

LA MEMORIA COMPARTIDA ENTREVISTA CON IVÁN TRUJILLO

Iván Trujillo, director de la Filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y máximo responsable de la FIAF (Federación Internacional de Archivos



Tres tristes tigres,
Raúl Ruiz, 1968.

Fílmicos), presentó en Madrid, en abril de 1999, con motivo del 55 Congreso de esta institución, diversos films latinoamericanos recientemente restaurados con fondos de la UNESCO y de la AECL. En esta entrevista, el coordinador de *La memoria compartida. Cooperación para la preservación fílmica en Iberoamérica*, obra publicada por Filmoteca Española con ocasión de tal acontecimiento, nos habla del origen y la evolución del proyecto y nos comenta el significado y la labor de los documentos fílmicos restaurados.

¿Cómo surge el proyecto de *La memoria compartida*?

Responde a mi participación, y podría extender que también a la de José María Prado, director de la Filmoteca Española, en el Comité Ejecutivo de la FIAF, que se inició hace seis años exactamente. Allí estaba también otro latinoamericano, Jorge Nieto, director de la Filmoteca Colombiana. La idea era trabajar en la región. Empezamos por hacer

algunos proyectos de restauración y, aparentemente, lo que más hacía falta en Latinoamérica, la demanda principal, era la capacitación y formación del personal. Los únicos centros que en ese momento tenían laboratorios y talleres en activo eran la Filmoteca Española y la Filmoteca de la UNAM. La buena época que había tenido São Paulo quedaba atrás; se habían desmantelado los laboratorios que, lógicamente, ya no funcionaban y hasta la fecha siguen así. Su técnico, que era muy bueno, se había ido a Inglaterra. Entonces, en algunas ocasiones hablábamos de recibir a personas en nuestros archivos para capacitarlos, porque la formación que pueden recibir los técnicos latinoamericanos sólo es en el extranjero. Entre otras, en la escuela de verano de la FIAF, que es una reunión que se hace cada dos o tres años, pero cuyas clases se imparten en inglés. Dadas las características de nuestros países, es muy difícil que un técnico especializado en estas materias hable esta lengua. El lugar obvio para llevar a cabo esta labor era México o España, donde podían platicar con técnicos formados en su propio idioma. Intentamos hacer varios talleres que, más o menos, funcionaron, pero nos dimos cuenta que lo verdaderamente importante era la práctica.

¿De dónde surgió, entonces, la financiación para dicha capacitación?

En 1995 la UNESCO dio un dinero para el Centenario del Cine, que se canalizó a través de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en Cuba. Alquimia Peña, responsable de dicha institución, me dijo que se debería hacer algo para formar a la gente y recuperar películas.

Surge entonces el proyecto de las pasantías. Se requería tener un poco de dinero y repartirlo entre varios países. Cada representante de cada país trajo a México alguna película, aunque fuera chiquita, con la labor específica de restaurarla durante esta estancia: la idea era que ésta fuera su práctica. Y así salieron cuatro o cinco películas. Eran cosas pequeñas porque el dinero no alcanzaba para mucho. Uno de estos ejemplos es el *Noticiero Cineperiódico* de Cuba. Otra es una película de Perú, *Yo perdí mi corazón en Lima*, que había aparecido recientemente. De *Transmisión de mando*, la primera cinta sonora uruguaya, faltaba el negativo y la película presentaba *síntomas del vinagre*. Cada uno de esos materiales era importante por alguna razón; en el caso de estos periódicos era



Tres tristes tigres,
Raúl Ruiz, 1968.

interesante por provenir de uno de los países comunistas, que se muestra precisamente con el noticiero de Puerto Rico (*Noticiero al día con Kresto y Denia*), y que son formalmente muy parecidos, pero uno está hecho dentro del marco de la ideología socialista y el otro proviene de Estados Unidos. El cubano es muy gracioso; su tema era la desaparición del hermano de Castro: el locutor está diciendo que llega la esposa angustiada del hermano y ella baja del avión con una enorme sonrisa, casi casi repartiendo besos. Presentamos algunos de estos cortos en un Festival de Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Desde luego tener a la gente en nuestros propios archivos fue muy buena cosa, pues regre-

saban a su país con otras ideas acerca de su trabajo.

A pesar de todas las dificultades el proyecto siguió adelante, ¿qué instituciones entraron después y cómo?

Entonces surge la propuesta de fundar dentro de la FIAF un fondo para poder llegar a un mayor presupuesto; en un primer momento se pensaba reunir en torno a un millón de dólares. La UNESCO dio parte de ese dinero. En ese momento no se concretó más. Todos nos abocamos a buscar más dinero. Yo recurrí a la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). En ese momento estaba allí Alberto García Ferrer. Él me dijo que había 63.000 dólares disponibles. Lo interesante es que este dinero entraba a través de la FIAF porque ellos necesitaban a alguien que se responsabilizara de la administración del dinero. La CLAIM, que corresponde a una entidad que hemos utilizado para agrupar a todos países latinoamericanos, no tiene una estructura jurídica y de ahí que se utilizara a la FIAF para solventar este problema de manejo del dinero. Así, que entraba el dinero en la FIAF con la idea de que se completara el presupuesto hasta la suma inicial, pero finalmente esto es todo lo que se consiguió.

¿Cómo se distribuyó el presupuesto?

El dinero, eso sí, debía ser utilizado para cine latinoamericano, que era lógicamente una condición impuesta desde la AECI. Como ya contábamos con la experiencia de la UNESCO, lo cual significó un precedente clave que presentar a la AECI, se inició su puesta en marcha con la propuesta específica de dividir en tres partes el dinero: 21.000 dólares para equipos pequeños, que se requerían en materiales que en ese momento acababan de aparecer, como son los rodillos PTR (Particulate Transfer Roller), que son unos rodillos por

donde pasas la película y les va quitando el polvo. Ninguno de nuestros archivos tenía estos aparatos por lo que compramos veinte en total y los fuimos distribuyendo. Compramos también sustancias para combatir el *síndrome del vinagre*. Después utilizamos otros 21.000 dólares para trasladar a la gente de un país a otro para restaurar cosas. El lugar más socorrido fue México, aparte del proyecto de Raúl Ruiz, que se hizo en Chile, Uruguay y Venezuela. También sirvió para que algunas personas fueran a la



O segredo do corcunda, Alberto Traversa, 1924.

escuela de verano de la FIAF, o a cursos concretos. La tercera parte del dinero estaba destinada a acumular el material necesario para comenzar a hacer las restauraciones. E increíblemente dio para más. En algunas ocasiones entraron otras instituciones a colaborar con estas recuperaciones, por ejemplo en el caso de *O segredo de Corcunda*, cuya versión actual no es la definitiva porque es una restauración que está en proceso. Era una película que ya estaba restaurada: lo verdaderamente interesante es que aparecieron huellas de color y ése es el trabajo que se está llevando a cabo ahora.



O segredo do corcunda, Alberto Traversa, 1924.

¿Cómo se organizaron los trabajos de restauración?

Los ingenieros venían a México y desde la Filmoteca de la UNAM coordinábamos todos los movimientos del proyecto, centralizando los problemas de la red y poniéndonos en contacto con el secretariado de la FIAF, para responder a las necesidades puntuales de todos los lugares que iban surgiendo en cada momento. El dinero se movía de un lado a otro. Cada cinemateca decidía qué era lo importante. En mi caso procuraba que la Filmoteca no metiese ninguna película que le preocupara en particular para no herir susceptibilidades, dada la posición central de nuestra Filmoteca.

Otro elemento interesante de esta experiencia de restauración es que se han incluido películas de todas las épocas, lo que da una coherencia a esta labor sin dejarla en los terrenos del cine silente, que es el medio con el que se suelen asociar estas iniciativas. Las películas recientes pueden tener serios problemas. Es el caso de *Canoa*, de Felipe Cazals, que se ha podido restaurar con otro proyecto muy costoso. Era una restauración que se tenía que hacer debido a un ejemplo clásico de negligencia. La película fue producida por el Estado, y de ella se fueron sacando copias totalmente al azar, dado el enorme éxito que tuvo. Cuando quisieron darse cuenta, se habían tirado más de ciento veinte copias. El negativo estaba destrozado. Se deberían haber sacado tres o cuatro internegativos, pero no se hizo.

