

RICHARD KOSZARSKI:

ERICH VON STROHEIM Y HOLLYWOOD

Pág. 101

RAMON SALA NOGUER:

**EL CINE EN LA ESPAÑA REPUBLICANA
DURANTE LA GUERRA CIVIL**

Pág. 104

RICHARD DYER Y GINETTE VINCEDEAU (eds.):

POPULAR EUROPEAN CINEMA

Pág. 106

**ANDREA MORINI, ERFAN RASHID,
ANNA DI MARTINO Y ADRIANO APRA (eds.):**

IL CINEMA DEI PAESI ARABI

Pág. 109

ACTAS DEL IV CONGRESO DE LA A.E.H.C.:

EL PASO DEL MUDO AL SONORO EN EL CINE ESPAÑOL

Pág. 111

JEAN PAUL COLLEYN:

LE REGARD DOCUMENTAIRE

Pág. 113

NOSFERATU. REVISTA DE CINE:

CIENCIA-FICCION USA, AÑOS 50

Pág. 115

JANET WALKER:

**COUCING RESISTANCE. WOMEN, FILM
AND PSYCHOANALYTICAL PSYCHIATRY**

Pág. 117

JOSE ENRIQUE MONTERDE:

**VEINTE AÑOS DE CINE ESPAÑOL.
UN CINE BAJO LA PARADOJA, 1973-1992**

Pág. 118

**PALMIRA GONZALEZ LOPEZ Y
JOAQUIN T. CANOVAS BELCHI:**

**CATALOGO DEL CINE ESPAÑOL.
PELICULAS DE FICCION 1921-1930**

Pág. 120

JOSE MARIA CANDEL:

HISTORIA DEL DIBUJO ANIMADO ESPAÑOL

Pág. 121

Richard Koszarski
Erich von Stroheim
y Hollywood

Madrid
Verdoux, 1993
308 páginas
3770 pesetas

Sorprendería a más de uno los libros y escritos que existen sobre la figura de Erich von Stroheim. Reunidos en las estanterías de una biblioteca ocuparían un lugar bastante considerable. Abarcan seis idiomas y casi setenta años. Culminaron a cierta altura con dos libros: *Hollywood Scapegoat: The Biography of Erich von Stroheim*, de Peter Noble (Londres, The Fortune Press, 1950) y *Von Stroheim*, de Thomas Quinn Curtiss (New York, Farrar, Straus y Giroux, 1971). El de Curtiss es el equivalente a unas memorias del propio Stroheim, ya que están redactadas por su viejo amigo, siendo una versión tan fidedigna como si las hubiese escrito él mismo. Habría que agregar artículos periodísticos contenidos en varias revistas, y añadir después párrafos y capítulos sobre Stroheim que asoman en libros que no están dedicados a él sino a Hollywood, a la Historia del Cine, al arte de la dirección, a la época de los cambios y fusiones de los estudios y a otros temas conexos.

Otro libro sobre Stroheim podría aparecer como una repetición innecesaria. Pero el lector podrá comprobar, sin embargo, que aquellos libros y artículos presentan otros inconvenientes: o no son bastantes actuales, o tienen un enfoque incompleto, o no están traducidos

al castellano. Sólo existe un libro publicado en España, por la Filmoteca Nacional (Madrid, 1964), de Carlos Fernández Cuenca; además del número monográfico que la revista *Temas de Cine* (núm. 29, febrero 1962) dedicó íntegramente al realizador. De la misma forma, la revista *Contracampo* (núm. 40-41, otoño 1985-invierno 1986) ha publicado material acerca de Stroheim. Con este libro, la situación ha mejorado, sobre todo para el lector español.

En cierto sentido todos los datos relevantes sobre Stroheim están ya publicados en algún lado, y repetidos en otros, a veces con curiosas discrepancias. Esta obra se basa en materiales inéditos, que incluyen informes de los estudios y documentos de varias colecciones privadas y públicas, además de cartas que escribió Stroheim a Peter Noble (su biógrafo) y una serie de entrevistas que Koszarski grabó en 1971-72, junto con una colección de guiones y tratamientos de Stroheim. Con este material, el autor ha podido desvelar la oscurecida personalidad del director, distinguiendo al mito del hombre; mito que creó él mismo, ayudándose para ello de un supuesto linaje noble de su Viena natal. Quizá, esta forma de protección psicológica, junto con su comportamiento extravagante (monóculo y aires de nobleza), hizo que se le abriesen las puertas del naciente Hollywood. Gracias a haber aparecido en dos films como extra (*The Failure* dirigida por Christy Cabanne y *Ghosts/Spectros* dirigida por George Nichols), le fue fácil destacarse de los otros aspirantes a actores. John Emerson, director de Broadway, le contrató como actor y asesor

técnico para la producción *Old Heidelberg*. Como ayudante de Emerson, Stroheim tuvo acceso directo a Griffith, pudiendo participar -como un fariseo- en la secuencia de la Pasión del filme *Intolerancia*. Más tarde volvió a actuar para Griffith en *Hearts of the World/Corazones del mundo* (1919). Griffith marcó en él una profunda huella, que más adelante desarrollaría como director. Sus siguientes trabajos fueron actuaciones de villanos y tunos profesionales, con directores tan dispares como George Fitzmaurice, Christy Cabanne, Allan Dwan y Emerson (este último, contratado para la compañía de producción cinematográfica de Douglas Fairbanks, en la que Stroheim continuó como ayudante de dirección de Emerson en algunas producciones). Carl Laemmle, presidente de la Universal, dió la primera oportunidad a Stroheim de dirigir *Blind Husbands* (1919). La prensa especializada alabó el film, comparándolo con los de Griffith. Ya desde sus comienzos como director, éste chocaba siempre con los productores de los estudios, debido a que sus films tenían demasiado metraje para la programación standard de los cines. Las amputaciones y cortes fueron continuos, no sólo por el exceso de metraje, sino también por sus atrevidas puestas en escena, que escandalizaban a un Hollywood remilgado. Stroheim, a lo largo de su carrera como director, procuró evitar estrellas y actores cuyas técnicas dramáticas fueran antinaturales; para ello recurría a los interpretes de las comedias baratas, al igual que Griffith. La obsesión por el "naturalismo", siguiendo los pasos de Morris y Zola, le llevaba a exi-

gir una puesta en escena completa, no sólo de actores y decorados, sino también en el efecto fotográfico para conseguir una adecuada densidad del detalle y una gran profundidad de campo (como en *Greed/Avaricia*, 1924). Si Méliès y Segundo de Chomón pintaban a mano cada fotograma de algunas de sus películas, para darles un atractivo especial, y si Eisenstein y Griffith teñían algunas de sus películas con un determinado color, dependiendo de la puesta en escena de la secuencia, para crear una mayor atmósfera ambiental, Stroheim introdujo la técnica de color "lags dissolve", como factor de influencia psicológica (como puede verse en las últimas escenas de *The Devil's Passkey/La ganzúa del diablo*, 1919).

Los elementos metafóricos son fundamentales en las películas de Stroheim, siendo el verdadero eje central de su filosofía personal (como la rueda de la ruleta en *Foolish Wives/Esposas frívolas*, 1921). Su fe en el destino camina hacia conclusiones inexorables. Sus personajes, al igual que Edipo, están condenados desde el principio. Despliega la acción narrativa, siempre enrevesada, en dos personajes principales, mostrándonos el lado bueno y malo de toda persona (como en *Merry-go-round/Los amores de un príncipe*, 1923). Pero a partir de *Greed* los personajes están más cuidados, introduciendo una minuciosa y detallada evolución psicológica de éstos, dentro de un realismo crudo y terrible. En *The Wedding March/La marcha nupcial* (1928), utiliza la variante del triángulo amoroso -lleno de contrastes y paralelismos-, combinando una íntima historia personal con una amputada narrativa propia del género épico.

