

## HISTORIA GENERAL DEL CINE.

## VOL. I: ORIGENES DEL CINE

## VOL. II: EE.UU. (1908-1915)

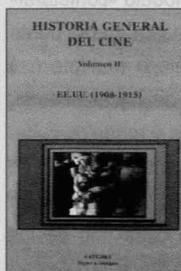
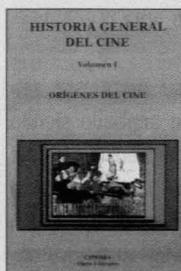
JENARO TALENS Y SANTOS ZUNZUNEGUI (COORDS.)

Madrid

Cátedra, 1998

348 + 281 páginas

2.000 + 2.000 pesetas



Con la aparición de los volúmenes I y II, termina la publicación de esta llamada *Historia General del Cine*, que Cátedra comenzó a publicar en la estela del supuesto centenario del invento de los hermanos Lumière. Culmina así uno de los más ambiciosos proyectos bibliográficos en el área de la historia del cine emprendidos en nuestro país en los últimos tiempos. El carácter colectivo de la obra ha conllevado que haya desigualdades en el valor de las aportaciones individuales que componen sus doce volúmenes. Pero, en conjunto, este trabajo dirigido por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui debería quedar como un esfuerzo ejemplar no sólo por haber introducido en el contexto español una historia del cine pensada y realizada desde patrones modernos, sino también por haberla impulsado desde dicho contexto.

En España, la renovación de ideas y métodos que combate desde hace más de veinte años el dominio «natural» de las prácticas positivistas en la historia del cine, no ha acabado de extenderse todavía entre los que se dedican a dicha disciplina. En consecuencia, esa renovación tampoco se refleja tanto como fuera de desear en la investigación, la docencia y mucho menos aún en los sectores de la industria cultural alejados del mundo académico. Por otro lado, la elaboración de historia realizada de manera colectiva ha llegado aquí antes de que se hayan completado todos los procesos ideológicos debidos para llenar de sentido la existencia

de este tipo de proyectos, y todavía hay quien los considera una simple moda frente al valor sólidamente implantado que representan los escritos por un solo autor. De esta situación se derivan, entre otras cosas, las dudas sobre qué significa y cómo se maneja un manual de historia escrito de modo colectivo, incluso entre quienes lo utilizan y recomiendan.

Así las cosas, la *Historia General del Cine* aparece como una empresa de la que no es fácil adivinar qué futuro le espera en el panorama historiográfico español. Pero, por lo pronto, su decidida catalización de corrientes de pensamiento y características editoriales representativas de la modernidad, la convierten en una referencia obligada a la hora de tomarle el pulso a la situación actual de la disciplina que nos ocupa. Para que esa catalización fuera posible, ha sido fundamental atraer al proyecto a algunos de los más reconocidos historiadores extranjeros del momento, felizmente mezclados con un nutrido grupo de homólogos españoles a los que se puede contemplar debidamente ubicados en —y relacionados con— el contexto internacional.

Otro elemento importante para que la obra posea ese valor de referencia al que nos referimos, es la introducción que escriben Talens y Zunzunegui al inicio del volumen I, donde bajo el «godardiano» título «[P]or una verdadera historia del cine», hacen su propuesta sobre qué significa hablar de «Historia del Cine» en la actualidad. Tras repasar los diferentes

modelos de hacer historia a lo largo de los siglos y la ubicación de la del cine respecto a la general, los autores ensayan una tipología de las historias del cine que han existido hasta hoy. Aunque estas diferentes operaciones van dejando ver las opiniones de los dos autores, será en el lugar donde aquéllas desembocan –la parte final del texto dedicada a describir la orientación tomada por la historia del cine en nuestro días– en el que se sustancie la propuesta de ambos. Así, para ellos «[n]o se puede concebir, hoy en día, ninguna aproximación fructífera al dominio cinematográfico sin modificar la impostación del análisis, sin operar un desplazamiento hacia una concepción de la Historia del Cine que ya no haga de la plasmación de una supuesta Verdad Objetiva su horizonte final». En consecuencia, frente a la tradicional «historia documental» en la que «los hechos preexisten a la descripción que puede hacerse de ellos», el quehacer histórico actual deriva hacia otro tipo de historia llamada aquí «conjetural», alejada de ideas como causalidad y globalidad, planteada «sobre la base de hipótesis verificables», en la que «el objeto de estudio se construye en el acto mismo de la investigación» y que adopta la estructura de una narración que habrá de conseguir esa apariencia de verdad necesaria para lograr la adhesión de su destinatario. Este es el modelo propugnado por los autores para «articular un proyecto consciente del ocaso de la validez de los grandes metarrelatos en este fin de milenio».

Sin duda, el texto de Talens y Zunzunegui supone una aportación que supera el marco de esta *Historia General del Cine*. Es muy difícil encontrar en el panorama español de esta disciplina un trabajo teórico tan ambicioso en cuanto a la combinación entre el tema a tratar –el concepto de historia del cine en sí– y el procedimiento empleado

partiendo del concepto de historia general en la Grecia clásica hasta llegar a los actuales «desplazamientos» teóricos de la historiografía cinematográfica. Por otro lado, parece claro que los autores decidieron no sólo que se encontraban ante una ocasión que merecía la producción de un texto de referencia, una aportación trascendental, sino también que era necesario ponerle fecha y hora a la obra que habían dirigido.

Otra cosa es que su propuesta sea coherente con lo que ha acabado siendo esta *Historia General*. Comprensiblemente, el desarrollo teórico de una disciplina encuentre dificultades en su aplicación práctica. En este sentido, el apoyo de Talens y Zunzunegui al modelo «conjetural» entra en contradicción hasta cierto punto con la voluntad de «diálogo múltiple (...) entre diferentes modos de hacer historia, entre diferentes tradiciones y modelos culturales» que los mismos autores confiesan tener para su proyecto en la presentación reproducida al inicio de cada uno de los doce volúmenes. Ese asalto a la «Verdad Objetiva» irremisiblemente acompañado de una lectura en discontinuidad de los hechos y una disolución de la causalidad en aras de las complejidades del contexto, no parece estar compartido por todos los autores que participan en la obra. La razón no es otra que el carácter misceláneo de esta larga lista de colaboradores, pertenecientes a escuelas y corrientes muy diversas. De forma lógica, la irreducibilidad a la unidad de la que habla la presentación –más consecuente con aspectos prácticos de la elaboración de la obra a los que seguramente Talens y Zunzunegui estaban enfrentándose en aquellos momentos– acaba imponiéndose a un modelo histórico propugnado en la introducción teórica y que, a pesar de ser amplio y muy atento a las diferencias, tiene conceptos no siempre asumidos en

estas páginas. En definitiva, Talens y Zunzunegui hacen hincapié en «[P]or una verdadera historia del cine» en el carácter «narrativo» del discurso histórico y, por tanto, de lo que vamos a leer y se encargan de diseñar su obra desde la «fragmentación» que combate los intentos «globales» de hacer historia. Pero los fragmentos pertenecen por entero a sus autores y sus diferentes concepciones de cómo abordar dicha labor.

En cuanto a los demás contenidos del volumen I, *Orígenes del cine*, se dividen mayoritariamente entre personas —«Lumière», por Jacques Aumont; «Méliès y el cine francés de los orígenes (1986-108)», por Antonio Costa— y procesos —«De los orígenes de la fotografía a la Factoría Edison...», por Ramón Carmona; «La articulación espacio-temporal del cine de los orígenes», por Monica Dall'Asta, etc—. El resultado es una descripción convenientemente problematizada de los principios tanto del cine como del espectáculo al que da lugar, desde muy diversos puntos de vista que acaban por formar un panorama atento a las múltiples facetas del contexto cinematográfico. Así, el retrato de los protagonistas europeos y americanos del periodo se suma al tratamiento de aspectos técnicos —«Marco general de la difusión de invento», por Riccardo Redi— y comerciales —«La expansión de la industria y la lucha por los mercados internacionales», por Alberto Elena—, pasando por los relativos a la conformación de los sistemas de representación propios de aquellos años.

Sobre este último tema, destacan las espléndidas aportaciones de Monica Dall'Asta frente al difícilmente ubicable trabajo de Gian Piero Brunetta, que bajo el título «Modos de representación» ofrece un conjunto de reflexiones demasiado

generales a esas alturas del volumen —está colocado en último lugar— y que, al mismo tiempo, difícilmente se someten al epígrafe bajo el que aparecen, para acabar solapándose en parte con la labor de descripción de géneros que Jean-Louis Leutat comienza a partir el volumen II. Por otro lado, mención aparte merece el texto de Manuel Palacio «El público de los orígenes del cine», que constituye, seguramente, el definitivo asentamiento en nuestra historiografía de un tema escasas veces tratado por extenso por los historiadores españoles. Además, la especial atención que Palacio dispensa al público de los primeros tiempos en España es una novedad que se ve completada con propuestas tan sugerentes como la que defiende el cine de aquel periodo como una experiencia social «colectiva», y por tanto, en absoluto tan lejana de «los barrios elegantes» como se suele considerar.

El volumen II, titulado *EE.UU. (1908-1915)*, está dividido en tres grandes bloques temáticos asumidos cada uno de ellos por un solo autor: «Modelos y prácticas de la organización industrial», por Douglas Gomery; «Los primeros géneros», por Jean-Louis Leutat; y «Protagonistas», por José Javier Marzal. Como es lógico, esta organización le da al volumen una mayor continuidad y homogeneidad que la presentada en los otros once, aunque el periodo propuesto por el título se revele como un corsé difícil de respetar para trabajos que, como en el de Gomery, deben comenzar antes de 1908 o, como el de Marzal, llegar necesariamente hasta principios de la década de los veinte para completar el sentido de lo que se cuenta.

El respetado historiador americano Douglas Gomery narra en su trabajo el camino que fue desde Edison y sus prácticas monopolistas hasta la aparición de Hollywood y sus primeros magnates.

Leutrat comienza aquí la labor de descripción de géneros que prolongará en volúmenes siguientes. La abre con una teorización de género en la que pone de relieve la importancia de «la existencia de convenciones aceptadas por el espectador», de un «horizontal de expectativas», para considerar igualmente la existencia de un género, algo para lo que Leutrat considera fundamental la repetición de modelos combinada con pequeñas variaciones. Este es el paradigma teórico que Leutrat utiliza para definir los géneros a lo largo de sus diversos textos, ocupándose en este volumen II del western y el cine burlesco. Por último Marzal se ocupa de Blackton, Porter, Ince y, cómo no, Griffith, del que ya había publicado una monografía muy interesante. Marzal aborda su tarea en este volumen con idéntica actitud revisionista y contextualizadora a la que demostró en su trabajo sobre el gran director norteamericano. Sí allí — como también aquí — desmonta la idea de Griffith como el primer gran representante del llamado cine clásico, al inicio de «Protagonistas» señala cómo «[l]a información que hoy por hoy está a nuestro alcance nos obliga a tratar estas figuras de manera diferenciada», pero «no sin poner en relación su obra con las fuerzas implicadas en su momento», y siendo conscientes de que «carecemos de mucha información fiable sobre el periodo y que muchas películas se dan por desaparecidas». En definitiva, Marzal, como otros

autores de esta *Historia General del Cine*, avisa de un nuevo contexto, más completo, más heterogéneo, para una interpretación de los hechos consciente de su vulnerabilidad y, por lo tanto, de su posible caducidad.