La variedad de formatos, géneros y fechas de las películas restauradas es sorprendente, ¿puede comentarnos algunas incidencias o precisiones sobre las mismas?

La primera cronológicamente es *Entierro de Zapata* (México, 1919). La película de la muerte de Zapata se pudo hacer por la insistencia de Octavio y la hija del realizador Toscano al revisar algunos materiales que se

encuentran en el Archivo Toscano y que se estaban deteriorando. De todos modos, hay que agradecer especialmente la labor de un realizador que estaba haciendo un documental sobre Zapata, y que convenció a los responsables del Archivo para que dieran una copia del material a la Filmoteca. Al verlo decidimos restaurarlo antes de hacer la mentada copia. Usamos dos mil dólares para comprar la película, pues había dinero de otro lado. Lo que más me gusta de este corto no es sólo que hay imágenes que es la primera vez que se ven —se sabía que había imagen en movimiento pero se encontraba en el Archivo Toscano—, sino que parece ser que el mismo Carranza mandó a Toscano a rodar para tener la seguridad de que se había eliminado al enemigo (lo que explica que fuera sólo él quien consiguiera estas imágenes). La película era una especie de certificado.

Otro caso interesante es *Entierro de Monseñor Romero y masacre* (El Salvador, 1980), documental que estamos pensando en rehacer. Desde el principio era muy complicado porque era una filmación de la televisión, aparentemente de un noticiero tomado en acción y de manera clandestina. El registro es muy malo; se pudo mejorar un poco, pero la verdad es que hay un límite con las transferencias de un medio a otro. Carlos Henríquez me ha dicho que tienen cuatro rollos de este documento. Habría que buscar el video original. Al parecer procede de una filmación para la televisión norteamericana. Está tomada del correspondiente de la ABC. Se va a intentar hacer presión a través de los colegas de la FIAF de Estados Unidos para que se pueda hacer una copia de los cortos de la guerra civil en El Salvador.

Anales médicos de Costa Rica N° 1 (Costa Rica, 1936) es una película que corresponde a otro tipo de género filmico. El doctor Moreno Cañas fue tan importante en su momento que casi se le recuerda en cali-

dad de santo, con el agravante de que fuera asesinado porque se convirtió en político. Aunque la leyenda cuenta que le asesinó un antiguo paciente que estaba molesto porque le había operado mal...

En cuanto a *Noticiero al día con Kresto y Denia 1953-1960* (Puerto Rico, 1953), se trata de un clásico documental de los cincuenta. Ya no es nitrato, pero toda la colección se encuentra en muy malas condiciones. Los colegas de Puerto Rico han aportado más dinero porque está desapareciendo; de hecho había rollos que no tienen solución y el *síndrome del vinagre* ha hecho desaparecer las imágenes. De hecho, en algunos casos, nosotros continuábamos con el proyecto porque no había tiempo para terminarlo en el plazo que había estipulado. Del *Noticiero Cineperiódico* (1959) cubano, ya he hablado antes.

También contamos con películas más próximas, como *Un agujero en la niebla* (México, 1967). Supimos de que se conservaba la película hace un mes. Yo había tenido una conversación con el director, Archibaldo Burns, que tiene ya ochenta y cinco años, sobre una película que había tenido éxito en Europa y que había desaparecido en el incendio de la Cineteca Nacional de México. De sus tres películas realizadas, la más famosa es *Juan Pérez Jolote*. En una reunión del Consejo de Archivos Filmicos de Norteamérica (CNAFA) en Veracruz, la Cinemateca de Quebec nos dio una lista de las películas mexicanas que ellos tenían. La película mexicana que se había mostrado en la Feria Mundial de Montreal y de la que tenían una copia en la Cinemateca era *A Hole in the Fog*. Es una película totalmente experimental que dura cincuenta y siete segundos. Se aprovecharon los mil quinientos dólares que quedaban en Bruselas para poder presentar esta película aquí.

Algunos trabajos no se han concluido todavía, como es el caso de *Barranquilla*,

ayer y hoy (Colombia, 1975). Esta película es una de las que están todavía en proceso de recuperación. La película es en color originalmente, aunque aquí se va a presentar en blanco y negro. El color prácticamente ha desaparecido de las imágenes. La copia que queda está en magenta. Se piensa que la



Barranquilla, ayer y hoy, Juan de Biase, 1975.

copia original estaba en un laboratorio de Estados Unidos, pero no aparece. Por tanto se va a intentar reconstituir el color de otra manera.



Barranquilla, ayer y hoy, Juan de Biase, 1975.

También hay historias graciosas, como la de *El retorno* (Costa Rica, 1930). La anécdota que hay detrás de esta película es que la familia decidió retirarla en su día porque aparecían personas que no se quería que se vieran. Se censuró a nivel familiar. Cuando se hizo la restauración se presentó en Costa

Rica, estando dos meses en cartelera. Fue un éxito rotundo.

Llaman la atención las dos películas más recientes, que son precisamente chilenas...

Sí, se trata de *Tres tristes tigres* (1968) y *Valparaíso, mi amor* (1969). Las dos restauraciones se llevaron a cabo en colaboración con la Cinemateca de Chile. En este caso se les mandó el dinero. Compramos los rollos de película en México y por valija diplomática salieron para Uruguay. Luego se perdieron y se volvieron a localizar. Así sucedió también con *Minas en armas*. Yo tenía que ir a Brasil y me llevé algunos rollos, que eran enormes, pero hubo una confusión y me llevé los rollos que no corrían tanta prisa. Me llevé los que necesitaban para el último proceso, por lo que yo cargué no les servía en ese momento para nada.

¿Cuáles son las previsiones de futuro para proyectos de esta índole?

La memoria compartida, que fue un título para el cuaderno que salió en colaboración con Valeria Ciompi y Teresa Toledo, es muy apropiado porque, aparte de este apoyo importante de la AECl, hubo un esfuerzo serio. Todos los involucrados aportaban cosas, ya fuera a través de sus embajadas, ya a través de sus investigadores. El proyecto me gusta mucho y creo que funciona como una opción para poder restaurar más cosas. Cada uno de los archivos tiene no sólo la libertad, sino la obligación, de estar buscando fondos, pero no cabe duda de que el haberlo hecho conjuntamente ha sido mucho más fácil. La AECl se ha mostrado ya interesada en seguir colaborando en este tipo de proyectos, de modo que la iniciativa tiene visos de continuidad. **MARINA DÍAZ LÓPEZ**

EL CINE ESPAÑOL EN LOS AÑOS CUARENTA

VIII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE

Del 16 al 19 de diciembre de 1999 se celebró en Orense el VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, teniendo como tema monográfico *El cine español en los años cuarenta. Problemas estéticos, industriales y de definición ideológica*. El primer comentario que se impone a propósito del evento es constatar que en esta edición se ha puesto de manifiesto la consolidación de la AEHC como referente, para los investigadores nacionales y extranjeros, de intercambio y debate en torno a la historia del cine español. De hecho, la convocatoria de este VIII Congreso ha contado con una respuesta, en cuanto al número de ponencias propuestas, muy superior al de ocasiones anteriores y la calidad de las mismas obligó al comité organizador a establecer por primera vez sesiones paralelas. De ellas, tres correspondieron al tema monográfico del Congreso.