A lo largo de su vida, obtuvo pocos reconocimientos de la industria de Hollywood, de la crítica y del público en general. La única película unánimemente aplaudida fue *The Merry Widow/La viuda alegre* (1925), por su forma maestra de incorporar una película muda al género de opereta. Antes de morir, en 1957, protagoniza *Sunset Boulevard/El crepúsculo de los dioses*, (Billy Wilder, 1949). Por este trabajo, fue nominado para el Oscar, pero George Sanders fue el galardonado. A partir de 1928, cuando Hollywood empieza a incorporar el sonido en las películas, Stroheim se encontraba rodando *Queen Kelly*. En enero de 1929 Stroheim fue despedido, no pudiendo finalizarla. Esto mismo le ocurrirá años más tarde, con su último film como director, *Walking Down Broadway* (1933), de la Fox. Las causas de estos dos despidos se deben a los manejos caprichosos de los productores y directivos de las compañías, aunque no se descarta el comportamiento extravagante que tenía Stroheim con los estudios.

El plan del libro establece una separación en apartados de la filmografía de Stroheim, siguiendo una cronología lineal, y combinando su vida entre los bastidores de Hollywood y su obra. El texto se atiene a los títulos originales en inglés, para no introducir otros factores de confusión, si bien la filmografía aclara las identificaciones respectivas.

Koszarski apunta aspectos aparentemente trascendentales, que ha seleccionado del cúmulo de actividades que configuran la vida de Stroheim, focalizándolos y relacionándolos entre sí. Como consecuencia de ello, algunos datos se reiteran en páginas distintas, a veces con buen motivo y otras por un

simple deseo de exhaustividad. Reivindica la particularidad de su filmografía, intentando reconstruir su trayectoria profesional con testimonios y documentos que compara para intentar aclarar errores, que se multiplicaron por la prolongada controversia artística y social que protagonizó. Con ello se introduce en el campo de la reflexión, y en algunos casos contamina el texto con juicios de valor.

Pone el acento en los temas infraestructurales de la producción (con datos y cifras) y los decorados de sus películas. Aborda con especial cuidado los argumentos de los guiones ideados por Stroheim y de las nuevas versiones que distribuyeron las compañías, y para hacerlo se sirve de la confrontación entre los diversos testimonios contemporáneos.

Esta obra tiene un valor de reconstrucción histórica, a través de la cual se saca a la luz una trama que permite avanzar una explicación del Hollywood de la época. En suma, la presente obra no sólo constituye una reconstrucción histórica de la figura de Erich von Stroheim, sino que desvela una trama que viene a caracterizar el Hollywood de la época.

Javier Herráiz

Ramón Sala Noguera
**El cine en
la España republicana
durante la Guerra Civil**

Bilbao
Mensajero, 1993
519 páginas
2675 pesetas

Ninguna guerra de nuestros tiempos ha sido tantas veces objeto, como la Guerra Civil española, de idealizaciones románticas, en la prensa, en la propaganda, en la narrativa. Especialmente fuera de España. Dicha idealización de la guerra española y la imposibilidad de superarla, de reflexionar sobre ella, por la llegada de la Segunda Guerra Mundial, de la Guerra Fría y sobre todo de la dictadura franquista, convirtieron la sangrienta contienda en una colección de leyendas, en una metáfora histórica adaptable para cualquier conflicto contemporáneo. Este proceso de leyendas y mitos no comenzó única y exclusivamente al final de la guerra: los aparatos de propaganda de ambos lados ya presentaban durante la misma, de manera agresiva, su visión de los acontecimientos. La Guerra Española, que terminó el 31 de marzo de 1939 con la rendición incondicional de la República, había dejado al escenario mundial, después de tres años, sin aliento. No porque se tratara de un mero enfrentamiento de dos bandos en una guerra civil cualquiera, sino porque España se había convertido en un campo de batalla entre las ideologías dominantes en la Europa de entonces. Los enfrentamientos en España dividieron la opinión pública de las denominadas democra-

cias occidentales y la lucha para ganar dicha opinión pública no fue menos encarnizada que la propia lucha para ganar posiciones estratégicas, terrenos, pueblos y ciudades. Los medios de masas, especialmente el cine, jugaron un papel clave. Una de las metas más importantes de ambos lados fue la formación de una visión específica de la guerra: para los propios militares y civiles y, sobre todo, para el extranjero. En la Guerra de España se utilizó, por primera vez, el cine como arma de propaganda. Así como Vietnam se define como la primera guerra televisiva, la Guerra Civil Española lo hace como la primera guerra cinematográfica. Las cámaras filmaron los enfrentamientos, la muerte, el dolor, para un público ávido de sensaciones e informaciones. De los breves reportajes de los noticieros nacieron los largometrajes de montaje.

En la abundante bibliografía sobre la Guerra Española se encuentran pocos libros que analicen la producción cinematográfica durante la misma. Esto se debe, en gran parte, a la pésima situación de las fuentes: muchas películas se perdieron al final de la guerra. Y para muchas otras empezó una odisea después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Los nazis se apoderaron de los materiales de los archivos fílmicos de París y los llevaron a Berlín. De allí -al final de la Guerra Mundial-, se trasladaron unas copias a la Unión Soviética, otras a los Estados Unidos, y otra gran parte del material se perdió. Pero aún se siguen encontrando en los archivos del mundo copias de films de la Guerra Civil española que se habían dado por perdidos. Y a pesar de la buena colaboración entre los archivos cinematográficos, el encuentro de material desconocido depende mucho del azar o fracasa

por dificultades de entendimiento. Un ejemplo es aquella misteriosa película de montaje atribuida generalmente a Luis Buñuel: en el archivo de la ex-RDA se considera *Espagne 1937* -un documental encontrado por Jay Leyda en los inmensos trasteros del archivo-, obra de Buñuel. En España, sin embargo, se niega la existencia de esta película y se considera otro mediodiámetro muy parecido, *Espagne 1936*, como la obra bélica del gran maestro surrealista. En 1989 encontramos, por azar y fuera del material catalogado, un rollo de nitrato de la versión castellana de *Espagne 1937*, un encuentro que vincula mucho más dicha película con el cine de la República Española.

Ramón Sala ha trabajado durante años sobre el cine de la República y ha analizado la historia del cine como historia de la producción, mientras otros del gremio ignoraban el cine de la Guerra Civil o lo reducían a nombres como Malraux, Ivens y Hemingway. La obra monumental -y muchas veces insuficiente- de Carlos Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el cine*, permaneció durante mucho tiempo insuperable; sus epígonos redujeron el texto del cineasta, de incuestionables orientaciones franquistas, a su contenido factual y lo publicaron como nuevas visiones de la época de la transición. Pero Ramón Sala, así como también Román Gubern, han cuestionado el valor factual de Fernández Cuenca. Sobre todo Sala ha presentado -en múltiples artículos y especialmente en la retrospectiva durante el certamen de cortometrajes en Bilbao- con gran exactitud de datos y detalles un modelo, un marco para posteriores investigaciones.

Hubo que esperar un tiempo hasta que esta multitud de análisis y artículos se condensaran en una obra monográfi-

ca. Ahora, con la publicación de su tesis doctoral, la tenemos, presente en más de quinientas páginas.

En comparación con otros trabajos -casi siempre demasiado generalizados- que han querido abordar todo el complejo Guerra Civil y cine, la obra presente impresiona por su especialización, por su concreción, por su reducción a un período de la historia: el cine en el terreno de la República entre julio de 1936 y marzo del 39.