Hubiera sido de agradecer que, además de este volumen II, también el I y todos los demás hubieran estado más pensados no sólo para una lectura independiente — fragmentada —, sino también para otra continuada, que hubiera limado inicios repetidos y sectores solapados entre los textos. Por otro lado, de manera inevitable, las diferencias entre unas propuestas y otras acaban causando cierta sensación de indefinición general. En cierto sentido, da la impresión de que la obra está camino de algún lado, tal vez en pleno proceso de ese ocaso del metarrelato del que hablan Talens y Zunzunegui en su introducción. En cualquier caso, la *Historia General del Cine* es un espléndido compendio de ideas y planteamientos que llevaban tiempo circulando dentro y — sobre todo — fuera de nuestro país y que ahora están recogidos en una obra que pretende llegar en España a donde no suele hacerlo gran parte de la historiografía cinematográfica más avanzada; un gran esfuerzo histórico y teórico al que ahora le toca la dura batalla de hacerse un lugar más allá del entorno inmediato de los historiadores avisados. En definitiva, le ha llegado la hora de influir. **DANIEL SÁNCHEZ SALAS**

## LA ESCUELA DE BARCELONA: EL CINE DE LA 'GAUCHE DIVINE'

ESTEVE RIAMBAU Y CASIMIRO TORREIRO

Barcelona

Anagrama, 1999

435 páginas

2.900 pesetas



La aparición ahora de este vasto texto no es fruto de la casualidad, y mucho menos del oportunismo editorial, como podía parecer por la atención excesiva que desde distintos medios de comunicación especializados se ha venido dedicando a la auto-denominada *Escuela de Barcelona* a lo largo del último lustro. Si atendemos a la bibliografía previa de Torreiro y Riambau, comprobaremos que el libro que ahora nos ocupa es el resultado de una investigación que sus autores habían iniciado hace ya más de una década. La referencia inmediatamente anterior a *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* se encuentra en *Temps era temps. El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*, obra publicada en 1993 de la que ésta se nutre en parte. Aquel texto primigenio ha sido generosamente ampliado ahora con nuevos testimonios y nuevos datos extraídos después de un intenso rastreo y vaciado de fondos bibliográficos y hemerográficos, sin que por ello quepa decir que sea éste un trabajo de refrito de otros trabajos previos, sino antes, tal y como se ha dicho, la culminación de estos.

Porque este libro es mucho más que la suma de un importante número de referencias y declaraciones, éstas quedan ajustadas a un esquema de trabajo riguroso que propone su contextualización desde la reflexión autoral respecto a la significación que, las mismas, pueden dar de ese fenómeno, aún no muy bien delimitado en sus propuestas, que fue la Escuela de Barcelona.

El acierto de esta obra estaría por lo tanto en la hipótesis de trabajo que

manejan Riambau y Torreiro para centrar su estudio, que consistiría en demostrar el lugar que merece reservársele al cine de la Escuela de Barcelona dentro de un contexto más amplio como es el de los *nuevos cines* europeos, fenómeno éste estudiado a partir de la repercusión que alcanzó el movimiento francés de la *nouvelle vague*. Y sobre este tema podemos encontrar amplia información en libros como *Los nuevos cines europeos 1955-1970*, que firmaron Torreiro y Riambau, junto con José Enrique Monterde, allá por 1987, y también en el volumen XI de la *Historia general del cine* editada por Cátedra y dedicado, precisamente, a las distintas tendencias cinematográficas que proliferaron en la Europa de los sesenta de la mano de jóvenes e inquietos cineastas, quienes con sus propuestas levemente rupturistas hicieron que se tambaleasen las estructuras narrativas clásicas. Detrás de dicho volumen estaban Riambau y Monterde.

Con lo cual no hemos sino de corroborar que *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* es, de momento, el último jalón de un camino que sus autores han venido recorriendo desde hace ya algún tiempo, y que en sí, responde a un minucioso plan de revisión de aquél fenómeno más o menos innovador que fueron los nuevos cines europeos de la década de los sesenta. Gran parte del interés de este libro radica en cómo se intenta ubicar a los cineastas de la Escuela de Barcelona dentro de dicho fenómeno, pero no exclusivamente.

Se quejan los autores, creemos que con razón, de la simplificación desde la que, a menudo, se ha venido estudiando el cine de los Esteva, Jordà, Durán, Aranda, Suárez...etc., cabezas visibles del movimiento barcelonés. Con bastante frecuencia hay quienes no han querido ver en sus películas sino una lúdica reivindicación de la subversión en su estado más puro, acometida por quienes saben tener cubiertas las espaldas. Dicho de otra manera, un cine *snob* a mayor gloria de sus autores, caprichosos vástagos de algunas de las familias con más renombre de la adinerada burguesía empresarial catalana. Estos prejuicios han venido presidiendo la valoración que se ha hecho del cine de la Escuela de Barcelona, desde entonces, hasta hoy. Se antoja fácil comprender estos reproches puesto que los cineastas de la *gauche divine* aparentemente sólo ofrecían su militancia en una estética muy concreta, en unos años en los que precisamente lo que se demandaba era un compromiso ético en la lucha contra la dictadura franquista.

Esta tensión entre lo que se dio en llamar *nuevo cine español* enfrentado al cine de la Escuela de Barcelona, ha sido la que ha venido guiando los escasos estudios de acercamiento que hasta la fecha se han producido sobre el segundo de estos fenómenos. Riambau y Torreiro tratan de superar, y lo consiguen, esta simplificación en el análisis, porque, como ha quedado dicho, sus pretensiones son otras, pero no dejan por ello escapar la oportunidad de reflexionar sobre este foco de tensión. Del mismo modo y aunque su atención se vuelque hacia la significación adquirida, con el paso de los años, por el cine de la Escuela de Barcelona dentro del marco de referencia de los *nuevos cines europeos*, tampoco omiten los autores la contextualización de estas películas en el momento

en que fueron producidas. Así, aunque sea esta la parte más floja del libro, por cuanto no pasa de ser una aproximación histórica sin más profundidad que la que se sigue de una explicación a grandes rasgos, también se atiende a la relación que existe entre la política cinematográfica dispuesta por José María García Escudero y la Escuela de Barcelona, hasta el punto de deducirse que ésta no hubiese existido de no haberse producido la coyuntura favorable que se dio con el desembarco de aquél en la Dirección General de Cinematografía.

Es desde esta necesaria contextualización temporal, pero también espacial (reconozcamos que Barcelona era una ciudad con una efervescencia cultural que superaba cualquier otra en aquellos años) a partir de la que Torreiro y Riambau acometen un preciso análisis de las propuestas filmicas de los directores antes mencionados, más las de algún otro que como Jordi Grau, Jaime Camino o Pere Portabella, oficialmente no hacían sus trabajos bajo la órbita de la Escuela pero a los que es forzoso relacionar con ésta y viceversa, porque tanto unos como otros, al margen de las etiquetas que sobre sus respectivas obras se quieran colocar, de lo que no cabe duda es de que son portavoces de unas inquietudes muy precisas ligadas al momento histórico que les tocó vivir y a la incidencia de un escenario con su propia dinámica, arrolladora en todo caso, como era la Ciudad Condal. Precisamente el análisis de las películas que todos estos autores acometieron durante la segunda mitad de los sesenta es el que sirve a los autores para determinar el lugar que estas obras ocupan en el ámbito generalizado de renovación formal y conceptual que azotaba al cine europeo por aquellas fechas.

Si algo hay que agradecerles a Riambau y a Torreiro es que huyan de los tópicos

y de las etiquetas. En este sentido la presente obra se guía no tanto por un afán desmitificador (a los autores les interesan estas películas, y eso se nota) como por el empeño de aclarar conceptos, de intentar ajustar cualquier tipo de análisis a una realidad objetivable. Por eso más allá del conflicto —un tanto gratuito como reconocen los propios autores— que surge del enfrentamiento entre el *nuevo cine español* y la Escuela de Barcelona, la propuesta que emana de la presente obra es que ambas manifestaciones, determinada cada una por sus propias circunstancias, comparten paternidad en, de un lado la figura de Jose María García Escudero y su ambicioso planteamiento de revitalización de la producción cinematográfica española, y de otro, la radicalidad en la expresión filmica como norma, en auge tras fenómenos como el de la *nouvelle vague* francesa o el *free cinema* británico. De ahí que el cine de la Escuela de Barcelona no quepa entenderse surgido como reacción al tipo de películas que hacían los diplomados en la E.O.C. de Madrid, porque como se manifiesta varias veces en el libro, entre los cineastas de ambas ciudades hubo una colaboración mayor de la que, en un principio pudiera creerse, sino que los films de la *gauche divine* son tan hijos de su tiempo como lo fueron los del *nuevo cine español*. Si hubo choques entre «madrileños» y «barceloneses» fue más por el afán provocador de los segundos de cara a promocionar sus obras como un cine alternativo a todo cuanto se hacía, que a la existencia de tensiones de índole nacionalista, aspecto éste que sí insisten en desmitificar Torreiro y Riambau por cuanto, como muy bien aclaran, al cine de la Escuela de Barcelona se le puede tachar de muchas cosas, pero ni por asomo de «catalanista».

Hay quienes, no obstante, inciden en este tipo de conflictos, lo cual con el paso de los años se antoja algo sumamente absurdo. Tal es el caso de Enrique Vila-Matas, quien en el prólogo a la presente obra desvirtúa con su demagogia el trabajo preciso, más allá de cualquier lugar común, que elaboran sus autores en las páginas que le siguen. Da la sensación que a Vila-Matas lo único que le preocupa es mantener vigente en el tiempo su, ya para entonces, anticuada teoría de que el cine de la Escuela de Barcelona es la respuesta optimista y de espíritu libre al, por él denominado, «cine mesetario», etiqueta bajo la que cabría agrupar a la práctica totalidad de realizadores adscritos al fenómeno del *nuevo cine español*. Parece como si Riambau y Torreiro hubiesen requerido dicho prólogo a fin de dar a conocer a los lectores la visión simplista y reduccionista del cine de la Escuela de Barcelona, para, a continuación, pasar a desmontar tales postulados no sin antes explicar su fundamentación.

Así y todo, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*, resulta —en su ambición por intentar iluminar desde todos los márgenes la autenticidad de estas propuestas cinematográficas— una obra indispensable para comprender la significación de un movimiento efímero en el tiempo, pero cuyo discurso entronca con una realidad mucho más desbordante. De lo que aquí se trata es de acotar el análisis sin que por ello quepa hablar de reducción, sino antes de un trabajo profuso y complejo. Puede que no se trate de la obra definitiva sobre el denostado cine de la Escuela de Barcelona, pero sí que es, hasta la fecha, la más importante aproximación que hacia el mismo se ha realizado. **JAIME IGLESIAS GAMBOA**

## LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD. LA COMEDIA DE ENREDO MATRIMONIAL EN HOLLYWOOD

STANLEY CAVELL

Barcelona

Paidós, 1999

287 páginas

2.900 pesetas



Algunas veces la lectura de un libro se convierte en el descubrimiento de una nueva orientación para la reflexión y supone por ello el reto, aunque también el atractivo, de adentrarse en un territorio desconocido. La obra que nos ocupa no sólo cumple con creces la tarea de ofrecer un estudio exhaustivo de un género preeminente de la historia del cine, sino que propone un tipo de acercamiento teórico a la práctica cinematográfica cuya perspectiva, solidez y riqueza se encuentran sólo en contadas ocasiones en trabajos de carácter académico y tiene, por tanto, el valor añadido de reconciliar al lector con la aspiración a la producción de saber que debería ser una ambición dominante en este ámbito. Su autor, Stanley Cavell, catedrático de Estética y Teoría General del Valor en la Universidad de Harvard, es uno de los filósofos norteamericanos de mayor renombre en la actualidad y su dedicación al cine se ha hecho patente en libros tales como *The World Viewed* o el más reciente *Contesting Tears*, una reflexión sobre la ontología del cine y un estudio sobre el melodrama de Hollywood, respectivamente.