Las ponencias presentadas en estas sesiones temáticas configuraron un rico y variado fresco temático e historiográfico al cine de una década hasta ahora algo desatendida. Así la preocupación de un amplio grupo de los trabajos presentados giró en torno a la representación y la negociación de roles y estereotipos socio-culturales y nacionales y, en unos casos a partir de incursiones en géneros clásicos, como la comedia (tal fue el caso de las ponencias de Áurea Ortiz y Steven Marsh), el cine histórico (Javier Hernández Ruiz) y el folklórico (Jo Labanyi) en otros siguiendo huellas para lecturas temáticas (José Luis Castro de Paz). Tampoco estuvo desatendido el estudio monográfico de películas, así como las relaciones entre el cine y la literatura en esta década o cuestiones de exhibición en contextos locales. Finalmente, un bloque de ponencias puso especial énfasis en abordar problemas clásicos de la historiografía del franquismo como la propaganda y las peculiaridades

políticas e ideológicas del periodo de posguerra a partir temas y aproximaciones específicas de la historia del cine, donde destacan las aportaciones de W. Martin Hamdorf, José Enrique Monterde, Rafael R. Tranche y Daniella Aronica.

Las sesiones de tema libre abordaron una gran diversidad temática, indicio de la ampliación de preocupaciones de los investigadores de nuestro entorno, y que fueron desde el debate de cuestiones historiográficas y metodológicas (Luis Alonso sobre ciertas aportaciones y perversiones historiográficas, Jesús García de Dueñas sobre la historia oral, Manuel González Casanova sobre el concepto de «época de oro» en el cine mexicano) a la descripción, catalogación y análisis de materiales inéditos o poco conocidos (María Teresa Sandoval y Teresa Rodríguez Hage sobre el cine en Canarias y Alicia Salvador sobre un documental que Eduardo Ducau no llegó a producir para UNINCI). Si algo podemos destacar en este bloque ajeno al tema del congreso es la fuerte presencia de la no-ficción y el cine documental como fuente de análisis a partir de muy diferentes enfoques y casos: análisis de las retóricas de la representación visual, estudio de los marcos culturales y artísticos en una producción documental, aproximaciones a las relaciones entre las prácticas de producción y exhibición vinculadas a la función política del cine latinoamericano o reflexiones sobre los límites de lo documental y la memoria histórica.

El programa del congreso se completó con una mesa redonda celebrada en la localidad de Celanova sobre dos cineastas orensanos, Carlos Velo y Antonio Román, en la que participaron investigadores gallegos y mexicanos. También se programaron sendos actos de presentación de novedades bibliográficas, que se

convirtieron en espontáneos foros de debate sobre los problemas editoriales y de visibilidad de los trabajos de investigación en historia del cine en nuestro país. Las conferencias de inauguración y clausura corrieron a cargo de Julio Pérez Perucha, Presidente de la AECH, y Eduardo de la Vega, historiador de la Universidad de Guadalajara (México), respectivamente. Por lo demás, el comité organizador ofreció a los asistentes la posibilidad de ver, al final de cada una de las jornadas, películas del periodo objeto del congreso: *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947), *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949) y *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944).

Finalmente, las medallas de la Asociación, concebidas para otorgar su merecido reconocimiento a figuras indispensables de nuestra historia cinematográfica, recayeron en esta

ocasión sobre el escenógrafo, decorador y productor Francisco Canet y el guionista, profesor y primer director de la Filмотeca Española, Florentino Soria, y fueron entregadas en un emotivo acto.

En resumen, la memoria de este congreso no puede ser más que positiva atendiendo a la calidad de los trabajos presentados tanto por jóvenes historiadores como por investigadores de reconocida trayectoria y que se desarrolló en un agradable ambiente que favoreció el intercambio de ideas y de expectativas para el futuro de nuestra comunidad académica. Por tanto, esperamos con avidez la publicación de sus Actas, que tendrá lugar en la colección *Cuadernos de la Academia*, tal y como sucedió con las del anterior Congreso, celebrado en Cáceres dos años antes. **MARINA DÍAZ Y MARÍA LUISA ORTEGA**



IMÁGENES ENEMIGAS: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y SUS REPRESENTACIONES*

* La exposición *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni, 1936-1939* fue organizada en Bolonia (diciembre de 1999-febrero de 2000) por el Instituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali de la región de Emilia Romagna y el Istituto Regionale Ferruccio Parri, siendo los autores de este texto responsables de la organización de una de sus secciones, así como de la videoinstalación *Versioni ufficiali*, un montaje de noticieros españoles, italianos y soviéticos sobre la Guerra Civil Española.

¿Qué pasa cuando una guerra se puede «visualizar»? Que los hechos son vividos dos veces, en dos universos separados, el de la sangre y las muertes, y el de la visión precisa, analítica o emotiva y pasional de la secuencia de imágenes. Un mecanismo técnico une los dos acontecimientos (la organización de la filmación), pero los dos siguen separados. Es fácil decir que uno es el verdadero. Pero también delante del otro se llora, se siente indignación o maravilla, se hacen descubrimientos, se experimentan emociones, nacen preguntas, brotan historias. La yuxtaposición no es entre cierto y menos cierto, y tampoco entre lo verdadero y su reproducción.

En una exposición sobre las representaciones de la guerra civil española, o sea sobre las modalidades, contemporáneas y posteriores, de contar este gran acontecimiento internacional

por parte de medios distintos, el papel de la «imagen», fija o en movimiento, es determinante, sobre todo si se quiere reconstruir y documentar las maneras en las que los espectadores europeos se han ido construyendo su propio mundo de imágenes acerca de un acontecimiento histórico cuya memoria está muy viva todavía.

Antes de *Immagini nemiche* la guerra civil española ha sido el tema de varias exposiciones, normalmente dedicadas o a la reconstrucción de los hechos, o a la exhibición de testimonios de la participación al conflicto de grupos determinados, de distinto origen, geográfico, político-cultural, o de otro tipo, según una aproximación historiográfica tradicional, en la que el material iconográfico, el más consistente, se utilizaba, sobre todo en Italia, como simple ilustración de datos sacados de otras fuentes, y no se



interrogaba como documento en sí, dotado de voz propia. Lo que nos hemos propuesto con la exposición *Immagini nemiche* es, al contrario, realizar un discurso multimedia, en el que los lenguajes en juego no sean ilustraciones de otras argumentaciones, *a monte*, sino que tengan autonomía expresiva y expositiva. La guerra civil española es una guerra particular, porque se combatió bajo la mirada de todo el mundo, con una referencia permanente y constante a la opinión pública internacional.

Una exposición implica siempre una selección razonada de documentos. Esto es especialmente cierto en el caso de la guerra civil española, sobre la que existe una enorme cantidad de imágenes, fijas y en movimiento. Consecuentemente, hemos tenido que hacer una selección drástica. La historiografía contemporánea es unánime a la hora de definir que una imagen no es una copia de la realidad, sino un producto significativo: un operador cinematográfico o un fotógrafo que encuadran una persona, un objeto, un lugar, los están enfatizando y señalando como dignos de atención. El documento nos revela lo que el operador o el fotógrafo seleccionó, y quiso comunicar, teniendo en cuenta también el hecho que casi siempre una fotografía y una toma cinematográfica se realizan con la idea, a veces implícita, que la imagen tendrá un espectador: la familia o los

amigos si se trata de fotografías privadas, un amplio público si se trata de fotografía para la prensa o de noticiarios.

Entre 1936 y 1939 todos los españoles y, más allá de España, los europeos y los americanos vivieron la guerra civil, con las esperanzas, los entusiasmos y los miedos que implicaba. La idea de *España en llamas* se concretaba en los reportajes de las revistas ilustradas y de los noticiarios cinematográficos. En la sección 'imagen' de la exposición no hemos intentado ofrecer una ilusoria visión objetiva del conflicto: nuestra prioridad fue esforzarnos de comprender cómo los dos campos se representaron a sí mismos en el conflicto, qué aspectos, qué visión de sí intentaron difundir y qué imágenes llegaban al público, español, europeo o americano, a través de la prensa o el cine. Dicho en otras palabras, lo que nos interesó fue entender qué representaciones del conflicto se creaban y difundían durante el conflicto mismo.