Los cambios radicales que marcaron la industria del cine español forman parte de un conjunto de cambios enormes en el campo político y social de la España de entonces. En julio de 1936 ocurre lo siguiente: una exitosa industria del cine de evasión se convierte de un día para otro en productora de un cine documental y militante. Las viejas formas y contenidos desaparecen. Este proceso de radicalización e instrumentalización del cine había pasado hasta entonces una sola vez y en un nivel tecnológico muy inferior: en la Guerra Civil rusa, tras la revolución de octubre. El voluminoso análisis del cine republicano empieza, por ello, con un capítulo dedicado a la marginada producción privada, al marginado cine de evasión, espantado por la guerra y la revolución. Continúa con el análisis de los tres sectores de producción más importantes: los anarcosindicalistas o las organizaciones cenetistas, las organizaciones marxistas y las organizaciones gubernamentales. En esta particularización, en esta división, se refleja la propia división pluralista de la República: la utopía revolucionaria de la C.N.T. y sus organizaciones afiliadas se muestran en un concepto ambicioso de una producción cinematográfica; el pragmatismo peque-

ñoburgués de los comunistas (en su concepción de unificación de las fuerzas), en una especie de mando único cinematográfico; la ambición del gobierno central de ganar las simpatías de las democracias occidentales indiferentes, en el destinatario de su propaganda fílmica y las posiciones regiocentristas de la Generalitat de Catalunya, en su productora Laya Film.

Historia del cine como historia de la producción, como historia de productos, como historia de recepción. Sala reconstruye muy detalladamente la socialización del cine. Aborda también la función de evasión del cine como espectáculo durante la guerra y la difícil tarea de distribuir los films de propaganda en el extranjero. En este punto -y ya como último capítulo- integra la solidaridad de cineastas extranjeros con la República: en los trabajos de Roman Karmen, Joris Ivens o André Malraux; películas que muchas veces fueron más conocidas que las propias producciones españolas y cuya creación hubiera sido imposible sin la colaboración de las entidades republicanas o sin la promoción de las propias entidades de propaganda.

Sala añade una filmografía abundante; la bibliografía, en cambio, queda escasa en cuanto a referencias a investigaciones extranjeras. La cantidad de datos y detalles presentados es impresionante, llegando incluso a ahogar al lector, aunque el texto permita la lectura fluida. Un material gráfico muy interesante completa el texto. Teniendo en cuenta el tamaño del libro y la abundancia de datos y conexiones difícilmente se puede formular la crítica de que la estructura y el discurso de las propias películas han quedado un poco marginadas. Para esta tarea sería necesaria una especialización aún más profunda dedicada a la estructuración inmanente de los filmes. Para semejantes investigaciones el libro de Ramón Sala constituye una base imprescindible y profunda.

Wolf Martin Hamdorf

Richard Dyer y
Ginette Vincendeau (eds.)

Popular European Cinema

Londres
Routledge, 1992
272 páginas
37,50 libras esterlinas

Como todo estudio dirigido a abrir camino hacia nuevos campos de investigación, *Popular European Cinema* puede provocar reacciones ambiguas. La primera, sin duda, es el entusiasmo por la acertada labor de los editores en el planteamiento de una problemática de excepcional interés. La segunda es la sensación de que, a pesar de la excelente calidad de la mayoría de las contribuciones, estamos todavía bastante lejos de una posible visión de conjunto que permita alcanzar conclusiones más o menos universales a partir de los distintos casos analizados. Las premisas teóricas y el punto de partida son indudablemente fascinantes, y no sólo en el ámbito de la comunidad científica, y muchos de los dieciocho estudios alcanzan igual transcendencia. Sin embargo, es igualmente evidente que queda mucho trabajo por hacer para empezar a ofrecer una respuesta a las grandes cuestiones planteadas por Dyer y Vincendeau en su sugerente introducción.

"Una de nuestras preocupaciones", nos advierten los editores, "es que la vertiente popular del cine europeo resulte visible más allá de las fronteras nacionales" (p. 1). En esta frase se encierran todas las virtudes y los problemas, o los límites, del libro. Por lo que a

las primeras se refiere, habría que señalar la importancia y el valor de cualquier esfuerzo por volver a sacar a la luz fragmentos de la historia del cine hasta ahora marginados en las reconstrucciones científicas, a pesar de su evidente relevancia social. En cuanto a las dificultades, o carencias, de las afirmaciones de Dyer y Vincendeau, se pueden plantear al menos tres cuestiones. Dos de ellas, la problematicidad de una definición aceptable de los calificativos "popular" y "europeo", son explícitamente reconocidas por los editores y convincentemente despejadas. Pero hay un tercer problema que Dyer y Vincendeau, así como los distintos autores que de forma más o menos explícitas abordan el tema (sobre todo, Jeancolas), no parecen considerar como tal, y es la decisión de centrar la atención exclusivamente sobre el cine popular europeo que no sobrepasa las fronteras nacionales. De esta forma no sólo se ha dejado fuera un interesante campo de investigación (como las respuestas de los distintos públicos nacionales a una determinada película, o a un grupo de películas, a partir del cual se podría dibujar un mapa del gusto cinematográfico) sino que se ha limitado el valor teórico-metodológico del libro. Es verdad que existe un cine popular europeo que es marcadamente nacional y relativamente incomprensible fuera de las fronteras del país de producción (el ejemplo del personaje cómico finlandés, Uno Turhapuro, analizado en uno de los ensayos, es paradigmático bajo este aspecto), pero parece equivocado transformar esta constatación en una

premisa teórica. La popularidad no es, ni mucho menos, sinónimo de "inexportabilidad" (es el término empleado por Dyer y Vincendeau) probablemente en ninguna de las distintas partes en las que se podría clasificar el público del cine en Europa. No parece haber ninguna duda de que existió y existe un cine popular europeo que pudo, y puede, conquistar públicos internacionales. El cine español, con toda su supuesta marginalidad, confeccionó algunas de esas películas. Sea suficiente recordar aquí el caso de *Marcelino, pan y vino*, que llegó a ser un fenómeno cultural de masas mucho más allá de las fronteras de España en un período en el que el cine era un producto cultural verdaderamente popular.

Una segunda objeción, de menor relevancia teórica quizás, pero igualmente significativa a la hora de evaluar la contribución del libro reseñado en su conjunto, es la decisión de presentar los ensayos en un semánticamente desconcertante orden alfabético cuando hubiera sido mucho más eficaz buscar o proponer una clasificación temática o analítica. La lectura consecutiva, por ejemplo, de distintos casos nacionales agrupados según determinadas épocas históricas hubiera podido resaltar el hecho de la expansión, contracción, y diversificación social del público cinematográfico a lo largo de los períodos analizados en las distintas contribuciones.

En cuanto a los distintos ensayos, hay que resaltar el acertado equilibrio que en todos es posible apreciar entre premisas teóricas y examen detallado de

una muestra limitada de películas (e incluso de una sola). En todas las contribuciones es posible detectar el esfuerzo para contribuir a la solución de problemas mucho más generales de lo que pueda implicar una simple reconstrucción o recuperación de objetos de análisis en las distintas historias nacionales del cine. En los artículos de Andrews y De la Bretèche (sobre el cine popular en Francia) se insiste en la posibilidad de dibujar un mapa de la mentalidad cinematográfica y se intenta una primera aproximación al mundo mental del espectador que tendría mucho que ver con las imágenes pre-cinematográficas. Sin embargo, como demuestran con gran eficacia los primeros años del nuevo invento en Polonia, en la descripción hecha por Hendrikowska, el cine también supuso la introducción de importantes novedades en el mundo de los entretenimientos populares (el rasgo más importante del cine sería desde este punto de vista el hecho de ofrecer "experiencias que eran comunes a todos"). En los distintos ensayos de Elsaesser, Arroyo (con menos acierto), Jenks, Lagny, Myrstad, Schlupmann, Skwara y Soila, se explora el posible contenido de lo popular, con el más o menos explícito objetivo de reconstruir el mundo mental de las sociedades analizadas. Para los que estén interesados en las relaciones entre cine e historia, vale la pena mencionar además el estudio de Harper dedicado a un análisis de las películas históricas británicas de los años treinta y de su espectador: lejos de constituir una contribución definitiva, es sin embargo lo suficiente-

mente sugerente como para ofrecer importantes elementos de reflexión sobre un tema que merece atención y estudios detallados.