En «Términos para una conversación», Cavell enuncia las premisas que guían el análisis de siete clásicos de la comedia que están dispuestos en el volumen por este orden: *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, Preston Sturges, 1941), *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938), *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940), *Luna nueva*

(*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1940), *La costilla de Adán* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949) y *La pícaro puritana* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937). No estamos, por tanto, ante un estudio histórico del género, sino, como afirma Cavell, ante un intento de desvelar su lógica. Pero la densa introducción del libro está encaminada, sobre todo, a ofrecer una justificación del porqué de su propuesta y del modo en el que la lleva a cabo, del porqué es necesario para un filósofo prestar atención a un tipo de producción que para muchos se zanja con el calificativo de artículo de consumo y entretenimiento. Cavell, consciente del atrevimiento que supone, tanto para la comunidad de estudiosos de la filosofía, como para la historia del cine, considerar estas películas a la luz de las obras maestras del pensamiento, encuentra perfectamente legítimo someterlas a la misma carga interpretativa que soportaría un texto de Kant o Wittgenstein, y argumenta que interesarse por un objeto es interesarse por la experiencia personal del mismo. En la línea de reflexión de la tradición del trascendentalismo norteamericano, personificado en las figuras de Emerson y Thoreau, Cavell acepta los dilemas que supone la preocupación filosófica por lo habitual, considerando la dificultad de valorar estas películas como una extensión de la valoración de la experiencia propia, y anuncia, ya desde las primeras páginas, que el género cinematográfico en el que se centra este volumen quedará al final caracterizado como una «comedia de lo cotidiano». Por otra parte, describe el

modo en que el cine existe en un «estado filosófico»: en primer lugar, es inherentemente autorreflexivo (Cavell repite en numerosas ocasiones que es la propia película la que nos enseña cómo está hecha y cómo debemos estudiarla) y, en segundo lugar, particularmente el género cómico, exige la representación gráfica de la conversación filosófica. Son, por tanto, las herramientas de esta disciplina perfectamente capaces de elaborar interpretaciones pertinentes acerca de los textos fílmicos a los que se enfrenta.

Las dos pretensiones básicas que se convertirán en sólidas conclusiones a lo largo de sus análisis son, en primer lugar, que estos films constituyen el núcleo duro de un género particular dentro del sonoro que denomina comedia de enredo matrimonial (traducción de la expresión inglesa más precisa de *comedy of remarriage*) y, en segundo lugar, que este género es heredero de las preocupaciones y hallazgos de la comedia romántica de Shakespeare. La noción de género que suscribe este autor se basa en la idea de que los miembros de un determinado género comparten la herencia de ciertas condiciones, procedimientos, temas y objetivos, y que cada nuevo miembro se distinguirá del resto por el modo concreto en el que trata una serie particular de rasgos de manera explícita. Esta dimensión del género, que carga a sus miembros con la responsabilidad de una herencia común y los hace partícipes de la construcción y revisión de un mito, entronca con el segundo aspecto fundamental del antecedente shakespeareano y con el acceso que a esta tradición ofrece la comedia de enredo matrimonial. La razón del porqué es precisamente en Hollywood y hacia 1934 donde se hace posible la recuperación de esta forma de comedia la atribuye Cavell a una alianza de intereses en la que se aúnan el desarrollo técnico del sonoro

(fundamental para el tipo de conversación que sustentan estas ficciones) y la constatación de una nueva fase en la historia de la conciencia de la mujer que hará requisito indispensable para este género la existencia de un grupo de actrices con la edad y el talante necesarios para proyectar en estas películas la creación de una nueva mujer y, por tanto, de un ser humano nuevo. Pero, a diferencia de la comedia romántica de Shakespeare, donde la trama está encaminada a superar los conflictos que se oponen a la unión de la pareja protagonista, en las películas en las que se centra este libro la pareja ya está casada y lo que proponen como equivalente es la amenaza del divorcio. Es decir, su forma de hablarnos sobre la legitimidad del matrimonio varía hacia el empeño en demostrar que el milagro del cambio se puede producir y, como consecuencia, convertirse en matrimonio la vida en común de una pareja que está divorciada o al borde del divorcio. El objetivo de las segundas nupcias obliga a un cuestionamiento del matrimonio que plantea simultáneamente la cuestión de la legitimidad de la sociedad e, incluso, la alegoriza. En consecuencia, estos films deben verse como datos de primer orden a la hora de sopesar las aspiraciones, que aunque utópicas no menos significativas, de lo que Cavell denomina «la agenda interna de una cultura».

Aunque los siete ensayos que componen el libro son muy diferentes entre sí, Cavell individualiza en todos ellos las constantes temáticas que justifican la inclusión de cada una de estas películas dentro del género de la comedia de enredo matrimonial, así como las excepciones que cada ejemplo presenta a un determinado aspecto recurrente en los demás y la compensación que la elección de una determinada variante ofrece a esta

ausencia. Los conceptos de identidad y diferencia; la naturaleza de lo cómico; la conversación como elemento definitorio de la idea de matrimonio que estas películas proponen; la educación y el auto-descubrimiento que atraviesa el personaje femenino hasta llegar al reconocimiento de su propio deseo; la cuestión de la pérdida de la inocencia y su diferencia con el concepto tradicional de virginidad; la constante de la relación que se establece entre los personajes del padre y la hija, así como la ausencia del personaje materno y de los hijos de la pareja; la división entre lo público y lo privado, y el particular reflejo que estos films ofrecen de la sociedad norteamericana o el peso de las conclusiones, en las que el perdón es una condición fundamental para la reunión final de la pareja, son algunos de los rasgos comunes sobre los que Cavell construye sus interpretaciones. En ellas no faltan tampoco pertinentes referencias a la puesta en escena de secuencias especialmente significativas, a la forma que tienen estas películas de colocar al espectador y de introducir la figura del director en la ficción, así como constantes asociaciones con la literatura, en particular con la obra de Shakespeare, el cine americano y europeo y, sobre todo, con textos de carácter filosófico.

*La búsqueda de la felicidad* constituye un intento ambicioso y coherente de proyectar una nueva mirada sobre los estudios de cine. Su lectura supone el desafío de enfrentarse a un texto que tiene poco que ver con estudios convencionales de historia del cine. A pesar de que algunos pasajes pueden resultar especialmente arduos para un lector desacostumbrado a la dificultad de la práctica filosófica, el talento crítico de su autor ofrece a cambio una posibilidad excepcional de acercarse a temas fundamentales que trascienden lo estrictamente cinematográfico. Al fin y al cabo, y aunque estas películas puedan hacernos reír, ¿quién ha dicho que encontrar la felicidad es una tarea fácil? **ANA MARTÍN MORÁN**

## CINE: 100 AÑOS DE FILOSOFÍA

**JULIO CABRERA**

Barcelona  
Gedisa Editorial  
364 páginas  
2.800 pesetas

Siempre ha habido filósofos que han puesto su atención en el cine. Y si en vez del término filósofos empleásemos el más genérico pensadores, la nómina aumentaría. Hugo Münsterberg, Walter Benjamin, Galvano Della Volpe, Jean-Paul Sartre, Gilles Deleuze, Stanley Cavell, son algunos nombres foráneos que acuden sin esfuerzo a la memoria; sin olvidar a Theodor W. Adorno, a quien se le debe la redacción original, luego consensuada con Horkheimer, de ese texto capital incluido en *Dialéctica de la Ilustración*, titulado «Industria cultural. Ilustración como engaño de masas», y que tanta influencia ejerció a lo largo de la década de los sesenta al tomar el cine, concretamente la producción en serie de Hollywood,



como objeto básico de sus tesis. Asimismo, si nos centramos en nuestro país, son numerosos los filósofos que de un modo u otro, con mayor o menor frecuencia, han escrito sobre cine, o desde el cine. Algunos de estos nombres están en la mente de todos: Julián Marías, José Ferrater Mora, Eugenio Trias, Fernando Savater, Eduardo Subirats, José Jiménez, José María Ripalda, por ejemplo. Ciertamente que sus respectivas aproximaciones no son equiparables, bien sea por su disímil finalidad o debido a su carácter a menudo muy ocasional; pero en todo caso, y pese a que sus diferentes trabajos podrían ser considerados más cercanos a la crítica cinematográfica, o del ensayo para el que las películas no son sino un elemento más a tener en cuenta, que de la reflexión filosófica propiamente dicha, el cine constituye una presencia relevante en sus reflexiones de índole muy distinta: sociológicas, estéticas u otras. A todos ellos hay que sumar ahora al argentino Julio Cabrera con su libro: *Cine: 100 años de filosofía*, que se nos ofrece como *Una introducción a la filosofía* a través del análisis de películas.

La propuesta, como puede apreciarse ya desde su título, asume una perspectiva bien definida: abordar la Historia de la Filosofía sirviéndose del cine, homologar el trabajo de los directores al de los filósofos, establecer que si bien éstos desarrollan conceptos-idea para desplegar su *logos*, aquéllos lo hacen a partir de conceptos-imagen, pudiendo añadir a su *logos* un cierto *pathos* capaz de dar cuenta de un modo más completo de la complejidad del ser, o al menos de mostrar la insuficiencia de una racionalidad meramente lógica que olvida el elemento afectivo, emocional, o, como lo denomina el autor, «pático». Innecesario es decir que a partir de estas coordenadas se opera una

clasificación inmediata entre los propios filósofos: por un lado, aquéllos eminentemente lógicos, entre los que se incluyen Aristóteles, Tomás de Aquino, Francis Bacon, René Descartes, David Hume, Immanuel Kant y Ludwig Wittgenstein, situando en la frontera a Platón y Agustín de Hipona; y, por otro, aquéllos denominados «páticos», que «no se han limitado a tematizar el componente afectivo, sino que lo han incluido en la racionalidad como un elemento esencial de acceso al mundo» (p. 14), y entre los que destacan Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre. Esta partición, sin embargo, no impide a Julio Cabrera intentar el acercamiento a algunas películas que resultan ilustrativas de algunos de los conceptos-idea expuestos por los primeros, aunque, lógicamente, su preferencia y arrobo por estos últimos quede manifiestamente clara.

Con el prioritario propósito de abarcar la Historia de la Filosofía en su conjunto, sin excluir a ninguno de aquellos nombres-cumbre ineludibles en cualquier Historia que se precie, por sucinta que sea, el autor estructura su libro casi a la manera de un libro de texto, siempre con el mismo esquema: capítulos respetuosos con la sucesión cronológica de los filósofos y compuestos por emparejamientos más o menos laxos entre nociones filosóficas y una (a veces dos, e incluso tres) película concreta, rematados todos ellos con una concisa nota biográfica, junto a unos breves y escogidos textos, del filósofo en cuestión. De este modo se nos ofrecen reflexiones filosóficas a partir de algunas películas, aunque mejor sería decir que se nos presentan dilucidaciones de conceptos-idea a partir de conceptos-imagen. Lo que así se pone de manifiesto es que el cine, como medio que se sirve de la

imagen en movimiento, de la palabra y de la música, ese arte impuro al que aludía Bazin (un crítico cinematográfico que tenía mucho de filósofo), no carece en absoluto de posibilidades para exponer el pensamiento.