Sin embargo, antes de tratar estos aspectos de la información había que resolver un problema: ¿cómo y por quién fue ideado y realizado el material audiovisual? Si la imagen crea sentido, ¿quién crea la imagen y con qué medios? Hoy ya no compartimos la ingenuidad de los espectadores de los años treinta, que creían en la objetividad de la fotografía y el cine: a estas alturas sabemos que una imagen se construye. Nos pareció

por lo tanto útil consagrar un sector entero de la exposición a la producción de la imagen, o sea a los instrumentos que condicionan el trabajo de filmación, a los operadores, y a los trucos técnicos que permiten embellecer, modificar, y a veces desnaturalizar la crónica de los hechos. Una vez avisado, el visitante tendrá una mirada distinta, mucho más crítica, hacia los documentos, y podrá hacerse una idea propia.

Las etapas sucesivas en las que se articula la sección dedicada a la imagen pueden ser consideradas «panorámicas»: comparan distintas visiones y distintas concepciones del relato bélico. Mejor que cualquier largo texto escrito programático, la imagen revela los comportamientos cotidianos. Los dos bandos, republicano y nacionalista, tenían evidentemente programas radicalmente distintos, pero también eran dos mundos, dos sociedades diferentes. Uno de los video-montajes que componen la sección, que hemos llamado «Auto-retrato de los dos bandos», presenta dos maneras de pensar el presente, la guerra y el futuro, la España de después de la guerra.

Vinieron fotógrafos famosos de todo el mundo, y la revista ilustrada popular, el *magazine*, conocía su *boom* en esos años. Durante la guerra, nuevos reporteros intentaron hacerse conocer y vender la mayor cantidad posible de imágenes a las agencias: ese es el caso, por ejemplo, de Robert Capa, quien se dio a conocer precisamente con las fotografías que hizo en ese conflicto. Una fotografía suya, que aparece a todo campo en una página del semanario *Vu* (23 de septiembre de 1936) y que *Life* volverá a publicar un año después con el título «La cámara de Robert Capa coge a un soldado español en el instante en el que un proyectil le atraviesa la cabeza en el frente de Córdoba» dio la vuelta al mundo por su contenido altamente emotivo (se apela al hecho de que por primera vez quien no participa en el conflicto pueda, sin embargo, conocer un aspecto tan trágico e inmediato), y se ha convertido en el

emblema de la «Guerra Civil Española». Es también a través de las imágenes de estos reporteros como se ha ido constituyendo una representación de la guerra que se fue sedimentando en el tiempo.

En todo el mundo, la guerra civil española ha sido filmada y vista por millones de espectadores. También el cine entró en campo para transmitir su imagen del conflicto. Nunca antes se habían movilizado cinematografías de tantos países. Y a menudo es difícil separar la especificidad de los distintos medios en relatar la guerra.

Tierra de España, de Ivens y Ferno, por ejemplo, uno de las primeras películas documentales sobre la guerra que produjeron los escritores estadounidenses John Dos Passos y Archibald MacLeish y que Ernest Hemingway comentaba, fue utilizada por *Life* en 1937 (que publicó los fotogramas) para documentar un año de guerra. Es natural que para acontecimientos tan representados en los medios de todo el mundo, cada país, a través de sus entidades o agencias cinematográficas nacionales, como el Istituto Luce en Italia, haya realizado películas informativas sobre la guerra. Naturalmente, la imagen resultante recibe connotaciones distintas según la postura que los gobiernos habían adoptado en el ámbito político y/o militar. Un caso especial es el del soldado de las Brigadas Internacionales, un voluntario, que va a la guerra por «vocación»: él también ha hecho sus fotos de la guerra. Normalmente, los soldados no lo hacen. Las imágenes de combatientes que tenemos de la Primera Guerra Mundial son casi siempre fotos-recuerdo hechas en estudio por fotógrafos profesionales y las pocas que retratan operaciones bélicas son un fenómeno marginal. Los voluntarios en la guerra civil española no son soldados como los demás, son hombres que tienen un pasado de militantes en su país de origen, que saben escribir y expresarse, y que son capaces de hacer fotografías. Entre ellos, hay nombres ilustres, que luego

se convertirán en la vanguardia de la resistencia europea contra el nazismo y el fascismo. Esta es la razón que explica por qué también en el frente en la guerra civil española se han producido muchas imágenes fotográficas. Material extraordinario, en su gran mayoría completamente desconocido por el gran público, que representa una fuente de primer orden para reconstruir la imagen de la guerra, de los lugares, de las situaciones

y también de la manera de hacer fotografías de este ejército de voluntarios. También en este caso, comparar esta manera de fotografiar con la representación de los acontecimientos construida por los grandes reporteros representa un paso hacia delante en la reconstrucción de las imágenes de la guerra civil española que se quedaron y sedimentaron durante medio siglo. **LUISA CIGOGNETTI, LORENZA SERVETTI Y PIERRE SORLIN**

✕ MÁQUINAS DE COSER... CINE

Nota. Exposición itinerante «Soñar el cine. Fondos de la colección de la Filmoteca Española». Filmoteca Española, Ministerio de Educación y Cultura, Ibercaja y Caja Duero, 1999-2000. Catálogo disponible.

Acerca de exposiciones itinerantes y dependientes de una puesta en escena acorde al local, cada cual cuenta la exposición —al igual que la feria, y aquí la comparación es pertinente— como le ha ido. Una vez puestos en situación, se puede hacer abstracción de los materiales expuestos y valorar su disposición. *Soñar el cine* es una de estas muestras a la que, por cierto, las dosis de teatralización de su espacio la hace, de entrada, más atractiva, proponiéndole al visitante, mucho, poco o nada experto, una inmersión en el ámbito de un Cinematógrafo temático (a mí, antes de entrar, ya me encadilaron los fotocromos «iluminados» de *El verdugo*, colocados en la fachada del pabellón. Para mí ese fue siempre el color del cine, el falso tinte de los fotocromos).

Sí, como yo, el visitante ve la exposición en una sala con primera planta y sótano —Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño (15/12/1999-23/1/2000)—, aún le producirá una sensación más sugestiva el descenso hasta el lugar de las cámaras y útiles de Lumière, Demeny, Edison, Gelabert, Pathé o Ernemann; a los relicarios con una Kinora, con un reloj regalo de empresa de los Lumière a Salinas y Moreno o con un abono para las sesiones de Jimeno; al interior de

una barraca de banco corrido con programa de Chomón & Cía. y a la contemplación a su mismo nivel —estupenda idea— de un ejemplar de máquina de coser de la época.

Y me detengo unas líneas en ella porque más allá del detalle de *atrezzo* y más acá de la metáfora, la concurrencia de la máquina de coser supone un necesario correlato (y cotejo) en lo técnico, en lo ideológico y en lo cotidiano. La presencia humilde de la máquina de coser provoca algunas de las más interesantes preguntas en el contexto de esta caverna de artes y oficios, lo que se puede comprobar si, como yo, se visita la exposición en un par de ocasiones con alumnos universitarios entre 20 y 24 años, sorprendidos de la relación arcana entre el cine y la costura. La máquina de coser les advierte que en el «sueño del cine» convivieron y jugaron elementos de diversa extracción, morfología y uso; les pone en la pista de los modelos mecánicos y sobre todo en la pista del proceso imaginativo que condujo a la realización de la cinematografía. La analogía (ya mítica) entre el arrastre del film y el del la tela —ya estaba allí la película como tejido, como *texto*— es una anécdota que adquiere su verdadero valor cuando se eleva hasta el signo de lo fabril y de lo doméstico,

dimensiones fundamentales en la consideración del fenómeno del cine. Los chavales de la era de las *handycam* digitales dan con su ascendente cuando llegan a la vitrina de los formatos de filmación y proyección precisamente caseros y experimentales —mi estación preferida—, artilugios con formas de pick-up, radio, organillo, chimenea, pitillera, caja de galletas o teléfono de campaña que estuvieron en la mesa camilla de sus abuelos; desde los «Pathé-Baby» a los «Kodascope» pasando por los «Nic» o los «Ray». Los hermanos mayores de algunos de ellos —me dicen— aún tuvieron un Cine-Exin con peliculitas de Pluto o de la Pantera Rosa. Entienden, así, mejor lo de la máquina de coser —objeto resistente en algunos hogares— acompañando el puesto de proyección «Pathè» o a la cámara de «Cinefotocolor» —pieza ésta, de todas maneras, de las más difíciles de explicar aunque para mí de las más emocionantes de palpar (ya sé que no se debía)—.