En definitiva, *Popular European Cinema* es un libro crucial en el desarrollo de una historia social del cine, por así definirla. Los temas y las metodologías expuestas merecen la atención de los estudiosos y de los aficionados del cine en general. La esperanza es que los límites dentro de los cuales se mueve puedan funcionar como ulterior estímulo a la investigación y no como obstáculos en el camino hacia la profundización de nuestros conocimientos acerca de las relaciones entre públicos populares y cine, en el ámbito del cual un análisis de las películas históricas podría aportar conocimientos cruciales sobre el mundo mental de las sociedades en las que operamos.

Valeria Camporesi

Andrea Morini,
Erfan Rashid,
Anna di Martino y
Adriano Apra (eds.)

Il cinema dei paesi arabi

Venecia
Marsilio Editori, 1993
381 páginas
50000 liras

La dedicación de la XXIX edición de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro (1993) a las cinematografías árabes no ha coincidido, sin duda, con el mejor momento de éstas. No obstante, el interés de la misma trascendió con mucho el coyuntural estado del cine en el mundo árabe para ofrecer una inmejorable panorámica del mismo, reflejada ahora -como es costumbre en el Festival- en un completo y documentado volumen que parece llamado a erigirse por algún tiempo en la obra de referencia obligada sobre el tema. La estructura de la obra se asemeja, por lo demás, a la de las restantes publicaciones de la colección Nuovocinema de Marsilio: en este caso, tres ensayos introductorios dejan paso a dieciséis trabajos consagrados a diversos países árabes (correspondiendo tres de ellos a Egipto, por razones obvias, y uno -de carácter excepcional y traducido de la revista *CinémAction*- a las imágenes cinematográficas de la guerra del Líbano), complementados por un amplio diccionario de realizadores y una extensa bibliografía.

En buena medida cabría considerar que el valor máximo de *Il cinema dei paesi arabi* reside precisamente en estas secciones de referencia, que abarcan

casi la mitad del volumen. Así, mientras que la bibliografía es probablemente la más completa disponible hasta la fecha, del diccionario de cineastas tal cosa puede afirmarse fuera de toda duda. Los editores han reunido en el mismo a 279 realizadores, agrupándolos por nacionalidades (aunque incluyan también un índice alfabético). El cuidado puesto en la compilación de las filmografías es notable, siendo digno de elogio el rigor en la traducción de los títulos originales (convenientemente transliterados), contrariamente a la frivolidad que a este respecto reina en otras publicaciones. Las bio-filmografías están, por lo demás, actualizadas hasta el punto de incluir ocasionalmente referencias a films en rodaje o en preparación. Pero donde acaso se evidencie con mayor claridad la apuesta por la exhaustividad es en la inclusión de algunos *novísimos* como el egipcio Atef Hatata, el palestino Hanna Elias o el mauritano Abderrahman Sissako (autor de la magnífica *Octobre*), jóvenes talentos revelados en los primeros noventa y que aguardan todavía a realizar su primer largometraje.

La parte de la reflexión hay que buscarla, sin embargo, en los ensayos introductorios, ciertamente interesantes pero acaso un punto decepcionantes por su esquematismo. Dejando aparte el trabajo de Bianca Scarcia Amoretti, destinado a glosar quinientos años de historia del mundo árabe a manera de obertura general del volumen, corresponde al eminente crítico egipcio Samir Farid evaluar la situación actual de las cinematografías árabes. Debido sin duda a las limitaciones del espacio (tan sólo cinco páginas), el texto apenas si puede apuntar algunos de los rasgos de aquella

y deviene en una síntesis documentada y rigurosa, pero que deja el lector con la miel en los labios. Farid pasa, no obstante, revista a los orígenes de la cinematografía egipcia para saltar a la eclosión del llamado *nuevo cine árabe* en la segunda mitad de los sesenta y a los efectos de la derrota de 1967 en el mundo árabe y en sus formas de expresión cinematográfica. En cuanto a la situación actual, Farid no encuentra demasiadas razones para ser optimista. La falta de mercados, tanto internos como externos, debido a la competencia norteamericana, por un lado, y a la de la televisión y el vídeo, por otro, se revela tal vez el factor decisivo, aunque Farid apunte así mismo la inexistencia de escuelas de cine, cinematecas, publicaciones especializadas o festivales rigurosos (más allá de las Jornadas Cinematográficas de Cartago) como otros tantos elemento a conjugar en el descorazonador balance final.

Idéntico diagnóstico se encuentra en el ensayo del cineasta marroquí Moumen Smihi "Una o più cinematografie arabe?", a quien sin duda corresponde la parte del león en el bloque introductorio del volumen. Aunque Smihi también se ve abocado a la constatación de la crisis de las cinematografías árabes en la década de los ochenta (incluso el cine egipcio, apunta, subsiste en la actualidad gracias a las ventas en vídeo a los países del Golfo), no por ello se abandona al derrotismo y apuesta por "crear un cine árabe que entre con pleno derecho en la historia del cine". Un significativo abanico de obras importantes, debidas a Chahine, Abu Seyf, Lakhdar-Hamina y otros, define para Smihi el modelo a seguir en la construcción de un cine árabe de auténtica envergadura. Para el

cineasta marroquí, cabe hablar de *cine árabe* en singular en la medida en que también parece legítimo hacerlo de *literatura árabe* o *arquitectura árabe*: la correspondencia con una única realidad cultural determinada por la historia y la tradición no puede, en su opinión, quedar empañada por el espejismo de una fragmentación heredada del juego de los poderes coloniales. Sea como fuere, los problemas de los cineastas activos en el mundo árabe parecen efectivamente ser los mismos: falta de medios, censura, escasa difusión... Incluso una cierta complacencia que se aúna con la renuencia a incidir en la realidad, prefiriendo construir imágenes que gusten en Occidente y proporcionen un determinado respaldo crítico a sus autores: "El drama del cine árabe, y tal vez de toda la cultura árabe -escribe Smihi- estriba en el hecho de que la calidad de una obra venga establecida en base al reconocimiento obtenido en Europa". El camino del futuro cine árabe pasa así para el realizador marroquí por el adecuado reflejo de las transformaciones de la sociedad árabe y difícilmente podrá remontar el vuelo mientras ésta siga bloqueada "en el campo de las libertades y del desarrollo político y económico". Una apuesta que sin duda compartirían muchos otros cineastas árabes, pero que por el momento parece más una utopía que un programa de acción inmediata. En espera de mejores tiempos *Il cinema dei paesi arabi* constituye un excelente vehículo de aproximación a la historia y el presente de esas cinematografías, así como una rigurosa guía de referencia para su estudio.

Alberto Elena

El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV congreso de la A.E.H.C.

Madrid
Editorial Complutense, 1993
X + 374 páginas
2100 pesetas.

El presente libro recoge las actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.), que se celebró del 12 al 15 de junio de 1991 en Murcia, teniendo como tema central del mismo el paso del cine mudo al sonoro en España.

El libro consta de 31 capítulos, de los que los 15 primeros, correspondientes a dos conferencias, inaugural y de clausura, y 13 comunicaciones, versan sobre el tema central del Congreso; los otros 16 capítulos recogen las comunicaciones que se presentaron sobre diversos temas.