Algunos emparejamientos pueden resultar sorprendentes. Así, por ejemplo, Platón y su teoría de las Ideas junto a películas como *El cazador (The Deer Hunter, 1978, de Michael Cimino)\** o *El regreso (Coming Home, 1978, de Hal Ashby)*, dos películas sobre la guerra de Vietnam; Aristóteles y *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, 1949, de Vittorio De Sica)*; Santo Tomás de Aquino y *La semilla del diablo (Rosemary's Baby, 1968, de Roman Polanski)*; Francis Bacon y *Tiburón (Jaws, 1975, de Steven Spielberg)*, además de otros films de catástrofes; René Descartes y *Blow Up (1966, de Michelangelo Antonioni)* o *La ventana indiscreta (Rear Window, 1953, de Alfred Hitchcock)*. En todos estos casos, la correspondencia entre la cuestión filosófica escogida y el discurso de las películas no está exenta de dificultades y tensiones, suscitando en el lector más un goce literario que aprehensión del razonamiento expuesto. Y ello no tanto por la distancia que pueda separar al interesado en el cine, con mayor o menor grado de especialización, de las teorías filosóficas, sino por la difícil adecuación de éstas a ser mostradas, incluso simplemente sugeridas, mediante las películas. El caso más ejemplar a este respecto sería el de las teorías de las Ideas de Platón y la Idea de Guerra, porque precisar lo que podríamos llamar, siguiendo al autor de *La República*, «guerreidad», puede resultar algo muy simple a la vez que muy resbaladizo; lo mismo habría sucedido si se tratase de la Idea de belleza: ¿Hay alguna película que mediante conceptos-ima-

gen exponga el concepto-idea de belleza según Platón? Creemos que, según Platón, todo cuanto sea susceptible de ser mostrado no podrá ser más que una vulgar copia, precaria imitación de esa esencia inmutable y eterna que para él fueron las Ideas. De todos modos, nos consuela saber que ni siquiera Platón fuese capaz de ofrecernos en su *Hippias Mayor* una definición clara de la belleza, como tampoco del coraje (*Laques*), ni de la piedad (*Eutifrón*), ni de la sabiduría (*Cármides*). Así, pues, cualquiera de estas Ideas es, sencillamente, la que las películas tengan a bien mostrarnos, lo cual no es decir mucho. Más concreta y provechosa, quizá por lo novedoso, resulta la acomodación evocada entre Francis Bacon y *Tiburón*, es decir el análisis de esta película para ejemplificar un discurso antibaconiano, o sea un discurso que cuestiona, o por lo menos se distancia, del que el susodicho filósofo sostuvo al defender con vehemencia la investigación científica para dominar la naturaleza y ponerla al servicio del hombre. Otros capítulos, tales como los dedicados a Kant, su ética en particular, a partir de *Un hombre para la eternidad (A Man for All Seasons, 1966, de Fred Zinnemann)*, *Mi pie izquierdo (My Left Foot, 1989, de Jim Sheridan)* y *El club de los poetas muertos (Dead Poets Society, 1989, de Peter Weir)*, o a Hegel a partir de *París/Texas (1984, Wim Wenders)*, *El imperio del sol (Empire of the Sun, 1987, de Steven Spielberg)* y *Hiroshima mon amour (1959, de Alain Resnais)* no sólo se nos imponen como muy enjundiosos, sino también certeros.

Con todo, la mayor continuidad entre los filósofos y las películas escogidas se aprecia en los capítulos dedicados a Nietzsche, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre. Continuidad del todo comprensible

\* A lo largo de esta reseña se ha procurado utilizar los títulos con los que las películas se han estrenado en nuestro país, ya que a veces no coinciden con los de su exhibición en Argentina (quizás Latinoamérica, en general) y que Julio Cabrera usa en su libro.

si se atiende a su indudable sesgo «logopático», así como a la indubitable caracterización que se les otorga al considerarlos auténticos «pensadores cinematográficos». Sin duda Nietzsche recaba las mayores simpatías del autor, para quien «el Zaratustra puede considerarse el primer film filosófico de la historia del pensamiento» (p. 264); su vinculación a películas como *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, 1960, de John Sturges), *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992, de Clint Eastwood) y *Asesinos natos* (*Natural Born Killers*, 1994, de Oliver Stone), permite develar el aspecto más común, la voluntad de poder, de su filosofía positiva, aunque sin evitar del todo los posibles equívocos en él contenidos. Pero el capítulo en el que se consigue una mayor identidad entre el concepto-idea y el concepto-imagen es en el de Heidegger, «el pensador logopático por excelencia» (p. 287), y las películas de Antonioni: *El eclipse* (*L'eclisse*, 1961), *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1963) y *Zabriskie Point* (1969), además de *Las ballenas de agosto* (*Whales of August*, 1987, de Lindsay Anderson). Probablemente, si se hubiese añadido algún otro título, por ejemplo *El apicultor* (*O Melissokomos*, 1986, de Theo Angelopoulos), nociones como «apertura al ser», «la nada» o «el hombre como ser para la muerte», se nos mostrarían sin ni siquiera ese anhelo de amor con el que los personajes de Antonioni intentan superar infructuosamente su angustia ontológico-existencial. Pero, en cualquier caso, la correspondencia entre Heidegger y Antonioni no sólo resulta del todo pertinente,

sino que representa una de las cimas incuestionables del «cine filosófico».

Por último, no estará de más señalar que la categoría «cine político», ejemplificado en *Z* (1968, Costa-Gavras) y *JFK* (1991, Oliver Stone), se nos antoja demasiado amplia para la adscripción de éstas al pensamiento de Karl Marx. Otros títulos, no sólo de Eisenstein, aludido en el capítulo, sino de, por ejemplo, Godard –*Tout va bien* (1972), sin ir más lejos–, Christian Ziewer, o incluso de R.W. Fassbinder, habrían sido mejores exponentes como inductores de conceptos-imagen equiparables a los conceptos-idea «lucha de clases», «plusvalía» o «alienación».

Al final del itinerario pueden lamentarse algunas ausencias, según las preferencias de cada cual, bien sea de filósofos o de cineastas. No obstante, el recorrido resulta sumamente completo y, desde luego, muy, pero que muy sugestivo. Contiene, sin lugar a dudas, la provechosa propuesta de añadir a las hoy ampliamente practicadas lecturas sociológicas, semióticas o psicoanalíticas de los textos filmicos, la posibilidad del despliegue de lecturas filosóficas. Si ya Deleuze, en el prólogo a *La imagen-movimiento* proponía equiparar a los grandes autores de cine con los grandes pensadores, ya que, a su entender, piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, Julio Cabrera corrobora ampliamente tal aserto a partir de este sustancioso y clarificador libro, cuya lectura, por lo demás, no requiere ser un profesional de la filosofía ni un gran especialista en cine.

MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

## ÁFRICA NEGRA RUEDA

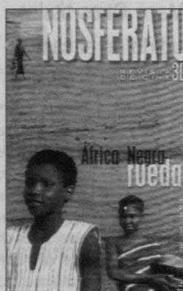
ALESSANDRA SPECIALE Y CLÉMENT TAPSOPA (EDS.)

Nosferatu. Revista de Cine, nº 30

Abril de 1999

106 páginas

750 pesetas



«I don't celebrate African cinema, I mourn African cinema», acostumbra a repetir ante quien quiera escucharle, el lúcido realizador etíope —aunque afincado en los Estados Unidos desde 1967— Haile Gerima. Sin duda algunas sus palabras enmarcan, apropiadamente, una determinada vía de aproximación al estudio del cine africano y, muy particularmente, a su harto problemático panorama contemporáneo. No es ése, sin embargo, el tono que preside las estrategias celebratorias y jubilosas de buena parte de los discursos al uso, meritoriamente comprometidos en la defensa y promoción del cine del África subsahariana, pero no necesariamente paradigmas de rigor analítico o conciencia autocrítica. *Nosferatu* ha querido unirse a la *mise en valeur* de este vigoroso —y todavía poco conocido— cine, arrojando la celebración de una espléndida muestra de la producción africana de los noventa (la primera de tales características organizada en España) con uno de los habituales monográficos de la revista (también, en ese sentido, una publicación pionera sobre el tema). Cabe, no obstante, preguntarse —desde el explícito y contundente reconocimiento de tales méritos— si el camino elegido no ha resultado en exceso complaciente.

En términos generales —y en el preciso diseño de su editores, Alessandra Speciale y Clément Tapsoba, redactores jefes de la revista *Ecrans d'Afrique*, órgano de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)—, *África Negra Rueda* participa abiertamente de ese espíritu celebratorio evocado más arriba. Unas palabras de Tapsoba, cerrando presuntamente un «artículo» (tan sólo dos páginas) sobre la espinosa cuestión de la base

económica e industrial del cine africano, nos dan la justa medida de los planteamientos que subyacen al presente monográfico: «A diferencia de lo que se cree, el continente posee las bazas necesarias para hacer frente a la maquinaria del cine mundial. Estas bazas son el potencial de historias y leyendas que queda escondido en la memoria colectiva, el entusiasmo del público por las imágenes animadas y el talento de los hombres que queda patente a través de su renovación creativa» (p. 22). Tan optimista diagnóstico se verá incluso secundado por discutibles (pero no discutidas ni, menos aún, problematizadas aquí) prescripciones normativas, como la que querría que el futuro del cine del África subsahariana pase por una universalización entendida de manera bien particular. «Ante todo —prosigue Tapsoba—, los cineastas tendrán que dejar atrás las dos tendencias que han marcado el cine africano, es decir: las películas tradicionales inspiradas en los cuentos ambientados en las aldeas y las que nacen del cine militante de los discursos políticos zanjados» (p. 25). Un punto de vista tan legítimo como el que más, pero sobre el que el lector esperaría acaso ver abierto el debate. Un debate que, en éste como en otros puntos, se echa ciertamente de menos en *África Negra Rueda*, excesivamente monolítica y unidimensional en su discurso.

Tan *naïve* apuesta por el cine africano pasa en ocasiones por la brutal simplificación histórica, al servicio probablemente de una voluntad de homologación de las cinematografías subsaharianas con las de otras regiones del planeta. De este modo, Alessandra Speciale establece un dudoso paralelismo entre las imágenes de África en

el cine silente y las de otros países del Sur. «En esa época Asia, Sudamérica y, en general, todos los países colonizados se reducen en la pantalla a miserables imágenes de danzas salvajes, músicos que tocan la guitarra o cazas primitivas» (p. 5). Dejando al margen el nada baladí detalle de incluir a Latinoamérica en el mapa colonial de los años veinte, ¿dónde quedan, por ejemplo, los 1.300 films realizados en la India británica antes del advenimiento del cine sonoro? Films, por cierto, de cualidades más que estimables en muchos casos y, sobre todo, genuinamente indios en su concepción y realización (cuando no, incluso, instrumentos de afirmación *swadeshi*, o nacionalista). Flaco favor se rinde al joven cine del África subsahariana alimentando una historiográfica ceremonia de la confusión. Lo mismo puede decirse de la dudosa afirmación de Tahar Chikkaoui en el sentido de que, «aparte de Egipto, ningún país africano ha tenido industria cinematográfica ni un verdadero mercado» (p. 42). Sin duda el caso de Sudáfrica invalida de lleno tal aseveración, pero cabe razonablemente sospechar que esta conspicua ausencia no es del todo inocente.