La exposición, aunque demuestra y recrea suficientemente la explotación pública de los experimentos ópticos sucesivos, destaca la condición de *peep-show*, de mirada y revelación privadas que hay en la experiencia de la imagen móvil y concluye, en consecuencia, recalando mediante el apartado doméstico y lúdico en ese afán, creatividad y tenacidad personales que condujeron a la invención del espectáculo cinematográfico. En este sentido, las cabinas con demostración virtual del funcionamiento de los aparatos no dejan de constituir, por un lado, una especie de última generación de Mutoscopio —y hay uno cerca de 1917— y por otro una *veduta* electrónica interactiva que los jóvenes entienden muy bien y a la que les es familiar el asomarse. El mayor divertimento lo provoca la *take* de doblaje de *El sueño del Mono Loco*, claro. Noté, sin embargo, que a los alumnos le sabía a poco el *set* de *La Celestina* de Ardavin y a mí las vitrinas de documentación, muy escasa aunque me emocionara ver el guión de *Calabuig* y, al

lado, unos papeles de Buñuel. Al lado, cuatro programitas de mano irrelevantes, muy mejorables por cualquier coleccionista; pero no son los papeles lo importante en este viaje.

Todo esto sucedía en el sótano del «sueño», digamos en el *Salón Indien* de esta provechosa exposición, pero para llegar hasta aquí, el visitante ya ha sido instruido más arriba en la artesanía audiovisual previa, remota para algunos y sencillamente desconocida para, por ejemplo, los clientes más jóvenes de los Multiplex y del DVD con los que yo iba. Pero no les cuesta nada entrar y les fascina y divierte el sombromanismo, los artilugios ópticos burgueses, los juguetes zootrópicos y praxinoscópicos, el linternismo (bien expuesto mediante la simulación en vídeo —una tecnología explica a la otra—) y el ilusionismo reinante. Reflexionan, por primera vez, sobre el trabajo de su retina. Al fin y al cabo, aún les ponen «filminas» en clase, pero hasta ahora no sabían de donde provenía el procedimiento. El mayor descubrimiento tiene lugar, desde luego, en este preámbulo, donde aquellos que piensan que el cine empieza en *Blade Runner* se enfrentan a sus muchas edades y prefiguraciones.

El esfuerzo apreciable en «Soñar el cine» es notable. La exposición está pensada, ordenada y nutrida con lo más significativo. Es abarcable y didáctica. Es muy elogiable, además, que alguien haya pensado que el precipitado de lo que al parecer son los primeros 20 años de búsqueda de estos materiales por parte de la Filmoteca Española —según lo explica la comisaria Elena Cervera de la Torre en el estupendo catálogo *ad hoc*, en el que no falta un texto de B.M. Patino— merece la pena que se ruede, a pesar de las lógicas dificultades montaje y mantenimiento subordinados a la variedad y calidad de emplazamientos. Pero esto también les pasaba a los dueños de barracas y pabellones cinematográficos de los primeros días del

sueño, de cuando una noche de finales de 1894, un Louis Lumière desvelado despierta a su hermano Auguste para decirle que ya ha dado con el mecanismo que tanto andan buscando para el arrastre de la película: «*imprimer à un cadre porte-griffe un mouvement produit par un mécanisme analogue à celui du pied de*

biche de machine à coudre». Auguste escribiría en 1935 «*Ce fut une révélation, et je compris aussitôt que je n'avais qu'à abandonner la solution précaire à laquelle j'avais songé. Mon frère, en une nuit, venait d'inventer le Cinématographe*» (Georges Sadoul, *Lumière et Méliès*, Lherminier, 1985, p. 13.). **BERNARDO SÁNCHEZ**

MIZOGUCHI EN LA FILMOTECA

Durante los meses de mayo a julio, del presente año, la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, en Barcelona, y la Filmoteca Española, en Madrid, han ofrecido sendos ciclos dedicados a la casi totalidad de la obra superviviente (30 películas de 85) del director japonés Kenji Mizoguchi (1898-1956). Casi, en efecto: faltaron *Meito Bijomaru* (La famosa espada Bijomaru, 1944), una película muy menor sobre una leyenda samurai; y también otra que A. Santos incluye entre las «supervivientes», pero que no consta como tal en el ciclo ofrecido por la Filmoteca: *Aien kyo* (El valle del amor y la tristeza, 1937). Igualmente se podrían echar en falta los veinte minutos que han llegado a nuestros días de *Tokyo koshinkyoku* (1929). La iniciativa ha supuesto una oportunidad única para acceder, del modo más completo posible, al trabajo de un cineasta tan unánimemente reconocido como poco frecuentado.

Mizoguchi, leyenda del cine mundial en la medida en que toda leyenda es la suma de un eco permanente y de una ausencia efectiva, había sido objeto, el año anterior, de una retrospectiva en Barcelona y San Sebastián, con el pase de dieciocho películas que circularon por Europa con motivo del centenario de su nacimiento. Con el presente ciclo, se trataba de cubrir un vacío y de completar la panorámica iniciada en 1998 en las dos Filmotecas sobre los cuatro grandes «clási-

cos» del cine japonés: Ozu, Naruse, Kurosawa y, al fin, Mizoguchi. Muchos años atrás, tantos como veinte, la XXV Semana Internacional de Cine de Valladolid, en colaboración con la Filmoteca Española, había programado un ciclo, si no completo, al menos sí lo bastante amplio como para tener una visión de conjunto de la obra de este director. Se puede constatar, asimismo, que la programación televisiva de sus películas ha sido, durante este tiempo, escasa y más bien tópica. Ante esta nueva aproximación que hemos podido disfrutar, surge la evidencia de aquella laguna que se trataba de cubrir: Mizoguchi es (aún) un cineasta muy poco conocido.

Evidentemente, ante una filmografía tan compleja como variada, la mayor parte de los asistentes a las proyecciones respondió volcándose hacia esa vertiente tópica (aunque, a la vez, ciertamente valiosa), que son las «exóticas» producciones Daiei de los años cincuenta. Frente a esto, la proyección de otros filmes, algunos inéditos entre nosotros, parece haber obtenido una respuesta muy desigual por parte del público, y en cualquier caso, siempre inferior a lo esperado, al menos si se hace la comparación (odiosa, como todas, pero en este caso también significativa) con el interés que despiertan los ciclos dedicados a Yasujiro Ozu. Cabe pensar que la singular abstracción a la que tienden las imágenes de este último, las hace más

apetecibles para un público occidental que creció con el cine (por ejemplo) de Wenders y que tiene hoy a Kiarostami como una de sus referencias, frente a las de Mizoguchi, impregnadas de historicidad y sujetas a normas de estilo y de género que varían sustancialmente a lo largo de su filmografía.

Por otro lado, no se puede obviar el hecho de que los textos sobre el cineasta —y sobre el cine japonés en general— son muy escasos en nuestro idioma. En español contamos con un cupo muy limitado de artículos breves y, eso sí, una magnífica monografía a cargo de Antonio Santos (*Kenji Mizoguchi*,



Sansho dayu
(El intendente
Sansho, Kenji
Mizoguchi, 1954).

La tradición renovada, Madrid, Cátedra, 1993), que aunque no abarca toda la obra visible de Mizoguchi, sí propone una síntesis imprescindible si se desea tener un conocimiento amplio y contextualizado de la misma. Por lo demás, apenas existe traducción alguna de los textos más relevantes, con la excepción de algunos, breves, que constan en el libro publicado hace veinte años por la Semana Internacional de Cine de Valladolid con motivo del ciclo programado entonces (y donde destacan dos fundamentales de Noël Burch y Robert Cohen), o el capítulo «Un cine refractario» en *Itinerarios de un soñador de cine*, (Bilbao, 1985), del primero de los autores citados.