De estos quince primeros capítulos, siete son artículos que se aproximan al tema objeto del Congreso desde diversas perspectivas generales: La traumática transición del cine español del mudo al sonoro (Román Gubern); El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones (Juan B. Heinink); La nueva torre de Babel (Luciano Berriatúa); La "consciencia" del sonoro en España (Tres reflejos sobre el asunto) (Joan M. Minguet Batllori); La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931): Los costes económicos (Ramiro Gómez Bermúdez de Castro); El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro (Juan Antonio Martí-

nez-Bretón); Los estudios cinematográficos en el tránsito del cine mudo al sonoro (Jorge Gorostiza);, mientras los ocho restantes estudian la incidencia que la llegada del sonoro tuvo a nivel local, provincial o regional: El espectáculo cinematográfico en Avila (Emilio Carlos García Fernández); La implantación del cine sonoro en Galicia (Luis Miguel Quiroga Valcárcel); Notas en torno a la introducción del sonoro en Valencia (Juan Ignacio Lahoz); Cuando el cine empezó a hablar en catalán (Joaquim Romaguera i Ramió); Introducción del cine sonoro en Guadalajara (José Antonio Ruiz Rojo); Los comienzos del cine sonoro, Cartagena habla (Alfonso Pagán Pérez); Los comienzos del cine sonoro en Murcia (Pascual Vera Nicolás); Un antecedente en Madrid del color y del sonido: el salón de Actualidades (Josefina Martínez).

En las comunicaciones en las que se aborda, con carácter general, el paso del mudo al sonoro en nuestro país se encuentran las mejores aportaciones que ofrece el libro. Entre ellas se pueden destacar las de Gubern, Gómez Bermúdez de Castro y Martínez-Bretón, conocidos especialistas de los temas que tratan.

En las ocho comunicaciones que tratan el tema mudo-sonoro desde la perspectiva local o provincial, el interés de las mismas es muy variable, siendo las más interesantes las presentadas por Quiroga Valcárcel y por Lahoz.

Los 16 últimos capítulos recogen las aportaciones presentadas sobre diversos temas: El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa (Santos Zunzunegui); La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso "Filmor" (1935-1936)

(Angel Luis Hueso Montón); El reflejo infinito: divagación iconológica sobre un plano de "Ciudadano Kane" (Francisco Javier de la Plaza Santiago); ¿Qué es el vídeo? (José Manuel Palacio); A propósito de un redescubrimiento: "María Aurèlia Capmany parla d'«Un lloc entre els morts»" y el comienzo de la diáspora de la Escuela de Barcelona (Casimiro Torreiro y Esteve Riambau); Más allá del diluvio. El cine africano de Jacinto Esteve (Esteve Riambau y Casimiro Torreiro); La composición del espacio y el raccord en el cine alemán a mediados de los años veinte (Vicente Sánchez-Biosca); A través del espejo. Metamorfosis y desplazamientos del género fantástico en "The Curse of the Cat People" (Juan Miguel Company Ramón); Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco (José Luis Castro de Paz); Notas sobre un estilo cinematográfico: Víctor Erice (Jaime J. Pena Pérez); Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo (Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio); Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural: la figura del paleta) (María Antonia García de León); En busca de una política cinematográfica. La "españolidad" del cine español en el contexto europeo (1940-1946) (Valeria Camporesi); El "Benshi", una remarcable experiencia japonesa de cine sonoro (Juan-Gabriel Tharrats); Naguib Mahfuz y el desarrollo del cine egipcio (Alberto Elena); Val Lewton: entre dos sombras (Ramón Moreno Cantero). Esta última parte del libro se configura como un

auténtico cajón de sastre, donde tienen cabida desde artículos divulgativos hasta ensayos estéticos, desde apuntes biográficos hasta auténticas investigaciones históricas.

En su conjunto el libro que nos ocupa ofrece muy variado interés. Por un lado se observa que las comunicaciones presentadas al IV Congreso de la A.E.H.C. no respetan en muchos casos el sentido que tiene tal Asociación: "Promover y coordinar las investigaciones sobre Historia del Cine...", ya que muchas de ellas, aunque sean excelentes artículos o penetrantes ensayos, no parece que se encuentren en el lugar adecuado. Y en ese aspecto quizá los directivos de la A.E.H.C. deberían ser un poco más estrictos en la aceptación de las comunicaciones, cara a próximos congresos.

Por otro lado el interés de lo publicado es, como es lógico, muy variable. Pero siendo algo exigente quizá a uno le quede una cierta sensación de desilusión, al juzgar el interés, importancia o profundidad de las comunicaciones ofrecidas.

Sin duda el libro es un buen reflejo del nivel en el que se encuentran, en nuestro país, los estudios y las investigaciones sobre la historia del cine. Y hay que convenir que aunque estos se encuentran a años luz de la situación en la que estaban hace pocos años, todavía queda muchísimo camino por recorrer para que esta disciplina adquiera la importancia y solidez que debiera.

José Luis Martínez Montalbán

Jean Paul Colleyn
Le Regard Documentaire

París
Editions du Centre
George Pompidou, 1993
160 páginas
100 francos

El cine documental nació con el advenimiento mismo de la reproducción de imágenes en movimiento, pues su supuesta capacidad de registro de lo real lo convertían en un instrumento privilegiado para el descubrimiento del mundo y del conocimiento. Y, sin embargo, los grandes ilusionistas, los seguidores de Méliès, pronto lo relegaron a un segundo plano.

Jean Paul Colleyn nos propone revivir la aventura en movimiento del documental desde sus orígenes hasta nuestros días sin recurrir a una historia teleológica o clasificatoria del género, antes bien mediante una sincera reflexión sobre la problemática del mismo que comienza por delimitar su especificidad. El documental, nos dice siguiendo a Robert Drew, tiene por objetivo último la mejor comprensión del comportamiento de los hombres en sociedad. Por ello comparte con las ciencias humanas la búsqueda de la verdad, pero sin que le sean ajenos interrogantes de orden estético y ético, pues para los cineastas el orden del saber no puede reducirse a la ciencia. La narración, la expresión adecuada, el ritmo, la emoción, en suma, el estilo, preocupan al documental tanto como al cine de ficción, si bien cada uno establece un pacto narrativo con el público de naturaleza distinta. Las líneas delimi-

tadoras del documental son, por tanto, para Colleyn las ciencias humanas y el cine de ficción, y la calidad del mismo se evalúa precisamente por el grado de éxito obtenido en el equilibrio entre objetividad e información, por una parte, y poder persuasivo de las imágenes, por otra.

Este marco sirve al autor para entrar en lo que constituye el segundo apartado de la obra: una cronología en la que se nos ofrece un rápido repaso a las diferentes transformaciones que ha ido experimentando el género. Desde las obras de los Lumière, el romanticismo épico de Flaherty, las rupturas de Vertov, el documental europeo de claro compromiso social de los años 30 y 40, hasta la revolución técnica, estética y moral de los 60 y la supremacía de la televisión que comienza en los años 70 perdurando hasta nuestros días, Colleyn nos ofrece una visión general que integra innovación técnica y estética con las diferentes maneras de concebir el género documental.

De regreso a la reflexión teórica, los horizontes de preocupación se cruzan. La mirada documental integra las complejidades técnicas, estéticas y éticas del realizador y del etnógrafo. Rompiendo con la tradicional oposición positivista entre la percepción y el registro, por una parte, y la interpretación, por otra, Colleyn propone para el documental un acceso a la realidad en el que la cámara se convierte en instrumento de representación; una representación condicionada cultural y socialmente que se mueve en el ámbito de lo verosímil y donde las rupturas técnicas y estéticas no deben

sacrificar nunca la comunicación entre el autor y el público. No obstante, a partir de este punto el realizador/etnógrafo se enfrenta a una serie de decisiones ético-estéticas donde la única guía será su intuición y su competencia social: en el deseo de crear una estructura narrativa fuerte ¿debe optar por la verdad, que reclama el reportaje directo, o por la veracidad, que puede conducir a la reconstrucción de los hechos?; el voyeurismo y la apropiación del otro ¿queda justificado por el derecho a la información y la denuncia de los abusos? o ¿cómo filmar a un enemigo? A todo ello debe sumarse un encuentro fructífero entre dos culturas, el arte y la ciencia, el documentalista y el especialista.