En efecto, Sudáfrica —durante largo tiempo boicoteada en el ámbito cinematográfico por su odiosa política de *apartheid*— ni siquiera es mencionada por Speciale en su «Breve historia del cine en el África negra» (pp. 4-19), si bien lo que realmente sorprende en dicha contribución es el más absoluto silencio sobre la producción del África de expresión lusófona. Naturalmente el cine sudafricano (como el cine lusófono) comparece en otros lugares del monográfico, gracias por ejemplo a la inclusión en el diccionario de realizadores de Lionel N'Gakane, militante del Congreso Nacional Africano exiliado en Gran Bretaña desde 1950 y durante mucho tiempo único representante sudafricano en la FEPACI, o a su tratamiento por Mbye Cham en el que —fuera de toda

duda (y junto al artículo de N. Frank Ukadike)— constituye uno de los mejores trabajos del volumen y evidencia la superioridad de la historiografía *norteamericana* sobre el cine africano. Asumiendo una dimensión auténticamente continental (lo que le lleva incluso a establecer comparaciones con el cine del norte de África, otro delicado tema sistemáticamente obviado en el monográfico), Cham ofrece una interesante y lúcida reflexión sobre el panorama del cine africano de los noventa, que —junto al análisis del eje tradición/modernidad en la producción africana acometido por Ukadike— emerge como uno de los *platos fuertes* de *África Negra rueda*.

El monográfico de *Nosferatu* se completa con seis desiguales estudios sobre diversas figuras del cine africano (el pobre Cheikh Oumar Sissoko es despachado en apenas página y media, no añadiendo nada tal 'estudio' a la semblanza biográfica que aparece en la sección correspondiente) y un útil diccionario de 37 cineastas en el que la dimensión *oficialista* del proyecto —si cabe hablar así— parece traicionar en alguna ocasión sus presupuestos: la inclusión de Isaac Mabhikwa, autor de la ciertamente agradable *More Time* (1992), parece justificarse más en términos de su influyente perfil institucional como actual director del Southern African Film and Television Festival de Harare (Zimbabwe) que de su aportación estrictamente autoral. Iguales o mayores méritos concurrirían, en todo caso, en pioneros como el ghanés Kwaw Ansah o el nigerino Djangarey Maiga o en cineastas contemporáneos como la keniana Anne Mungai, el colectivo sudafricano Direct Cinema Workshop o su compatriota Ingrid Sinclair (no mencionados en todo el volumen). Pero, naturalmente, presencias o ausencias están siempre en función de los presupuestos adoptados y como tal resultan materia necesariamente opinable.

La delegación de funciones en manos de los *guests editors* parece, sin embargo,

haber derivado en algunas deficiencias formales de todo punto inhabituales en *Nosferatu*. No sólo se descuida, por un lado, la explicitación de los títulos de estreno en España de los films mencionados (cosa que se hace de forma aparentemente aleatoria) o se admiten familiaridades ligeramente impropias (Speciale llama continuamente por su nombre de pila, Djibril, al malogrado Diop Mambety), sino que sobre todo menudean las erratas y errores: como simple botón de muestra, el polémico crítico de *Le Monde* es convertido en «Fredon» (p. 25) o el cineasta argelino Belkacem Hadjadj (problemas de transcripción aparte) figura como «Belkachem Hadjaj» y su película *Machaho* como «Machako» (p. 30). Mayor gravedad reviste convertir en «Jason» Poland al cineasta alemán Hans-Jürgen Poland, adaptador de Chinua Achebe en *Bullfrog in the Sun* (1971) o presentar reiteradamente (pp. 25 y 88) a Flora Gomes

como una realizadora de Guinea-Bissau cuando cualquiera mimimamente vinculado a la suerte del cine africano sabe que se trata de un simpático y barbudo caballero...

Con todo, *África negra rueda* presenta una innegable utilidad para el lector en lengua castellana a la hora de cartografiar el territorio de los cines del África subsahariana y presentar algunas de sus figuras más eminentes. Cabría incluso sospechar que este texto no vaya a contar con un acompañamiento adecuado a medio plazo y subsista lamentablemente entre nosotros como una contribución aislada al estudio del cine africano: de ahí precisamente que quepa lamentar la escasa perspectiva crítica que alimenta este monográfico, lamentar —en suma— que sus editores no parezcan lamentar nada y prefieran las visiones de color de rosa a la más rica, matizada y, a la postre, honesta, perspectiva apuntada por Gerima. **ALBERTO ELENA**

## ALFRED HITCHCOCK: VÉRTIGO/DE ENTRE LOS MUERTOS

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

Barcelona  
Paidós, 1999  
128 Páginas  
1.300 Pesetas

## EL SURGIMIENTO DEL TELEFILME. LOS AÑOS CINCUENTA Y LA CRISIS DE HOLLYWOOD: ALFRED HITCHCOCK Y LA TELEVISIÓN

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

Barcelona  
Paidós, 1999  
280 Páginas  
2.500 Pesetas

No escasean entre nosotros (para no hablar de las literaturas cinematográficas en lenguas inglesa o francesa) los libros sobre el orondo cineasta británico. Ya no es tan seguro que muchos de ellos superen ese estadio, tan del gusto de los cinéfilos militantes capaces de contentarse con el consabido rosario de anécdotas, cuando no con la retahila de elogios hue-

ros convertidos en lugares comunes de los que fue primera expresión ese eslogan publicitario que calificaba a Hitchcock como «mago del suspense». Desde este punto de vista deben ser saludados volúmenes como los que aquí se reseñan que se sitúan en los antípodas de esa manera de 'pensar' el cine y que devuelven todo su espesor conceptual a un cineasta





del peso específico de Alfred Hitchcock. Para ello Castro de Paz nos ofrece (por circunstancias editoriales que, en este caso, obran a su favor) un díptico que afronta dos momentos nodales de una obra trascendental.

La primera parte del díptico está formada por una monografía en torno a la que es, sin duda, la obra más comúnmente admirada de su autor, además de ser la que más ríos de tinta ha hecho correr y la que ha sido escrutada desde ángulos más diversos, amén de haber servido como trampolín para todo tipo de elaboraciones librescas, que van desde el ensayo filosófico hasta la literatura convicta y confesa. Como es lógico, la aproximación de Castro de Paz no puede hacer *tabula rasa* de todo este mundo de acercamientos a ese film fetiche que es *Vértigo*. Ni se me ocurre tampoco ninguna razón convincente para que así tuviera que ser. Por eso me parece que la vía elegida por Castro es la única que permite guardar un equilibrio entre los múltiples (y a veces contradictorios) saberes depositados como capas geológicas sobre el film y la posibilidad de ofrecer al lector nuevos elementos de juicio sin traicionar las expectativas del posible receptor del texto (tanto el de Hitchcock como el de Castro).

Lo que distingue al trabajo de Castro de buena parte de la literatura anterior en torno a *Vértigo*, es el hecho de que no sólo se ofrece un resumen de las lecturas canónicas que el filme ha suscitado (y que se agrupan en torno al doble paradigma del *romanticismo* y del equilibrio inestable entre *lo bello* y *lo siniestro*), sino que intenta mostrar cómo esas determinaciones temáticas están incorporadas a la materialidad misma de la película. Para lo cual nada mejor que escuchar en detalle determinadas secuencias que son analizadas minuciosamente para

dilucidar cómo los *temas* se convierten en *figuras* y cómo la tan traída y llevada *escritura* hitchcockiana es algo más que una mera referencia retórica para convertirse en una *manera de ver y hacer ver*. Por eso el texto se permite no sólo abordar el film, sino tratarlo como ejemplo privilegiado a partir del que polemizar con alguna de las aproximaciones que más huella han dejado en la escritura cinematográfica de los últimos años (el neoformalismo de David Bordwell, sin ir más lejos), con lo cual se evita el peligro que acecha a este tipo de trabajos de enrocarse demasiado en torno a su objeto concreto perdiendo de vista lo que éste pueda tener de caso generalizable, más allá de su especificidad. Es, precisamente, en este terreno donde algunos elementos del análisis de Castro de Paz podrían dar lugar a ulteriores debates. Pienso en el uso que hace de la noción de enunciación, utilizado como concepto *passé-partout* o de la dependencia que mantienen sus posiciones de una caracterización del cine clásico que todavía sigue basándose en una supuesta «invisibilidad funcional postulada por la mirada clásica» (p. 87), afirmación que, me parece, requiere una urgente revisión.

Pero, sin lugar a dudas, es en *El surgimiento del telefilme* donde la aportación de Castro de Paz alcanza enjundia verdadera, hasta el punto de que me parece que estamos ante uno de los mejores libros de cine aparecidos en castellano en los últimos años. Afrontando una faceta tenida hasta ahora por secundaria de la obra de Hitchcock (sus trabajos televisivos), Castro declina no sólo una sugestiva historia de la emergencia de la seriedad televisiva en el contexto de la crisis industrial y de representación del modelo de los Estudios, sino que procede al análisis de la veintena de telefilms realizados

personalmente por Hitchcock entre 1955 y 1965 (en el contexto de los programas *Alfred Hitchcock Presents* y *The Alfred Hitchcock Hour*) para mostrar cómo lo que podría ser tomado como una mera *professional challenge* desemboca, de hecho, en no pocas de esas obritas, en un sutil cuerpo a cuerpo con las limitaciones y condicionantes de la televisión de cuyas restricciones se obtienen imprevisitas ventajas.

De esta manera, yendo más allá de la pura información historicista (a la que, en buena ley, no se le hacen ascos) es posible mostrar de qué manera algunos de estos telefilms sólo pueden ser cabalmente comprendidos como respuestas a problemas formales específicos que el cineasta aborda con absoluta conciencia. Este es el caso de obras como *Breakdown/Colapso* (1955), exploración, sin ir más lejos, tanto de la influencia del medio radiofónico en la estética televisiva como meditación sobre ese lugar común acerca de la lógica de la planificación en televisión que ha venido siendo la referencia constante al uso del primer plano. O de *Lamb to the Slaughter/Cordero para cenar* (1958), esquematización radical de la planificación clásica que es simplificada para adaptarla a las necesidades del nuevo medio y, por lo mismo, puesta al desnudo en sus implicaciones retóricas.

Otro tanto sucede con los vínculos, que el análisis de Castro ilumina, entre obras televisivas y cinematográficas. De los trasvases meramente temáticos (como los que ligan, por ejemplo, un telefilm como *One More Mile to Go/Una milla para llegar*, 1957, con una película como *Psycho/Psicosis*, 1960) a los

más jugosos de orden estilístico como los detectables entre, por ejemplo, *Revenge/Venganza* (1955) y *The Wrong Man/Falso culpable* (1957). Por si esto fuera poco Castro tiende un sugestivo lazo entre el Hitchcock de la experiencia televisiva y el cineasta experimentador que afronta la que va a ser una de sus obras esenciales y uno de los films más influyentes del cine contemporáneo (hablo, por supuesto, de la ya citada *Psicosis*) pertrechado del bagaje (equipo, pero también ideas) forjado en esos años y en ese terreno aparentemente tan poco propicio para el despliegue de sus artes típicas.