En 1993, Casimiro Torreiro publicaba en un número especial de *Nosferatu* sobre «Cine japonés», un artículo con este elocuente título: «Kenji Mizoguchi: semblanza incompleta de un ilustre desconocido». Seis años más tarde, en otro número de la misma revista,

dedicado por entero al propio Mizoguchi, Carlos Losilla se pregunta por qué no existe una «teoría» sobre Mizoguchi («un intento de interpretación... cerrado, compacto»). ¿Pensaba Losilla, cuando esto escribió, en las densas tentativas efectuadas sobre la obra del citado Ozu, por parte de David Bordwell y Youssef Ishaghpour, entre otros? No es necesario un estudio demasiado profundo para advertir que también en el ámbito de la investigación académica, las coyunturas favorecen la atención a unos determinados problemas y a unos cineastas por encima de otros. ¿A qué coyuntura nos podemos referir en este caso? Seguramente a la fijada por los propios intereses de las distintas «ideologías de análisis» (en el caso citado, las diversas narratologías formalistas o derivadas, de un modo u otro, del «estructuralismo»), que tienen con Ozu la posibilidad de una mirada «horizontal». La obra de Mizoguchi, sin embargo, parece exigir invariablemente una mirada «transversal» (como su propia escritura fílmica) que enlace forma, cultura e historia, y que atienda también a las discontinuidades. No es que Mizoguchi no interese a los teóricos: ha interesado siempre, y mucho (es lo suficientemente «diferente» y, al mismo tiempo, su obra es muy poderosa en el plano formal; pero una teoría es tanto más potente cuantos menos problemas resuelve. Y en la obra de Mizoguchi se cruzan muchas líneas de fuerza, muchos «problemas», ya se analice diacrónica como sincrónicamente).

Hablamos de cambios y continuidades, de historizar los enfoques teóricos o de hallar en la historia particular de la obra de Mizoguchi una teoría de la representación fílmica en Japón, o toda una teoría del espacio fílmico, o una teoría sobre los géneros («genre») o del género («gender») en ese contexto cultural, o simplemente, una poética... Todo ello ha sido ensayado, pero demasiado fragmentariamente. A la primera de estas posibilidades dedicó sus esfuerzos Noël

Burch en *To the distant observer: form and meaning in Japanese cinema*. Pero la tendenciosidad y determinismo de los que hace gala, convierten su obra en un intento tan fundamental como cuestionable. De todos modos, y pese a quien pese, la publicación de ese texto en 1979 cambió decisivamente la imagen que los especialistas occidentales tenían del cine japonés. Según las tesis de este autor, las tradiciones artísticas japonesas habrían sido el caldo de cultivo para el surgimiento y desarrollo, en el Japón anterior a la Guerra, de una especie de «modernidad» cinematográfica *avant la lettre* que habría de diluirse tras la Guerra. Dejando al margen la ya añeja polémica propiciada por Burch, nos interesa subrayar el problema insoluble de la «japonesidad» y del diálogo intercultural. Las tentativas aplicadas en este sentido a la obra de Mizoguchi, después de Burch, no han acabado de dejar atrás un cierto estatismo en la lectura de este diálogo, que se caracteriza precisamente por su contradictorio dinamismo.

Un visionado completo del ciclo confirma hasta qué punto, con cuánta intensidad el trabajo de escritura se revela en Mizoguchi como una producción histórica. Pero para comprender esto, es necesario trazar un «mapa» de permanencias y discontinuidades en su obra. Señalemos por un momento dos rasgos formales, a priori, de escritura filmica, que se prestan al desvelamiento de este diálogo. Son la noción de *modulación* y la cuestión de la temporalidad.

El cine de Mizoguchi es, ciertamente, un cine de la *modulación* (Ver Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 269-273, y Santos Zunzunegui, «Elogio de la modulación: poética del plano sostenido en Mizoguchi Kenji», *Nosferatu*, nº 29). Esa tendencia a la formalización que hace del espacio y sus relaciones, no un «supuesto», sino un elemento explícito, a la vez dramático y estructural, habitual en el cine japonés de esos años, se localiza en la propia idiosincrasia de la

cultura nipona, pero que también fundamenta, en el caso de Mizoguchi, una escritura original e inconfundible. En efecto, sabemos que, al menos por lo que pudimos apreciar también en las películas de Ozu y Naruse anteriores a la Guerra, el «cuadro» es, ante todo, un corte efectuado sobre un espacio tridimensional, de modo tal que encuadre, movimiento y corte de montaje se organizan, en primera instancia, para articular una espacialidad. Naturalmente, el cine es siempre un problema de tiempo y espacio, pero en cierto cine japonés, y desde luego en el caso de Mizoguchi, esta materia prima se transforma en signo.

Durante la segunda mitad de los años treinta y en los cuarenta, el «módulo de espacio» se identifica con el plano, sostenido sin cortes hasta que ya no resulta viable (según definición de Burch), y sus conexiones y contigüidades son establecidas por el movimiento, bien de la cámara, bien del personaje (que justificaría un corte). En filmes como *Gion no kyodai* (Las hermanas de Gion, 1936) y *Zangiku monogatari* (Historia de los crisantemos tardíos, 1939), el cuerpo del personaje efectúa una especie de *pas de deux* con la cámara, con frecuentes salidas y entradas en campo que subrayan su corporeidad, independiente de nuestro punto de vista e integrada en un paisaje sólido cuyos límites ni siquiera la cámara puede franquear. En la segunda de las citadas, además, asistimos a un sofisticado desarrollo de la «temporalidad cotidiana», que, en ciertos momentos, se suspende para generar una intensidad poética cuya materia prima es la *duración*. Tras la Guerra, la cámara se acerca a los cuerpos y se ciñe a sus trayectorias: la narración se «centra», para disgusto de Noël Burch; los cortes no se ajustan estrictamente a la espacialidad, cuyo protagonismo no desaparece sino que se enmascara; y la *duración* aflora de modo discreto. Pero en este proceso, no es más legítimo hablar de pérdidas que de adquisiciones. La modulación, clave



Ugetsu monogatari
(Historias de la luna
pálida de agosto, Kenji
Mizoguchi, 1953).

de la poética mizoguchiana, persiste bajo una cobertura más «transparente» que, admitiendo el montaje, permite por ello privilegiar ciertos momentos del relato. (¿Y por qué no vincular este giro «clasicista» con un giro cultural, el de la nueva democracia tutelada del Japón de la posguerra, y por tanto, con la construcción de un nuevo lugar para el sujeto? En el cine de Mizoguchi, tras la contienda bélica y el trauma de la derrota y de Hiroshima, los personajes ya no forman parte de un paisaje, de un Todo en cuyo interior *duran* y se debaten, sino que la cámara se pega a ellos y nos obliga a confirmar sus trayectorias, su experiencia como sujetos).

Otro ejemplo de discontinuidad, que nos obliga, cuando menos, a matizar las teorías más conocidas sobre el cine japonés anterior a la Guerra, se encuentra (cómo no) en la llegada del sonoro. El ciclo nos ha permitido comprobar, siquiera defectuosamente, por el lamentable estado de algunas copias —fundamentalmente, en las películas anteriores a 1936— una aproximación (¿ajustada o «chapucera»? Imposible saberlo) al papel del *benshi* o «explicador» externo a la película, pues la copia de *Taki no shiraito* contenía en su banda de sonido la «actuación» (introducida, sin duda, con ánimo didáctico) de un *benshi*. Fue ésta una figura fundamental en los años silentes del cine japonés, pues podía «desestructurar y reestructurar» el relato a voluntad, aparejada a una acusada autonomía del «cuadro» filmado. Se apreciaba sin embargo una excesiva tensión entre la narración del *benshi* y la «puramente» visual

que, sometida a un trabajo formal exhaustivo, no sólo del contenido del plano, sino también del montaje, reclamaba su propia vía (nada de cuadros autónomos, sino, al contrario, muy articulados). En este sentido, al menos en el caso de Mizoguchi, cabe pensar que la autonomía del plano sostenido —que abre camino a la penetración de una temporalidad cotidiana: eso que suele llamarse «realismo»— se hará sistemática a apartir de *Gion no kyodai*, realizada sólo un año después de su última y más sorprendente película muda (*Orizuru Osen*, 1935), de dos tentativas irregulares en el sonoro (*Maria no Oyuki*, Oyuki la Virgen, 1935; *Gubijinsō*, Las amapolas, 1935) y después también de un film notable (*Naniwa ereji*, Elegía de Naniwa, 1936). No incluimos la experiencia de *Furusato* (La tierra natal, 1930), film parcialmente sonorizado con el sistema Phonofilm, protagonizado, como *El cantor de jazz*, por un cantante, y con algunas escenas dialogadas.