Estas consideraciones generales dan paso a una suerte de guía para el joven documentalista en la que Colleyn aborda las principales cuestiones en la elección del dispositivo fílmico adecuado. Se nos presentan las diversas alternativas a la hora de seleccionar el tema y el punto de vista a adoptar, de "construir" los personajes a representar, de construir una estructura narrativa. Así mismo se nos habla de los diversos estilos de encuadre, rodaje o montaje, así como de las distintas utilizaciones posibles de comentarios y diálogos, sus modas y su evolución. Sin caer en dogmatismos y recurriendo a ejemplos paradigmáticos, la reflexión teórica deja paso a los consejos que se desprenden de una larga experiencia y que desciende a detalles aparentemente triviales pero de importancia capital para el neófito, desde los preparativos del rodaje a la reducción de costes en la producción.

Con ello, el grueso de la obra llega a su fin. Pero, como cabría esperar de una obra como la que comentamos, surgida desde una íntima preocupación por el presente y el futuro del género documental -y publicada en el marco de un programa de la Bibliothèque Publique d'Information del Centre George Pompidou destinado a la difusión y a la reflexión sobre el cine documental dentro del cual este volumen constituye el primero de una prometedora serie-, la conclusión aborda los problemas que la producción documental tiene para encontrar un lugar en el mundo audiovisual. Abriendo una puerta a la esperanza dentro de un oscuro panorama dominado por la lucha entre las cadenas de televisión por los índices de audiencia, Colleyn acoge con entusiasmo moderado intentos como los de ARTE (Francia-Alemania), Channel Four (Gran Bretaña) o las televisiones universitarias americanas que, conformándose con obtener un público estable haciendo valer su diferencia, pueden convertir un ideal en un objetivo más cercano: la televisión concebida como una vía de acceder al saber, como una forma de pensar, y por tanto como espacio privilegiado para el cine documental.

María Luisa Ortega

Ciencia-ficción USA, años 50

Nosferatu

Revista de cine, nº 14-15,
febrero 1994

229 páginas

1300 pesetas

El cine de ciencia-ficción es uno de los géneros cinematográficos que más bibliografía especializada ha generado. Además, como se señala en una de las contribuciones de este número monográfico de *Nosferatu* (p. 130), gran parte del público aficionado a este cine es compulsivo en su adhesión, llegando a constituir un nuevo "espécimen cinéfilo". Las publicaciones que abordan el estudio del cine de ciencia-ficción superan así el ámbito estrictamente académico y se difunden en cambio a través de canales poco usuales. Nos hallamos, por tanto, ante un hecho bien curioso, pues sorprende la extrema popularidad y aceptación pública del género y la gran atracción que despierta entre los investigadores (no obstante, esta aparente unanimidad de opiniones merecería alguna matización ya que más bien tememos que los intereses de unos y otros apenas tengan nada en común).

Los años 50 son especialmente importantes para el cine de ciencia-ficción norteamericano. Por un lado el sistema de producción de los estudios multiplica el número de obras de ciencia-ficción, que ya había demostrado su tirón popular. Estas obras de bajo presupuesto, rodadas a velocidades de vértigo, de argumentos sencillos y atrac-

tivos, muestran una afinidad innegable, se consoliden o no como género específico con convenciones narrativas propias. Por otra parte, la relación de este cine con el contexto social y político en el que nace es inmediato: el cine de ciencia-ficción de los años 50 es el cine que mejor presenta metafóricamente las ansiedades y temores de la sociedad norteamericana, a saber, la amenaza comunista a los valores de la cultura tradicional americana.

El número monográfico de *Nosferatu* aborda diversos temas relacionados con este cine y se añade a la escasa bibliografía existente en castellano sobre esta materia. Los artículos dedicados a los aspectos propiamente documentales del cine de ciencia-ficción (bibliografía, filmografía, índices de directores, etc.) son extremadamente útiles y serán una referencia obligada para aquél que desee introducirse por buen camino en este género. Sin embargo, se echa en falta una introducción que justifique la elección de un tema tan específico. Las presentaciones de los números monográficos deberían ser una práctica obligada y, en el caso que nos ocupa, debiera haberse aprovechado para dar cierta coherencia global al número, situando las aportaciones de los autores y no dejándolas como meros apuntes.

Una parte importante del volumen se dedica a analizar la obra de creadores de gran relevancia: Edgar G. Ulmer, ejemplo de director de obras de serie Z a las que supo imprimir un sello personal, tanto por su estilo visual como por el tono y mensaje moral; Roger Corman, el productor y director independiente de obras de ínfimo presupuesto, dirigidas a adolescentes, con historias descabella-

das y fórmulas estereotipadas que fusilaban cualquier éxito popular; George Pal, la antítesis de Corman, director de obras de ciencia-ficción preocupado por la seriedad y el realismo de lo representado, autor de un cine fantástico casi documental, brillante y humanista; Jack Arnold, el director de algunas de las películas de ciencia-ficción más emblemáticas de esta época (*It Came from Outer Space* o *The Incredible Shrinking Man*, entre otras); William Cameron Menzies, diseñador de producción que, tras su éxito en 1936 con *Things to Come*, volvió en los años 50 a dirigir algunas películas de ciencia-ficción; Ray Harryhausen, artesano de los efectos especiales, obsesionado por los dinosaurios, y que desarrolló el sistema de animación *Dynamaration*, imprescindible a la hora de rodar combinando maquetas animadas y seres humanos; y, finalmente, Byron Haskin, responsable de efectos especiales y creador de algunas de las visiones más impresionantes que se encuentran en este género. El tratamiento preferencial hacia estas figuras excepcionales no facilita la comprensión del cine de esta época, al menos cuando se trata de entender a éste como un conjunto de obras, dispares ciertamente, pero en las que es posible identificar unos elementos comunes. Cuando distintas contribuciones de este número de *Nosferatu* insisten en subrayar la importancia del sistema de producción de estudios de los años 50 y sus efectos en la configuración de este cine, extraña la excesiva personalización de la que adolece todo el número. Los artículos dedicados a la escenografía y al uso de

la música o del color, por breves resultan incompletos y poco satisfactorios. Otro tanto cabe decir del artículo sobre la ciencia en el cine de ficción, aunque además en este caso los autores parecen desconocer la bibliografía existente referida a este género y que no arrojaría una visión tan negativa como las que ellos proponen. Apenas se habla del significado ideológico de este cine o del modo en que representa los acontecimientos sociales contemporáneos; no se examina este tipo de cine respecto a otras producciones de la época, ni tampoco se analiza lo peculiar del cine de ciencia-ficción de estos años en relación a obras del mismo género anteriores y posteriores. El cine de ciencia-ficción norteamericano de los años 50 queda así dibujado como la obra de un puñado de hombres extremadamente creativos y geniales, en la que la fascinación por las soluciones técnicas o la habilidad narrativa de esos genios ha impedido a los investigadores determinar el valor de esas obras filmadas (las excepciones, de nuevo breves y racionadas, al menos esta vez son bienvenidas). Una vez más, el cine sigue siendo un lugar para las estrellas.

Ana Martínez-Albertos

Janet Walker
**Coucing Resistance.
Women, Film and
Psychoanalytical
Psychiatry**

Minneapolis
University of
Minnesota Press, 1993
211 páginas
16,95 dólares

La historiografía se ve ayudada, día a día, por nuevas fuentes y valores que le ayudan a configurar con mayor precisión sus objetos de estudio. A medida que se multiplican los medios comunicativos, se polarizan los elementos de conocimiento e influencia en cada componente social.

