período de nuestra cinematografía muy olvidado por los historiadores y estudiosos del cine español. El acercamiento que el autor hace al mismo está desprovisto de resentimientos, tópicos o prejuicios, algo muy de agradecer al tratarse de unos años tan conflictivos, no solamente para el cine, sino para toda la vida del país, que intentaba supervivir en la larga noche del franquismo.

Heredero ha abordado dicho período con notable decisión y profundidad. Para ello divide su obra en tres partes, de similar extensión.

En la primera, titulada "La institución cinematográfica", se da cuenta del contexto político, de la estructura económica e industrial, de las coproducciones, de los profesionales, de los cine-clubs, de la crítica, etc.

En la segunda, "El desarrollo creativo", se estudian los ciclos y los géneros imperantes durante esos años, el protagonismo del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), las Conversaciones de Salamanca y otras señales de disidencia en el panorama cinematográfico español, etc.

En la tercera parte, "Documentación", se recogen datos acerca de las películas, los directores, la producción, la economía, la protección, los premios, la exhibición, la legislación, etc. de esos años, a los que se acompaña una cronología, una bibliografía y una hemerografía.

José Luis Martínez Montalbán