Una reflexión para terminar. Me parece que un libro como éste (de igual forma que algún otro aparecido en estos años pasados) nos coloca ante la necesidad de pensar una nueva fórmula para dar cobijo a cierto tipo de reflexión en torno al cine. Si algo pide el tipo de material de base es una disposición distinta a la que ha venido siendo tradicional hasta ahora. No sólo porque, como en este caso, las necesidades editoriales hayan separado radicalmente texto e imágenes (que además son de escasa calidad), sino porque lo que haría justicia a trabajos de esta índole sería un soporte multimedia (bastaría un CD-ROM) en el que el lector pudiera tener un acceso combinado a texto e imágenes, facilitando el contraste inmediato entre la lectura crítica y el objeto de análisis. En resumen: esperemos que nuestras editoriales se planteen, de cara al futuro, este tipo de productos que, sin hacer inútil al libro tradicional, pueden suponer un salto cualitativo en la literatura cinematográfica. **SANTOS ZUNZUNEGUI**

## LA MEMORIA DE LOS CAMPOS, EL CINE Y LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZIS

ARTURO LOZANO AGUILAR (ED.)

Valencia

Ediciones de la Mirada, 1998

124 páginas

1.700 pesetas



Frente a otras obras que, consignando en su título la pretensión de enmarcarse en el estudio de las relaciones entre el Cine y la Historia, apenas rozan problemas relevantes de la historiografía contemporánea, el presente volumen –cuarto de la serie Banda Aparte– nos ofrece diferentes y atractivos ejes de reflexión para pensar la historia y su representación. Como su coordinador, Arturo Lozano, reconoce en su introducción, la obra se constituye por un conjunto de trabajos, en ocasiones ya publicados anteriormente fuera de nuestro país, que no aspira a convertirse en un completo, aún menos definitivo, análisis de las relaciones entre la memoria, la Shoah y la representación. Por el contrario, nos ofrece un conjunto de trabajos en su mayoría centrados en el análisis de uno o un reducido número de filmes que se debaten en la ética y la estética de la representación cinematográfica del horror y la experiencia de los campos de concentración y exterminio nazis.

El volumen se abre con un texto de Vicente Sánchez Biosca que enraíza su análisis de las tres estrategias discursivas encarnadas por *Memory of the Camps* (Sidney Bernstein, 1945), *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) y *Schindler's List / La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) en la importancia que la memoria, el testimonio y la biografía han adquirido en los nuevos enfoques historiográficos, el papel central en el pensamiento europeo de la reflexión sobre los campos como la contradicción más absoluta de la civilización que Occidente creía haber alcanzado y los problemas éticos relacio-

nados con la representación, la vocación espectacular de las imágenes, el lenguaje y la recuperación de la memoria para su transmisión a las generaciones futuras. Complementa y relocaliza así su autor algunos de los sugerentes análisis que ya ofreciera al público español de algunas de estas cintas, como *Shoah*.

Antette Wiewiorka realiza un minucioso análisis del proceso de preparación, producción y rodaje, de las opciones éticas y de representación y de la recepción, principalmente en Francia, de *Ostatni etap / La última etapa* (1948), film de la cineasta polaca Wanda Jakubowska, sobreviviente del campo de Birkenau, producido en Moscú y uno de los primeros en ofrecer al público europeo, y con gran éxito, una reconstrucción ficcionalizada de la experiencia concentracionaria. El contenido de la película, a caballo entre la reconstrucción de la vida cotidiana en el campo –que marca su primera parte– y la heroica representación de las capacidades de organización y resistencia de los grupos comunistas en su interior, donde la emoción cede ante la estricta visión de la *doxa* comunista del campo, nos presenta la primer verdad oficial construida por Rusia tras la liberación de los campos, mientras la convulsa recepción del mismo, que la autora reconstruye prolijamente, permite acercarnos al contexto de la traumática reconstrucción del pasado y la memoria inmediata en los inicios de la Guerra Fría.

Arturo Lozano nos ofrece, en su análisis de *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), las principales líneas de trabajo

que desarrollara en su memoria de licenciatura (Universidad de Valencia, 1998) para desentrañar la compleja significación que subyace a las aplaudidas soluciones formales del célebre documental. Precedido por un pormenorizado análisis de la problemática filiación del título y el contenido del film con el decreto *Nacht und Nebel*, el texto se sumerge en un ejercicio de exégesis formal de la obra a partir de dos figuras retóricas encontradas como organizantes: la metáfora y la metonimia. En ellas encuentra el autor la clave de la dialéctica que el film establece entre la historia y la memoria encarnada en las celebérrimas alternancias entre las imágenes de archivo en blanco y negro y los largos *travellings* en color en busca de las huellas del pasado. Especialmente interesante resulta el análisis de los recursos de inscripción del material de archivo utilizados por Resnais para librarlos de la morbosa espectacularidad y negarles la función pedagógica que documentales anteriores les habían otorgado, así como la interpretación de la metáfora del dolor inhumano de las víctimas construida a partir del inerte aspecto actual de una cámara de gas.

Michèle Lagny contribuye a esta reflexión colectiva sobre el problema de hacer visible lo irrepresentable e inteligible lo incomprendible a partir de un film como *Pasazerka / La pasajera* (Andrzej Munk, 1963) que rechaza frontalmente la puesta en escena naturalista para proponer una estrategia narrativa fragmentaria, contradictoria y caótica donde el presente y el pasado se confunden declarando la impotencia de la representación para reorganizar el pasado con el fin de explicarlo y dominarlo (un poder que Lagny circunscribe a la labor cognitiva ejercida por la Historia evitando que ésta quede asimilada a la memoria). Su análisis de la película evita su inscripción en la proble-

mática político-cultural polaca de 1961, pero no en las motivaciones ideológicas y políticas que reflejan el inicio del deshielo totalitario y la desestalinización y la elusión de la cuestión judía característica de la reconstrucción histórica de ese pasado acometida en Polonia. El detallado análisis formal del filme, que en ocasiones parece remitir a la misma negación de la existencia de los campos, conduce sin embargo a la autora a interpretar su conflictiva construcción como una denuncia a la «representación» y a un cuestionamiento cercano al que mueve al historiador en sus constantes incertidumbres en torno a la interpretación y al análisis de los fenómenos que le alejan del cómodo regreso a las simples certezas y a la mera afirmación de verdades históricas.

El volumen se cierra con un ensayo de María José Ferris Carrillo en torno a las filiaciones temáticas y formales entre la manifestación de la experiencia concentracionaria que Margarite Duras ofrece en sus textos y filmes y *La memoria del agua* (Héctor Faver, España / Argentina, 1991), un ejercicio al que el lector no termina de encontrar el objetivo global, pero que no obstante completa el fresco ofrecido por la obra en su conjunto al recordar otras referencias literarias y filmicas ineludibles al abordar la memoria de los campos.

En su conjunto *La memoria de los campos* representa la apertura de una nueva temática de trabajo en el panorama académico y editorial de nuestro país y cuyo carácter introductorio y fragmentario no le impide comunicar al lector atento algunas de las líneas cruciales para abordar la relación entre la memoria y la representación del pasado, inscribiendo el análisis formal de los filmes en las preocupaciones que han marcado las últimas décadas de reflexión teórica en las principales corrientes historiográficas.

MARÍA LUISA ORTEGA

## TENDER COMRADES. A BACKSTORY OF THE HOLLYWOOD BLACKLIST

PATRICK MCGILLIGAN Y PAUL BUHLE

Nueva York  
St. Martin's Press, 1997  
776 páginas  
19,95 dólares



*Tender Comrade* era la expresión familiar con la que Robert Louis Stevenson se dirigió a su esposa; del epistolario del famoso escritor escocés la extrajo Dalton Trumbo para dar título a un guión sobre un grupo de obreras norteamericanas —las «tiernas camaradas»— que mantienen alta la moral mientras sus maridos combaten en el frente. Aunque la película (dirigida por Edward Dmytryk y protagonizada por Ginger Rogers y Robert Ryan) se estrenó en 1943 durante la alianza militar de Estados Unidos y la Unión Soviética, aunque Dalton Trumbo era un notorio izquierdista, aunque las protagonistas de la historia pertenecían al proletariado, aunque la palabra «camarada» sugería unas connotaciones inevitables, Trumbo aseguró siempre que su único significado consciente fue el de la complicidad amorosa en el esfuerzo. En 1983 un especialista en cine americano, Patrick McGilligan, y un profesor de historia política, Paul Buhle, comenzaron a rodar un largometraje documental que de nuevo tomaba prestado el título del sintagma acuñado por el autor de *La isla del tesoro*; la película, que consistía en una serie de testimonios de quienes padecieron las listas negras que asolaron Hollywood durante el maccarthismo y bastante después, se interrumpió tras completar la filmación de seis entrevistas. Quince años más tarde aquel proyecto, transformado en libro y con un total de treinta y seis entrevistados, apareció en las librerías de Estados Unidos. *Tender Comrades* ha perdido la referencia stevensoniana y ahora alude a los comunistas, compañeros de

viaje o simples liberales de izquierda que perdieron sus empleos como consecuencia de su negativa a delatar compañeros, *to name names*, por emplear la frase de la época.

Orson Welles declaró en una ocasión que podía ponerse en el lugar de los miembros de la resistencia francesa que, torturados por los nazis, denunciaron a otros compatriotas para salvar a sus familias; sin embargo le costaba comprender a sus colegas de Hollywood que se volvieron soplones para salvar sus piscinas. Las casi ochocientas páginas de *Tender Comrades* están dedicadas a indagar las razones, el compromiso ético y el coraje de los que perdieron sus piscinas. A pesar de los años transcurridos y de la enorme cantidad de literatura crítica que ha suscitado el cine norteamericano, desde la dinámica de los grandes estudios hasta los ocultos significados de las más recónditas producciones de serie Z, la bibliografía sobre el maccarthismo es importante pero escasa. Algunos textos son ya clásicos dentro del campo de la historiografía cinematográfica: *The Inquisition in Hollywood* (1980) de Ceplair y Englund explora las raíces de la caza de brujas remontándose a los comienzos del sonoro; *The Hollywood Writer's Wars* (1982) de Nancy Lynne Schwartz y *Naming Names* (1980) de Navasky se centran en la atmósfera de terror de los estudios y en la personalidad y argumentos de los delatores. Sin embargo, y aparte de los recuerdos de las víctimas que han ido apareciendo en las dos últimas décadas (habría que incluir aquí la película

*The Front* de Martin Ritt, que fue rodada casi íntegramente por ex-boicoteados, con guión de Walter Bernstein cuyo espléndido *Inside Out* es uno de las mejores memorias de un hombre de cine que yo he leído), se ha prestado poca o nula atención a los traicionados (¿resultan los traidores más interesantes?). Bertrand Tavernier incluyó a ocho de ellos en la colección de entrevistas que se publicaron con el título de *Amis Américains* (1993), pero nunca, hasta *Tender Comrades*, se había intentado reunir a los todavía supervivientes —muchos de ellos hoy ya no lo son— y someterlos a una exploración sistemática de la propia memoria. Las preguntas se orientan hacia tres puntos fundamentales: la relación con el partido comunista —o con amigos comunistas en caso de que el cuestionado nunca hubiera pertenecido a ese grupo político—, la reacción personal ante los interrogatorios de la HUAC (House of Un-American Activities Committee) y la repercusión de las listas negras en su vida profesional y privada. A pesar de insoslayables repeticiones, el volumen posee una vivacidad, emoción e interés que en muchos casos va mucho más allá del tema planteado. Nos encontramos realmente no sólo con la evocación necesaria de una época dolorosa, sino además con treinta y seis autobiografías breves y sustanciosas de una franqueza y a menudo lucidez fuera de lo común. Hay entre sus protagonistas nombres mayores de Hollywood, como los directores Abraham Polonsky, Martin Ritt y Jules Dassin, o los guionistas Ring Lardner, Jr. o Walter Bernstein; pero también figuras más oscuras, el agente John Weber, por ejemplo, la escritora Bess Taffel o el autor teatral Allen Boretz. Pero ninguno de ellos es aburrido, amargo

o pesimista. Lo que asombra de estas mini-confesiones es la integridad moral, nada jactanciosa, el buen humor —en algunos casos desternillante— y la vitalidad de las víctimas que se expresan con la libertad de quienes, por edad y situación, nada tienen que perder ni disimular.