De este modo, este libro de corte feminista, que supone la divulgación de la tesis doctoral de la autora, toma el ámbito psiquiátrico, y en especial el cine que incluye sus temáticas, para analizar históricamente la formación de tópicos y roles de la personalidad y psicosexualidad femenina después de la Segunda Guerra Mundial. Teniendo en cuenta que el trasfondo histórico está hilvanado por la ideología feminista, la teoría psicológica y la historia del cine, se impone desde el principio una disciplina argumentativa que ordene el discurso. Por consiguiente, se explicitan dos conceptos netamente psicológicos como guías temáticas: *adaptación* (adjustment) como imposición de una conducta social determinada a una persona que se resiste, llevada a cabo por una figura autoritaria y *resistencia* como elusión de la teoría psicológica dominante en búsqueda de alternativas que expliquen la subjetividad. Estos términos

sirven para describir la actitud paternalista de la sociedad estadounidense y la reacción de la personalidad femenina ante la imposición de un estereotipo. La tarea historiográfica de la autora es analizar la estructura narrativa de las películas de Hollywood durante tres décadas para resaltar la superación y el fracaso de la función normalizadora por parte de la psiquiatría.

El análisis se realiza según ciertos temas básicos que configuran la práctica psiquiátrica tal como aparece en el cine que, como ha sido señalado por los autores que han estudiado estos dos campos tan hermanados, está perfectamente entrelazada a sus prácticas narrativas habituales; por ejemplo, la correspondencia entre el *flash-back* y la cura catártica, en la que un paciente recupera el elemento reprimido que ha causado la neurosis y con ello sana. Los temas, cinco en total, son revisados capítulo a capítulo en un estudio minucioso de tres películas que representan con claridad estos problemas, aunque la referencia a otras cintas es constante y rica. La presentación de sólo tres ejemplos pretende cubrir las tres décadas a cuya atención se consagra el libro. Las cinco características señaladas de la psiquiatría esclarecen la dependencia de la figura de la mujer, tanto argumentativamente como médicamente, en el contexto social y cinematográfico. Se trata de: a) las técnicas y terapias psiquiátricas y su aplicación diferenciada a las mujeres (único caso en el que la atención no se remite sólo a tres casos); b) la relación entre matrimonio y psiquiatría como medios de expresión del concepto doble freudiano de transferencia-contratransferencia; c) las instituciones psiquiátricas; d) la psi-

quiatría y la mujer que trabaja fuera del hogar, con especial atención al caso de las analistas; y e) la relación entre el mundo académico de los analistas y el cine, capítulo que presenta una argumentación historiográfica sobre la convivencia entre ambas disciplinas.

Así, a modo de ejemplo, el capítulo 3, que corresponde al problema de matrimonio y transferencia, generalmente usado como pretexto para el desarrollo del argumento romántico, contiene el estudio de *Whirpool/Vorágine* (Otto Preminger, 1949), *The Three Faces of Eve/Las tres caras de Eva* (Nunnally Johnson, 1957) y *Tender is the night/Suave es la noche* (Henry King, 1962). El comentario de las películas se centra en tres variables que ayudan a delimitar los medios interpretativos y controladores de la psiquiatría: el contenido temático, la estructura narrativa y el estilo visual. La argumentación resulta fluida, aunque a veces algo dispersa, pero el logro integrador de narración, ideología y estética audiovisual es notable.

La conclusión del libro parece presentar un futuro menos decisivo para el cine en la creación de estereotipos, si bien el análisis del libro parece culminar en una progresiva apertura en la presentación de la mujer en la pantalla norteamericana. La flexibilidad en los roles y el intercambio de papeles y dependencias ha supuesto una evidencia del proceso histórico de la narración cinematográfica, que es espejo de la evolución de la sociedad. El esfuerzo de este libro por incorporar la emisión de modelos, no siempre evidente, por parte del cine es una apuesta arriesgada para la disciplina historiográfica, y debe, por tanto, ser aplaudida.

Marina Díaz López

José Enrique Monterde
**Veinte años de cine español.
Un cine bajo la paradoja,
1973-1992**

Barcelona
Paidós, 1993
246 páginas
1456 pesetas

El interés del tema escogido por Monterde es evidente. Se trata, por un lado, de extender al mundo de la producción cinematográfica preguntas, dudas, curiosidades o, en algún caso, incluso preocupaciones relativas a la actual configuración de la sociedad española. En un momento en el que parece ganar popularidad una nueva manera de mirar hacia el franquismo, hay que agradecer cualquier intento de sistematizar, analizar, ordenar con agudeza y seriedad, tal y como Monterde hace, todo lo que ha pasado a partir del momento de la disolución del anterior régimen. Por otro lado, hay también que remarcar el delicado momento que está viviendo el mundo cinematográfico español: los dramáticos llamamientos a una más coherente política sectorial, hacen todavía más urgente una reconsideración de todo lo que se ha venido haciendo a partir del momento en que se ha instaurado la democracia. Un análisis como el que aquí se propone de los lances de políticos, profesionales y público en el ámbito cinematográfico ofrece una buena lista de *case-studies* para quien desee dibujar, por razones teóricas o prácticas, posibles soluciones a complicados problemas.

Si a veces el libro sufre por un exceso de esfuerzos de sistematización (un especie de curioso academicismo) como en las páginas dedicadas a explicar y justificar los ámbitos cronológicos elegidos, sin embargo, este demasiado corto volumen quedará como una importante, profunda y útil obra de referencia para los que quieran, o deban, ocuparse de la producción cinematográfica española reciente. Los dos capítulos específicamente dedicados a un análisis de los productos cinematográficos ("El cine del tardofranquismo" y "Los filmes del posfranquismo") constituyen quizás la más interesante aportación de Monterde, o, al menos, la más apasionante, ya que el análisis de las intervenciones políticas, aunque muy completo, es indudablemente menos sugerente (y no sólo por la naturaleza del tema). Es sobre todo cuando habla de las películas donde el autor consigue un equilibrio (que se traduce en agradable lectura) entre descripción de los "hechos" y su interpretación. Y las clasificaciones propuestas parecen exhaustivas y convincentes (así como el análisis del cine autonómico). Igualmente acertada parece la decisión de dedicar un capítulo aparte a los autores ("Sobre autores y estilo"), en el que se concreta un esfuerzo para humanizar y personalizar, por un lado la historia que se ha ido contando, y al mismo tiempo clasificar y analizar con

rigor la producción de las distintas personalidades.

En cuanto a las posibles secuelas de la contribución de Monterde, es decir, lo que habría que hacer después de *Veinte años de cine español*, puede merecer la pena señalar dos límites del libro reseñado. El primero tiene que ver con hacer más sencilla la lectura, abandonando algunos excesos de preocupación académica. (Por ejemplo, la utilización extensiva del concepto de paradójico resulta a veces poco eficaz, ya que parece describir mejor la indignación del autor que no el objeto de su análisis científico). El segundo es relativo a la curiosa ausencia (inexplicable, dada la competencia del autor, que conoce muy profundamente el cine europeo) de algún tipo de comparación con lo que estaba pasando fuera de España. Ausencia todavía más curiosa cuando se afirma que "una de las características centrales de esos tiempos ha sido la progresiva reducción de la distancia entre lo ocurrido en nuestros lares y lo acaecido más allá de nuestras fronteras" (p. 10). Queda, por lo tanto, abierta una línea de análisis e investigación que añada a las importantes aportaciones de Monterde una crucial visión de la sociedad española y de su cine en una perspectiva internacional, tarea que parece cada día más urgente.

Valeria Camporesi

Palmira González López
y Joaquín T. Cánovas Belchi
Catálogo del cine español.
Volumen F2.
Películas de ficción 1921-1930

Madrid
Filmoteca Española, 1993
236 páginas
2500 pesetas.

Cuando el cine va a cumplir 100 años de edad, resulta patético observar el estado de los estudios historiográficos sobre el cine español. Constatar que a estas alturas de siglo el libro de Juan Antonio Cabero, "Historia de la cinematografía española", editado en 1949, sigue siendo la obra canónica para la investigación del cine de nuestro país, es indicativo de las carencias existentes.