Podríamos entonces preguntarnos: ¿Hasta qué punto influyó el sonoro en la praxis fílmica de Mizoguchi? Pero también: ¿Hasta qué punto la práctica fílmica durante los años silentes en Japón, con esa tendencia a separar «lo mostrado y lo narrado» que justifica el papel del *benshi*, impulsó una utilización del sonido que hoy, inevitablemente, se nos antoja singularmente «modernista»?

En Mizoguchi, el tiempo y el espacio son los de una (*intra*)historia. El personaje es configurado por ellos, y es éste, a su vez, quien traza con su movimiento nuestra experiencia de uno y otro (colisiones y ocultamientos, sumisión a una trayectoria prefijada). Ese espacio cartografiado por la cámara sigue líneas que se cruzan (las «líneas de universo» de Deleuze, que dibujan un «estado prostiucional» opresor para la mujer), y es el ámbito de una potencialidad —del ritual cotidiano pero también del deseo— tanto como el signo de un límite. La arquitectura impone trayectos siempre repetidos, ligados a una función social. La cámara efectúa un «trampantojo»

que especifica sus propios bordes y la materialidad del entorno, hecho de obstáculos y caminos prefijados. De ahí la opacidad del cuadro: el mundo histórico sólo es posible desde una posición «interior» al espacio representado. No existe la «magia» de la cámara ubicua, que es sustituida por una especie de «efecto-mirilla» (una mirada interferida por el entorno, que impone distancias y propicia una suerte de «voz baja» narrativa, más pudorosa que «voyeurista», a veces brutal, nunca morbosa). El espacio abierto de la campiña, presidido a menudo por paisajes acuáticos que remiten al espacio vacío (no pintado) de las pinturas *sumi-e*, es sin embargo, el espacio de la huida, que habrá de desembocar en la muerte.

En la correspondencia intercambiada con su guionista, Yoshikata Yoda, durante la escritura del guión de *Ugetsu monogatari*, podemos leer la siguiente frase de Mizoguchi: «el sentimiento dramático debe expresarse en segundo grado, en una *dimensión arquitectónica*» (La cursiva es nuestra). No ha de ser casual que, en su obra, aquellos planos que mejor parecen «funcionar» (plástica

y dramáticamente) tengan lugar casi siempre en interiores de arquitectura tradicional japonesa, cuyo principio básico es, justamente, la modulación. El término *Ma*, que designa un «espacio entre», un «intervalo», es usado también para designar las habitaciones de la vivienda tradicional. En realidad, no hay una palabra equivalente a «habitación»; en su lugar, se usa este *Ma*. Pero *Ma* no es un intervalo de espacio tal como lo entendemos en Occidente, distinto del tiempo, sino que lleva consigo una noción temporal. El intervalo, por otro lado, no supone un hiato, una separación entre dos realidades, sino que caracteriza a esa realidad. Es un vacío, pero un vacío «lleno» (de tiempo). Un dato curioso: los dos ideogramas que forman en japonés la palabra «humanidad», son los correspondientes a la palabra «ser humano» y a la palabra *Ma*: «humanidad» no es la suma de todos los humanos (un número) sino sobre todo lo que existe *entre* ellos. *Ma* define una cualidad, no una cantidad. Ésta puede ser la clave de la modulación, y de una poética en la que duración, tiempo narrativo y tiempo histórico se entrelazan armónicamente. **LUIS MIRANDA MENDOZA**

X NOTAS SOBRE UN DEBATE METODOLÓGICO. CARTA ABIERTA A JOAN M. MINGUET

Benvolgut Joan Minguet:

He leído atentamente tu réplica –o mejor dicho, intento de polemizar– respecto al contenido de la reseña que escribí en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* del libro de Alberto Elena sobre Satyajit Ray en la que, tal como has intuido, más allá del análisis del notorio trabajo de investigación de nuestro compañero quería reflexionar, en voz alta, sobre algunos problemas que afectan a los estudios cinematográficos de nuestro país. Como tu indicas, probablemente –y estoy convencido– en algunas ideas generales estamos básicamente de acuerdo,

aunque, entre mi posición y la tuya, existen algunos matices diferenciales respecto a la relación entre la historiografía cinematográfica y la crítica, sobre el problema del cine español como objeto de estudio y sobre la necesidad de estudiar el cine de una forma abierta y no auto-fundada. En tu texto hablas de la posibilidad de establecer las bases para un debate intelectual, como este tipo de juegos siempre me han gustado y me han parecido terriblemente sanos, he decidido continuar el debate a la espera de que otros lectores se sumen a las líneas generales de la polémica.

En tu texto, Joan, estableces una distancia entre los miembros de una generación que ha llegado a los estudios cinematográficos a partir de la práctica de la crítica y otra que ha partido de una formación historiográfica, retomando de este modo el viejo debate de *Contra-campo* entre la crítica impresionista y el historiador analista. Como muy bien sabes, esta división es la que separa tus orígenes de los míos. Entre los numerosos pecados de mi juventud se encuentra el de haber sido un «cinéfilo babeante» y entre mis pecados de adulto existe el de haber creído en la función de la crítica, labor que continuo desempeñando en la prensa diaria y en revistas especializadas. Siempre he pensado que la crítica era un sano ejercicio para poder pensar el cine desde el presente o para poder reflexionar sobre los modos como nuestra sociedad se autorepresenta. La crítica, aunque resulte muy utópico pensarlo, debería afianzarse como un legítimo espacio de libertad dentro de un mundo periodístico cada vez más mediatizado y transformarse en una plataforma de discusión sobre los caminos que sigue el cine. Tal como se desprende de mi posición, no comparto –aunque respeto– la actitud de algunos historiadores que sólo ven el cine en las moviolas y que cada vez se encuentran más alejados de las obras cinematográficas del presente, estén firmadas por Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, Martin Scorsese o por algún ilustre recién llegado como Paul Thomas Anderson. Si de lo que se trata es de pensar el cine, siempre resulta útil poderlo controlar desde diferentes perspectivas, entre ellas, la de nuestro presente. Desgraciadamente, mi visión de la crítica, se aparta de los tópicos dominantes y cada vez me encuentro más alejado del criterio de algunos compañeros de profesión que consideran que la crítica es, sobre todo, la expresión del gusto personal. Para poder madurar, la crítica debe romper con la tiranía del gusto y convertirse en un territorio más analítico, en un espacio de reflexión sobre el mundo.

En tu texto, cuando te refieres a la labor de los que nos dedicamos a los estudios cinematográficos, he constatado con satisfacción que utilizas el término de investigadores y no utilizas el de historiadores. Te agradezco el matiz, porque me parece fundamental. Uno de los problemas de los estudios sobre el cine reside en que se hallan institucionalizados como ejercicios de carácter historiográfico. Es cierto que algunos miembros de nuestra comunidad científica poseen, como tú, Joan, una clara formación historiográfica pero otros investigadores –entre los que me incluyo– no poseemos tal formación porque provenimos de los estudios de comunicación audiovisual o de la Historia del arte y nos hemos sentido más atraídos por otras disciplinas como la teoría de la comunicación de masas, la estética, la filosofía, la semiología o la sociología. La investigación cinematográfica no debería ser patrimonio exclusivo de la Historia, ya que el cine es un complejo objeto de estudio que debe ser abordado desde una perspectiva multidisciplinar. Si aceptamos esta premisa, algunos de los argumentos que tú propones, sobre el rigor de la investigación cinematográfica y sus límites, resultan discutibles.