*Tender Comrades* contiene además un apasionante y riquísimo anecdotario que va de lo trivial y divertido —las siestas de Mervyn Le Roy mientras pretendía meditar sobre la planificación de la próxima secuencia, tal como lo rescata el consumado *raconteur* Mickey Knox—, a lo conmovedor —las relaciones de Gene Kelly con la que era entonces su mujer, Betsy Blair, sí, la de *Calle Mayor*, durante tiempos más que difíciles para ella—, pasando por lo francamente siniestro como las diversas historias sobre Robert Rossen o la denuncia de Frank Tuttle del hombre, Jules Dassin, que le había salvado de un ataque fulminante de asma justo el día anterior. No sorprende la unanimidad en el desprecio hacia Kazan, el más inteligente y dotado de los delatores, y por eso mismo el más imperdonable, y da que pensar el respeto por la personalidad de uno de los iconos de la derecha recalcitrante de Hollywood, el actor John Wayne. Se trata, en fin, de una verdadera búsqueda (y reconstrucción) del tiempo perdido, una referencia ya indispensable para los estudiosos del cine y un regalo para cualquiera con sensibilidad ante la dignidad de quienes, por repetir las palabras de Dalton Trumbo que sirven de epígrafe al libro, «permanecieron silenciosos en la cámara de las mentiras». Sólo queda desear que una editorial española tome la iniciativa de traducir *Tender Comrades* al castellano. JOSÉ MARÍA CONGET

## LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SGUARDO NEL CINEMA DELLE ORIGINI IN EUROPA. NASCITA DELLA SOGGETTIVA

ELENA DRAGADA

Bolonia

Clueb, 1998

343 páginas



Es indudable que el más reciente foco de atención de la historiografía del cine se ha generado alrededor de lo que los anglosajones llaman *early cinema*, los franceses *cinéma des premiers temps* y nosotros parece que *cine primitivo*. Desde mediados de los años ochenta, ese período de gestación, invención y primer desarrollo del cine como lenguaje expresivo y como fenómeno cultural ha disfrutado de una recurrente dedicación por parte de analistas e historiadores. Una dedicación que ha contado, incluso, con el respaldo de la única asociación de alcance mundial que reúne a los historiadores del cine: DOMITOR, una entidad cuyo objetivo es el estudio del cine de los orígenes, esto es, hasta 1915, de forma exclusiva.

Esta atención hacia el cine primitivo es, me parece, lógica y explicable. Se trata de un período de una gran permeabilidad interpretativa. O hermenéutica. Más aún: son unos momentos de la historia del cine que hasta hace poco tiempo habían sido desdeñados por parte de la historiografía, entre otras cosas porque no pueden ser abordados, a mi entender, desde criterios estrictamente positivistas. Entre 1895 y 1915 un porcentaje altísimo de los datos y de las hipótesis que maneja el historiador son susceptibles de sufrir variaciones convulsas, cuando no repentinas transformaciones. En este sentido, para el estudio del cine primitivo resulta imprescindible que, acompañando al dato, o incluso por delante de él, el investigador disponga de un discurso teórico

mediante el cual explique el asunto, el bloque de películas o el autor que aborda en su trabajo. Ese discurso, con toda seguridad, propiciará una lectura no excluyente de su objeto de estudio, porque en el cine de los primeros años se cumple a la perfección aquella máxima de Oscar Wilde según la cual una verdad en arte es aquella cuya contraria es igualmente cierta. Pero eso, lejos de empobrecer el estudio del período, lo hace todavía más fascinante bajo criterios metodológicos y epistemológicos.

El libro de Elena Dagrada *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa* cumple a la perfección con esos requisitos que he expuesto: se trata de una investigación con un meditado y lúcido entramado argumental. O discursivo. Y que trabaja a partir de un conocimiento muy alto del cine del período, sobre todo si tenemos en cuenta, no sólo el alto porcentaje de títulos desaparecidos, sino la onerosa localización de los que se han conservado en cinematecas de todo el mundo. Dagrada elabora con todo esto un espléndido análisis de la historia de la primera mirada cinematográfica; con todo esto y con un dominio preclaro de las últimas aportaciones teóricas en el ámbito del cine primitivo y de la narratología. Porque el propósito de la autora no es circunscribirse al estudio del cine de los primeros veinte años, sino partiendo de él, conocer mejor el propio engranaje de la representación cinematográfica; y ello bajo el supuesto de que el

cine de los orígenes no es un estado infantil en la evolución del lenguaje del film (como aseguraban las historias del cine más convencionales), sino que se trata de un período que explica muchas de las cosas que posteriormente suceden en la trayectoria o el discurrir del medio.

Dagrada se pregunta por el origen de la mirada subjetiva, por la formación de los códigos cinematográficos que permiten al espectador actual reconocer la mirada de un personaje en la pantalla. Y se fija en los artilugios visuales utilizados en algunos films, como los *caches* o reservas circulares de negativo, a través de los cuales los personajes parecen mirar a través de un telescopio, de un microscopio –o a través de una cerradura–, y con los que se fija la representación de la mirada subjetiva. O también postula con convicción que esa representación de la mirada no viene del vacío, sino que tiene unos referentes muy claros en los espectáculos ópticos del siglo XIX que precedieron al cine, aunque con la evidente especificidad que poseía el nuevo medio de representar, al mismo tiempo, el movimiento.

Otros asuntos concitan la atención de la investigadora italiana, que presenta aquí su tesis doctoral, defendida en el prestigioso departamento de estudios cinematográficos de la Universidad de Bolonia. Por ejemplo, la noción de montaje o, más específicamente, cómo la evolución del montaje –o del protomontaje– en el cine de los orígenes viene determinado por los encuadres que, a su vez, determinan la mirada de los personajes. Y, en una línea paralela, cómo la subjetividad en el cine se presenta muy a menudo a través de sueños, alucinaciones, obsesiones o deseos (el soñar

despierto de la protagonista de *Supersition andalouse*, de Segundo de Chomón, sería un ejemplo diáfano), aunque una vez más Dagrada nos recuerda que ese otro mundo de la imaginación ya estaba muy presente en los espectáculos ópticos y en el teatro popular de los siglos XVIII y XIX.

Como señalaba con anterioridad, es más que probable que podamos encontrar ejemplos de algunos films que no participen del cruce de teorías que propone la investigadora italiana para encontrar el origen de la subjetividad –o de la mirada– cinematográfica. O incluso algunos que la contradigan abiertamente. (Eso también sucede, sin ir más lejos, en la brillante teoría del cine de atracciones, un cuadro de interpretación muy brillante pero no exclusivo o absoluto). Pero lo destacable es que Elena Dagrada construye un modelo de interpretación basado en el conocimiento exhaustivo de los films del período que se conservan: no se trata de una propuesta levantada –como ocurre demasiado a menudo en nuestro campo de estudio– en la mera especulación, que imposibilita su concreción en ejemplos contrastables. Su aportación me parece que es de una solidez digna del mejor encomio. Como lo es la mera existencia del libro, editado por la Universidad de Bolonia en una práctica que los servicios de publicaciones de nuestras universidades deberían imitar: la edición de tesis doctorales de interés. Más aún: la edición de tesis doctorales que no se sustenten solamente en la relevancia del dato por el dato, sino de aquellas que sean capaces de ir más allá y propongan hipótesis arriesgadas en el terreno del análisis de la representación visual de la era contemporánea. **JOAN M. MINGUET**

# UN SIGLO EN SOMBRAS. INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA Y LA ESTÉTICA DEL CINE

VICENTE J. BENET

Valencia

Ediciones de la Mirada, 1999

286 páginas



«Se trata de hacer compaginar tendencias múltiples» (p. 25): éste es el reto al que se enfrenta Benet con *Un siglo en sombras*: de todo lo que el cine es, ha sido y puede ser, extraer un relato que sepa explicar sin perder profundidad, describir sin renunciar a la originalidad, y sintetizar convenciendo al lector que lo se le está contando es, realmente, lo esencial, dentro del punto de vista adoptado. El resultado es un libro sistemático y original, un manual en el sentido más positivo de la palabra, que será de gran ayuda para la didáctica y que, sin embargo, no renuncia a invitar a la reflexión, ni a expresar su parcialidad.

En la primera parte, de aproximadamente el doble de páginas que la segunda, dedicada a la exploración de «Conceptos históricos y estéticos», Benet se adentra en una circunstanciada descripción de la historia del cine en la que ejemplos concretos apoyan la progresiva definición de un fresco complejo de enormes dimensiones. En este apartado, el cine emerge como elemento de un panorama cultural del que se alimenta y que a su vez transfigura. En ese continuo movimiento entre texto y contexto, del cine como «máquina de su tiempo» (p. 28), Benet va reconstruyendo coincidencias y especificidades, articulando un recorrido explorativo en el que las modalidades de recepción son tan importantes como los análisis secuencia por secuencia de determinadas películas. Ejemplar es, desde este punto de vista, el segundo capítulo,

donde Benet reconstruye ese fascinante momento de la historia en el que el cine abandonó la inicial «tendencia *mostrativa*» para dedicarse «de manera dominante a *contar* relatos» (p. 40), cuya inevitable conclusión, además de poner en entredicho «la idea del 'primitivismo' referida al cine de los primeros tiempos» (p. 49), introduce cruciales reflexiones metodológicas acerca de los modelos existentes de historia del cine.

Su propuesta de rechazo de las visiones evolutivas y en favor de la reconstrucción de «una red de fenómenos complejos que actúan, sincrónicamente, en cada segmento histórico que escojamos» (p. 55), es, por un lado, perfectamente coherente con las investigaciones más serias y rigurosas que desde hace años se están produciendo, en España y en el mundo, en el ámbito de la historia del cine, y, por el otro, tiene el mérito de recordarnos, a todos los que estamos empeñados en tareas docentes inevitablemente generalizadoras, lo importante que es «la observación de los detalles históricos» (p. 55) en clase, no menos que en las instancias y los tiempos de investigación. Aunque el autor no lo exprese explícitamente, *Un siglo en sombras* introduce a algo más que «a la historia y la estética del cine»: invita a considerar la actividad docente, o divulgadora, como un *work in progress* en el que todos los equilibrios que consigamos reconstruir para la transmisión a los alumnos sean

provisionales, no menos que los resultados de nuestras investigaciones, y en línea con ellos.