Es desconsolador observar como, por ejemplo, hasta la fecha no hay ningún estudio acerca de figuras importantes de la época del mudo, como pueden ser José Buchs, Benito Perojo, Fernando Delgado o Eusebio Fernández Ardevín, y que solo un par de cineastas de los considerados históricos, Segundo de Chomón y Florián Rey, tienen algunos libros dedicados a su obra.

Es cierto que en los últimos tiempos el panorama está empezando a cambiar, con la incorporación de la enseñanza del cine a la Universidad, la apertura de las Filmotecas a los investigadores, la adscripción de partidas presupuestarias a labores de investigación, documentación y publicación, etc., pero queda muchísimo, casi todo, por hacer. Con una serie de obstáculos ya imposibles de salvar, como son la des-

trucción del patrimonio cinematográfico y la desaparición de cineastas de épocas históricas.

De entre las muchas carencias que se observan a la hora de realizar un acercamiento a cualquier aspecto del cine español, destaca la falta de un catálogo básico, de un listado de todas las películas realizadas en nuestro país, en cuya ficha técnica figure el más exhaustivo número de datos, debidamente contrastados y sin las erróneas adherencias que se suelen ir propagando de unos lugares a otros.

Esta obra básica, libro de referencia imprescindible, es la que por fin aparece editada por la Filmoteca Española y bajo la coordinación de Palmira González López.

En el proyecto de esta monumental obra, llamada sin duda a marcar un hito en los estudios historiográficos sobre el cine español, han trabajado cinco equipos: el de la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de Palmira González López; el de la Universidad de Murcia, bajo la dirección de Joaquín T. Cánovas Belchi; el de la Universidad de Santiago de Compostela, bajo la dirección de Angel Luis Hueso Montón; el de la Universidad de Oviedo, bajo la dirección de Germán Ramallo Asensio; y el de la Filmoteca Española, en Madrid, bajo la dirección de Dolores Devesa Orts. En dicho proyecto se prevé la investigación de la producción cinematográfica 1921-1930 y 1941-1964, quedando para otra ocasión los restantes períodos.

Fruto de esta labor, iniciada en 1991 gracias a una ayuda, por tres años, de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología, es la aparición del primer volumen, el F2, en el que se recoge la producción de películas de ficción entre 1921 y 1930. En él aparecen las fichas de 309 películas de ficción, cortas y largas, realizadas en nuestro país durante ese período.

Cada ficha consta de varios apartados: integrantes de los equipos técnico y artístico, datos de distribución y estreno, sinopsis argumental, descriptores, notas y fuentes bibliográficas y hemerográficas.

Los datos que figuran en tales fichas son los más completos y contrastados de los publicados hasta ahora. El amplio número de descriptores que acompañan a cada argumento, tienen como misión permitir la localización de la película aunque se carezcan de datos concretos sobre la misma. Las notas reflejan todas las discrepancias que los autores han encontrado en las distintas fuentes consultadas. Por último, la amplitud de las fuentes documentales utilizadas: libros, archivos, revistas, periódicos, filmotecas, etc. revela la seriedad y el cuidado con que se ha acometido la labor investigadora.

Completan el volumen numerosos índices: alfabético de películas, cronológico de películas, onomástico de labores artísticas y técnicas, temático de descriptores, alfabético de descriptores, onomástico general, etc.

Se trata, en definitiva, de la más ambiciosa investigación sobre el cine español realizada en toda su historia. Y que, a la vista del primer volumen editado, no es aventurado predecir que puede ser el prólogo de una nueva etapa en los estudios sobre el cine español.

José Luis Martínez Montalbán

José María Candel

Historia del dibujo animado español

Murcia

Filmoteca Regional de Murcia, 1993

139 páginas

1500 pesetas

El autor comienza con unas palabras de introducción en las que por un lado afirma que "intentar escribir una historia del Dibujo Animado Español es tarea ardua", y por otro, que su libro es "lo más completo que se ha escrito en este país, hasta la fecha sobre la materia". Entre medias ha relatado el rosario de dificultades con las que se ha encontrado y ha asumido las deficiencias de su obra. Y acaba reconociendo que se sentiría satisfecho si ésta "sirve de ayuda a alguien para realizar un trabajo mejor y más completo".

A partir de aquí, el lector tiene la oportunidad de transitar por uno de los caminos menos frecuentados de nuestra cinematografía, casi siempre historiada a retazos, y de la que el de los "dibujos" es, sin duda, uno de los más peculiares. Candel realiza una primera división en tres épocas: *Los orígenes (1906-1942)*, *La Edad de Oro (1942-1951)* y *los Tiempos Modernos (1951-1991)*. Cada una de ellas está subdividida en capítulos de los que el grupo más numeroso trata de forma monográfica la biografía de quienes dentro de nuestras fronteras han protagonizado hasta ahora el desarrollo de este campo minoritario industrial y artísticamente, o los proyectos que han supuesto para el mismo sus

momentos más altos de popularidad o avance técnico. El resto de los capítulos se ocupa del relato cronológico de las diferentes empresas, estudios y proyectos que se han ido sucediendo desde los lejanos días del pionero Chomón, hasta principios de los noventa.

Es obligado reconocer la "tarea ardua" de la que habla Candel en la introducción. El gran número de datos e ilustraciones -a veces ambos son lo mismo por lo revelador de las segundas- demuestran el esfuerzo y la importancia de su labor de documentación -a cuyo lucimiento ayuda la excelente calidad de la edición- y queda como lo más significativo de este trabajo. Los exhaustivos apartados dedicados a la tarea realizada por los Estudios Chamarín y al primer largometraje español de dibujos animados *Garbancito de la Mancha*, así como los que tratan de Cruz Delgado y sus obras -nada menos que seis capítulos de los veinticuatro que forman el libro- completan lo que hay que apuntar en la columna del "haber" que es necesario reconocerle al esfuerzo de Candel.

Resulta creíble que el progresivo enflaquecimiento del cuerpo informativo de los últimos capítulos, dedicados al "panorama actual", se deba a la "escasa colaboración (salvo excepciones) por parte de los realizadores actuales". Por otra parte, se puede suponer que la bibliografía anterior sobre el tema, aunque escasa, y la amistad o el buen entendimiento con alguno de los realizadores que ciertos comentarios inducen a pensar (sin ir más lejos, el de la disquisición sobre "el Cruz Delgado - Quijote" y "el Cruz Delgado - Sancho"), hayan repercutido positivamente en las

dos primeras partes del libro, dedicadas a los tiempos pasados o a quien empezó a trabajar en las décadas anteriores a la de los setenta, frente a la tercera.

Sin embargo, es difícil disculpar la ausencia de un afán historiador con miras más amplias que la simple recopilación y descripción de datos. Esto se traduce, entre otras cosas, en la no existencia de un capítulo final que hubiera recogido las conclusiones a las que habría llegado el autor guiado por su criterio, una vez recorrido en compañía de éste el camino propuesto por él mismo. No sucede tal cosa, y el lector ha de conformarse con acceder a una valiosa información acompañada de pobres comentarios que apuntan, por ejemplo, lo orgullosos que "los españoles en general y los catalanes en particular deben sentirse" por el enorme esfuerzo llevado a cabo por Arturo Moreno y sus colaboradores para realizar *Garbancito de la Mancha*, o lo "excelente aunque no perfecta" que es más de una de las películas de dibujos animados realizadas en España.

Nadie le discute a José María Candel la certeza de que ha conseguido el trabajo "más completo que se ha escrito en este país, hasta la fecha, sobre la materia". Ahora sólo queda esperar a que alguien utilice este libro como base para "realizar un trabajo mejor y más completo", y sea capaz, a diferencia de Candel, de acabar la tarea sin perder un ojo y huir definitivamente del reino de ciegos que son todavía ciertas áreas de la historia del cine español.

Daniel Sánchez Salas