Estoy de acuerdo en tu apreciación de que una monografía sobre un director de cine debe realizarse desde un trabajo de investigación riguroso que vaya más allá de la simple divulgación periodística, aunque si la divulgación está bien hecha tampoco me parece despreciable. ¿Pero, qué es lo que entendemos por trabajo riguroso de investigación? Permíteme que aborde el problema desde mi propia experiencia, sin que ello pueda ser interpretado que me pongo como ejemplo de rigor. Las dos monografías que he publicado sobre Roberto Rossellini y Jean Renoir fueron escritas durante largas estancias en Roma y París, respectivamente. No obstante, en el momento de plantearme la búsqueda de materiales para llevar a cabo la investigación, lo más productivo no consistió en vaciar las revistas de cine italianas o francesas de las bibliotecas especializadas,

ni llevar a cabo un trabajo filológico consistente en establecer la originalidad de cada copia de las películas que visionaba, sino en delimitar una perspectiva de estudio abierta a otros campos culturales. Así, para poder escribir, por ejemplo, un capítulo sobre *La bête humaine* de Renoir, preferí documentarme a fondo sobre el naturalismo y la obra d'Emile Zola a partir de textos de un especialista en el tema como Henri Mitterand, que encontraba en bibliotecas francesas más generalistas, que preocuparme en buscar el guión original o dedicarme a estudiar los cortes de la copia original en vídeo que había comprado en el FNAC. Mi monografía no partía de una investigación historiográfica de carácter reconstitutivo, sino de una investigación analítica en la que ponía en relación el texto fílmico con sus intertextos culturales. Seguramente, mi trabajo no será considerado como el de un buen historiador, pero la monografía que escribí tampoco pretendía ser un libro de Historia sino un libro de análisis cinematográfico y de interpretación cultural. Al poner mi experiencia como ejemplo, es para señalar que no creo que la escritura de monografías sobre John Ford, Renoir, Fellini, Ozu o Segundo de Chomón sea un trabajo inútil, sobretodo en un país como el nuestro donde la cultura cinematográfica continua presentando grandes lagunas. No obstante, las monografías deben poseer –como toda investigación– unos objetivos claros, deben salir de una visión autofundada del cine y deben intentar ocupar una buena posición, sin complejos, en el ámbito internacional que las haga tan respetables como las monografías publicadas en inglés o francés.

2

Cuando escribí en mi reseña de *Secuencias*. *Revista de Historia del Cine* que «nunca he estado de acuerdo con los que consideran que el principal deber de los investigadores cinematográficos españoles –universitarios y no universitarios– sea el de dedicarse al cine español», no pretendía menospreciar ninguno de los

trabajos sobre cine español que se llevan a cabo. Mi intención consistía en sentar las bases de una reflexión mas amplia –y abierta– sobre lo que significa estudiar el cine. El peso que la historiografía ha ejercido en los estudios cinematográficos ha generado una cierta conciencia al investigador cinematográfico que su buen objeto de estudio consistía en restituir el pasado cinematográfico de su país. Es evidente que en el ámbito de la reflexión historiográfica sobre el cine español se han llevado a cabo una serie de pasos importantes en los últimos años, pero también es cierto que esta se ha encontrado limitada en su proceso de apertura hacia territorios más amplios y complejos. Así, por ejemplo, resulta sintomático de algunos de los males de nuestra comunidad científica que en el último congreso de la Asociación Española de Historiadores celebrado en Orense donde se abordaba el cine español de los años cuarenta, no participara, por ejemplo, ningún historiador generalista, que desde fuera del cine nos hablara sobre el franquismo y su ideología. La mayoría de investigadores que se han acercado al cine franquista han preferido vaciar las revistas de la época, se han preocupado más sobre los problemas concretos de la censura o por la categorización de géneros, antes que confrontar su conocimiento de la materia con los estudios recientes sobre el franquismo que se han llevado a cabo desde la Historia, la sociología o la teoría de la comunicación de masas.

Por otra parte, pienso que la investigación cinematográfica ha estado demasiado atada a un marco territorial determinado –los cines nacionales– y a una cierta visión del cine a partir de las viejas clasificaciones por autores y sus obras maestras. Este factor no ha permitido que los estudios teóricos o estéticos acabaran por consolidarse, como tampoco ha dejado que se llevara a cabo un proceso de transversalidad que nos acabara enseñando que el buen objeto de estudio no deben ser, forzosamente, las obras del pasado, ni las películas realizadas por la cinematografía del país

donde nos ha tocado vivir. El cine puede ser abordado desde ámbitos más generales como pueden ser sus problemas de puesta en escena, narratividad o representación. Si lo que nos interesa, por ejemplo, es llevar a cabo una investigación sobre el problema de la representación del discurso amoroso en el cine comercial actual estaremos obligados a establecer una relación con las formas del discurso amoroso en el ámbito literario. En cambio, en esta investigación los parámetros territoriales y autorales nos van a resultar caducos. El investigador que desee abordar el tema se sentirá más cómodo estableciendo un corpus teórico a partir de libros como *Tratado de la pasión* de Eugenio Triás o *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault, que buscando las referencias al discurso amoroso en las críticas de *Dirigido*, *Fotogramas*, *Positif*, *Cahiers du cinéma* y *Sight and Sound*. En nuestro ejemplo, el objeto de estudio surge del presente reciente —no es historiográfico—, y los textos se constituyen como un

corpus de instrumentos útiles para diseñar una reflexión analítica. Este sistema de transversalidad también podría llevarse a cabo en los estudios sobre cine español.

Si no quedemos acabar convirtiéndonos en miembros de una extraña tribu, incapaz de hablar del cine más allá del propio cine, quizás nos sea útil salir a airearnos, de vez en cuando, de los archivos, para ir a las bibliotecas o librerías, ampliando de este modo nuestra visión del mundo y, consecuentemente, de ese medio de representación llamado cine. Para llevar a cabo este ejercicio, lo primero que debemos hacer es discutir en público de nuestros problemas metodológicos y dialogar con los que se dedican al estudio de otras disciplinas paralelas. Debemos aclarar nuestros respectivos puntos de vista, ya que de lo contrario acabaremos, Joan, encerrados en nuestras respectivas torres de marfil criticando, para nuestro goce y diversión, a los pocos vecinos de nuestro reducido ámbito de acción.

Un abrazo. **ÁNGEL QUINTANA**

FE DE ERRATAS

En el artículo *Los rótulos, o la disrupción narrativa en «Currito de la Cruz» (1925)*, firmado por Antonia del Rey Reguillo, profesora de la Universidad de Valencia, y aparecido en el nº 11 de esta revista, pp. 49-63, figuraban diversas erratas.

La nota nº 2 de la p. 50 apareció incompleta. Debe ser:

2. Pérez Lugín ejercía de crítico taurino en el diario católico *El Debate*. En él había empezado publicando por entregas la historia, que captó de inmediato el interés popular. Posteriormente, tras la exitosa publicación por la editorial Pueyo, él mismo escribiría la adaptación teatral en colaboración con Linares Rivas, antes de pensar en convertirla en filme.

La nota nº 3 de la p. 50 también apareció incompleta. Debe ser:

3. Precisamente el gran éxito obtenido tanto en España como en Hispanoamérica amortizaría sobradamente los gastos de producción de la película. Ascendieron a 150.000 pesetas, una cifra alta si se tienen en cuenta las que manejaba la industria española del momento donde sólo directores de la categoría de José Buchs contaban con cantidades semejantes. El dato lo aporta Carlos Fernández Cuenca en *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, Dirección General de Información y Festival Internacional de Cine, 1963), pp. 70 y 71. Pero años antes Juan Antonio Cabero ya se refería a la costosa producción en la que «don Alejandro gastaba sin tino».

Además el título de la película, citado en las páginas 49, 57, 58, 59, 60 y 63 debe aparecer en cursiva y los rótulos del filme, aparecidos en letra normal en las páginas 60, 62 y 63, deberían haber aparecido en cursiva.