Esta me parece la aportación más extraordinaria de Benet, su propuesta de una inestabilidad programática de las reconstrucciones históricas. Como recordó Michèle Lagny, «raras veces la historia del cine ha hecho el esfuerzo de formular cuadros conceptuales que le permitan justificar las delimitaciones que ella misma se impone» (*Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997, p. 130). Benet lo hace, y haciéndolo, nos hace más conscientes a todos, más cautelosos en la aplicación de la descripción histórica.

Su propuesta alternativa es interesante, aunque quizás todavía algo contradictoria, en parte por la complejidad del proyecto. Las preocupaciones que le han hecho mantener una exposición en orden cronológico, a pesar de su decisión de considerar prioritario el análisis sincrónico de una serie de «momentos de crisis» (p. 57), hubieran merecido quizás una reflexión más profunda. Es posible que la dificultad de tener en cuenta esquemas de razonamiento de carácter evolutivo, en una perspectiva de análisis en profundidad, explique un cierto desequilibrio en la exposición, que resulta más convincente dentro de los distintos capítulos que en la sucesión en la que están insertados. Pero aún con este pequeño matiz, *Un siglo en sombras* es una obra, en su conjunto, notable y llena de sugerencias.

El mismo esfuerzo de síntesis y exploración investigadora que Benet plantea en la sección dedicada a la historia del cine, caracteriza también la segunda parte del libro, dedicada a «Nociones de técnica cinematográfica». Este tramo del recorrido arranca con un rápido pero sutil planteamiento del debate abierto acerca de las relaciones entre transformaciones tecnológicas y «cambios en el estilo fílmico» (p.190), para luego pasar a describir, paso a paso y con claras referencias a películas concretas, los elementos esenciales del «proceso de construcción» (p.198) de una película. La descripción de las distintas formas y tipos de planos, las aclaraciones acerca del concepto de puesta en escena, el inteligente y claro planteamiento de las distintas problemáticas relacionadas con el montaje, así como el análisis del sonido y de la organización de la producción, repiten un esquema expositivo de ida y vuelta entre ejemplos concretos y explicaciones teóricas de extrema eficacia y grato de leer.

Por todo esto, *Un siglo en sombras* es un libro valioso, al menos desde dos perspectivas distintas: en sí, porque está lleno de material de reflexión no sólo para quienes se acercan al estudio del cine, sino también para docentes y estudiosos; y en segundo lugar, también por las secuelas que pueda generar, en nombre de la reivindicación de una cada vez mayor conciencia, entre los historiadores de cine, de los instrumentos metodológicos y los esquemas teóricos que están en la base de sus trabajos. VALERIA CAMPORESI

## SEGUNDO DE CHOMÓN, MÁS ALLÁ DEL CINE DE ATRACCIONES (1904-1912)

JOAN M. MINGUET BATLLORI

Filmoteca de Generalitat de Catalunya

Barcelona, 1999

63 páginas

Distribución gratuita



Desde los años setenta hasta ahora, Segundo de Chomón ha sido objeto de una atención continuada, dentro de lo que cabe, por parte de la historiografía cinematográfica española. Lo que da auténtico sentido a la revisión periódica del trabajo del cineasta turodense, más allá de su indiscutible importancia, es el constante proceso de recuperación de su obra, parcialmente perdida, pero cuyas lagunas han sido considerablemente reducidas en los últimos tiempos. El estudio que ahora propone Minguet Batllori se centra en el periodo entre 1904 y 1912, protagonizado por la relación de Chomón con la casa Pathé y por los intentos del cineasta de instalarse en Barcelona y desarrollar su labor pensando tanto en el mercado español como en el internacional. Asimismo, a este mismo periodo corresponden la inmensa mayoría de los films reunidos hasta el momento por la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya en su «Colección Chomón», cuya existencia es la auténtica razón de ser del texto que tratamos aquí, así como el principal soporte sobre el que se eleva el análisis propuesto por Minguet.

Curiosamente, el autor disemina lo que parecen sus mayores conclusiones sobre su investigación al comienzo de la misma, a modo de instrucciones para interpretar correctamente el mapa que van dibujando las diferentes etapas y las múltiples películas que serán examinadas en las páginas siguientes. Así, para Minguet, Chomón no fue «un artista, un 'autor' (...), sino un personaje especialmente lúcido en

el momento de concebir el lenguaje cinematográfico como un medio donde el dominio de la técnica y el ejercicio imaginativo contribuían a su construcción, a su perfil lingüístico». Desde luego, esto no le impidió alcanzar «la propia elaboración de sus filmes» hasta convertirse «en un cineasta en el pleno sentido de la palabra»: un cineasta que, a la vista del análisis de Minguet, tiene como uno de sus mayores méritos haber sabido «adaptarse al tránsito que se dio en el cine de los primeros tiempos entre lo que se ha denominado 'cine de atracciones' y un cine donde la narración tiene una presencia destacada e insustituible».

Es ahí, en el terreno delimitado por el llamado «cine de atracciones» y el ordenado narrativamente, donde Minguet encaja el transcurso histórico-cinematográfico de Chomón desde sus inicios hasta 1912. Para ello, el autor nos explica el concepto de «cine de atracciones», formulado en su día por el historiador Tom Gunning, y matiza el desarrollo del periodo histórico en el que el cine así denominado habría desaparecido para dejar paso al cine narrativo. Minguet, en sintonía con las últimas revisiones sobre esta idea encabezadas por el propio Gunning y utilizando como ejemplo la producción de la casa Pathé de las dos primeras décadas del cine, propone que ambas «maneras de entender el lenguaje cinematográfico (...) conviven más o menos armónicamente» durante ese tiempo. Eso sí, el «cine de atracciones» dominará durante la primera mitad de ese periodo, para

dejar paso progresivamente al dominio del cine narrativo. En este sentido, afirma que Chomón habría circulado «desde el trucaje y la atracción hacia la narración, pero siempre con un criterio acumulativo, nunca restrictivo».

Dentro de este esquema teórico desarrolla Minguet el relato histórico y el análisis de la trayectoria creativa de Chomón: sus inicios, su primera etapa barcelonesa donde realiza no sólo films de trucos, sino también documentales y de ficción; su estancia en la casa Pathé entre 1905 y 1909 en la que, según Minguet, Chomón daría entre 1907 y 1908 el paso del cine de atracciones al «protonarrativo», siempre a través del cine de y con trucos que caracterizó su relación con la compañía francesa; y, finalmente, su vuelta a Barcelona en 1910, donde, en un primer momento, Chomón diversifica nuevamente su producción asociado al valenciano Joan Fuster, a la búsqueda –entre otras cosas– de una homologación con las directrices imperantes en la producción española de la época; disuelta esa sociedad, el cineasta organiza la compañía Ibérico Films, para la que rueda once películas pensadas para el mercado internacional a partir de asuntos donde se buscaba que lo español tuviera el suficiente revestimiento exótico para atraer en el extranjero. A modo de coda, Minguet acaba su relato resumiendo el resto de la actividad del cineasta hasta su muerte en mayo de 1929.

Hay que reconocerle al texto que, a pesar de su relativa brevedad, posee una considerable enjundia derivada del análisis a fondo de un buen número de títulos de Chomón y de la capacidad de Minguet para establecer hipótesis bien fundadas a partir de su amplio conocimiento histórico y su habilidad para ponerlo en conexión con otro tipo de datos.

Ese es el caso, por ejemplo, de su verosímil explicación de la temporal entre

las fechas en que Chomón realiza sus películas para la Ibérico Films y la no aparición de las mismas en el catálogo Pathé hasta unos cuantos meses más tarde. Por otro lado, frente a anteriores trabajos sobre el cineasta turolense, Minguet presenta un relato que se diferencia de los anteriores en su dominio de episodios históricos como el de las actividades de la sala Mercé en las que estuvo implicado Chomón, en su decidido análisis de las películas del cineasta para establecer su trayectoria frente al de cualquier otro tipo de material documental y en su buen conocimiento de las empresas con las que trabajó Chomón, sobre todo Pathé.

De las actividades de la sala Mercé y de algunas obras de Chomón –en concreto de *Superstition andalouse* (1912), convertida aquí en ejemplo máximo de la evolución de Chomón hacia un cine que integre la atracción dentro de la narración–, Minguet ya había dado cumplida cuenta en anteriores ocasiones editoriales. En cuanto a la formulación teórica en la que establece el trabajo del cineasta, está en línea con lo propuesto por Agustín Sanchez Vidal en su monografía sobre el mismo. Si Minguet reconoce al inicio del libro su indisimulable deuda con las aportaciones de Tharrats sobre Segundo de Chomón, también es cierto que su texto está «condenado» a dialogar con el de Sánchez Vidal, atento tanto a lo biográfico como al análisis filmico. Así las cosas, donde éste veía en Chomón la recapitulación de la técnicas del cine predominantemente «mostrativo» –según la terminología formulada entonces por André Gaudreault– para ponerlas al servicio de un desarrollo narrativo, es donde Minguet ve la adecuación definitiva del «cine de atracciones» a la moda de la narratividad: la etapa barcelonesa entre 1910 y 1912. Diferentes ropajes teóricos, para una misma conclusión.

Bien es cierto que Minguet dibuja un contexto un tanto distinto y se centra —como ya hemos indicado mas arriba— en el análisis filmico por encima de cualquier otro dato documental o biográfico. Precisamente, en relación con estos dos rasgos definitorios cabe hacer algunas objeciones. En cuanto a la contextualización, llama la atención lo bien que está encajado el trabajo de Chomón en el contexto de la producción de la Pathé, en el panorama internacional del cine de los primeros tiempos o en el ambiente cultural barcelonés de 1904 y la renuncia a ponerlo en relación con igual profundidad con el panorama español en los momentos en que el cineasta realizó trabajos que fácilmente estarían destinados al mismo. Por lo que respecta al análisis filmico, el esquema teórico concluido por Minguet en las primeras páginas, se convierte de un modo tan insistente en el «leitmotiv» del libro que en alguna ocasión parece una tenaza que no deja respirar al texto y obliga a la práctica a cumplir con la teoría. Por otro lado, resulta un tanto extraño que, dado el manejo en el texto de los conceptos de Tom Gunning para explicar la trayectoria de Chomón, en vez de esa nebulosa «narratividad» a la que acude el cineasta en detrimento del «cine de atracciones», no lo haga hacia un cine de «integración narrativa». Éste es

un concepto también planteado por Gunning que denomina esa práctica filmica donde la narratividad no se plantea todavía en los términos del cine clásico, pero aparece ya como el gran objetivo capaz, al mismo tiempo, de asumir en su interior otro tipo de prácticas. Una obra como *Superstition andalouse* corresponde a este esquema; la aplicación del mismo habría ayudado a especificar y desbrozar un poco ese universo tan vasto y heterogéneo denominado «narratividad».

Por último, no nos resistimos a formular el deseo de que en futuras reediciones de este texto se eliminen las numerosas erratas provenientes de una insatisfactoria traducción en la que se han colado rasgos ortográficos y hasta palabras del catalán, así como mas de una frase de dudoso sentido.

Que todo esto no ensombrezca este trabajo sobre la figura de Segundo de Chomón, que ha venido a poner al día el análisis sobre su obra y a contextualizar aspectos de su trayectoria que hasta ahora no aparecían del todo integrados en el discurso general sobre el cineasta. La gran capacidad de sugerencia del texto de Minguet viene a recordarnos la riqueza que se esconde en la obra de Chomón; una riqueza que, en parte, está todavía por recuperar y por descubrir. DANIEL SÁNCHEZ SALAS