

LA CINEMATOGRAFIA INDIA A TRAVES DE SUS ARCHIVOS

Entrevista con SURESH CHABRIA

Pág. 99

XVII CONGRESO DE LA INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR HISTORY AND MEDIA

PIERRE SORLIN

Pág. 110

DAVID BORDWELL, EL «MODO DE PRACTICA FILMICA» Y LA RECIENTE HISTORIOGRAFIA DEL CINE EN ESPAÑA

JOSE LUIS CASTRO DE PAZ

Pág. 111

UNA HISTORIA DE LA CENSURA EN EL CINE

JOSE LUIS MARTINEZ MONTALBAN

Pág. 115

INAUGURACION DE LA CINEMATECA AFRICANA

ALBERTO ELENA

Pág. 116

EL CENTENARIO SEGUN «EL ESCORIAL»

DANIEL SANCHEZ SALAS

Pág. 118

OTRAS FUENTES DE INFORMACION PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL CINE

ANA ALBERTOS

Pág. 121

LA CINEMATOGRAFIA INDIA A TRAVES DE SUS ARCHIVOS

Entrevista con SURESH CHABRIA

Con una producción anual que en la actualidad supera las ochocientas películas y algunos maestros indiscutibles en los anales de la historia del cine, la India constituye un auténtico continente cinematográfico que, sin embargo, aún dista mucho de ser bien conocido en Occidente. Suresh Chabria, director de la Filmoteca de la India, ha tenido la amabilidad de conversar con *Secuencias* acerca de la riquísima tradición cinematográfica de aquel país, de su reciente evolución y, naturalmente, de los considerables problemas que la conservación de dicho patrimonio conlleva.

Usted proviene de un campo muy alejado, en principio, del mundo del cine. ¿Podría exponer brevemente su trayectoria personal hasta convertirse en director de la Filmoteca de la India?

Efectivamente yo comencé como profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Bombay, en un *college* de los jesuitas en el que previamente me había graduado. Pero desde siempre he sido muy disperso en mis intereses -no en vano pertenezco a la generación de los sesenta- y, aunque las ciencias sociales (y en especial las ciencias políticas) me atraían extraordinariamente, siempre había tenido una gran afición por el cine, que era sin duda uno de los grandes placeres de mi vida. Mi madre me llevaba ya en brazos a ver películas, invariablemente indias, las dos o tres veces por semana que mi familia iba al cine. Luego desarrollaría aún más esa afición en la universidad y los cine-clubs, donde conocí otro tipo de cine, distinto del indio o del norteamericano: cine checoslovaco, cine cubano..., en fin, lo que estaba de moda en los años sesenta. Y sucedió que mi incipiente carrera como crítico cinematográfico y programador de cine-clubs terminó satisfaciéndome más que mi trabajo en la universidad. No es que no me gustara enseñar, pero sí que comprendí que no estaba hecho para la carrera académica. Cada vez me vi más implicado en los estudios sobre historia del cine y entré en contacto con la Filmoteca, que era una institución asociada a la Escuela de Cine de Puna. En un momento dado me contrataron como profesor de ésta en el Departamento de Estudios Cinematográficos y, una vez que abandoné Bombay por Puna, me dediqué íntegramente a las labores de la crítica y la historia del cine.

¿Cuándo se fundó la Filmoteca de la India [National Film Archives of India]? ¿Podría esbozar sucintamente la historia de esta institución?

Se fundó en 1964, pero es necesario hacer algunas precisiones. La Escuela de Cine de Puna se había creado en 1961 y desde el primer momento contó con una pequeña colección de películas -aproximadamen-

te unas ciento cincuenta- para ser utilizadas con fines docentes. Pero, además de comenzar a barajarse el proyecto de creación de una Filmoteca a escala nacional, los responsables gubernamentales y académicos comprendieron de inmediato que no bastaba con seguir engrosando una determinada colección. En efecto, no basta con coleccionar películas: éstas se deterioran fácilmente y por ello es preciso tomar medidas para conservarlas, restaurarlas... Y una auténtica filmoteca debe contar asimismo con servicios de documentación, medios a disposición de los investigadores, etc. De este modo, la Filmoteca de la India nació a partir del núcleo de la Escuela de Cine de Puna y, de hecho, continuó asociada a ésta hasta 1977. En esa fecha se dotó finalmente de unos estatutos y un presupuesto propios, deviniendo realmente independiente de la Escuela, por más que todavía compartía ciertas instalaciones con ésta (almacenes, básicamente) y a cambio programe una película al día para los estudiantes. La relación se mantiene en la actualidad, si bien la Filmoteca cuenta ya con su propia sede, siempre en Puna.

La producción anual de la India -sólo de películas de ficción- ronda los novecientos títulos y, aunque estas cifras no siempre han sido tan altas, el número de películas producidas en el país a lo largo de su historia es sin duda extraordinariamente grande. ¿Cabría hacer alguna estimación al respecto? ¿Cuántas películas serían idealmente objeto de conservación por parte de la Filmoteca de la India?

Hemos calculado que el número de películas de ficción rodadas en la India podría alcanzar las cuarenta o cuarenta y cinco mil, lo cual -sin necesidad de tomar en cuenta la producción documental- es ya una cifra más que abultada. Y sucede que los tres principales centros de producción de la India, Bombay, Madrás y Calcuta, son algunos de los peores lugares del país para garantizar la conservación de las películas debido a sus condiciones climáticas (calor, humedad...). En cuanto a la industria, nunca tuvo ningún interés por preservar convenientemente este patrimonio, de manera que cuando comenzamos nuestro trabajo descubrimos que muchas películas habían ya desaparecido. Así, en la actualidad apenas tenemos en nuestros fondos un diez por ciento del total de esa producción, esto es, alrededor de cuatro mil títulos.

Pero, al margen de las películas definitivamente desaparecidas, supongo que operarán asimismo con algunos criterios selectivos...

Nuestro criterio básico es conservar cualquier película en soporte de nitrato, porque el riesgo de su desaparición es altísimo y podrían ser ulteriormente irre recuperables. Esto, para el caso de la India, se refiere a las películas anteriores a 1952-1953, ámbito en el que todavía estamos haciendo importantes descubrimientos. Hace tan sólo seis meses, por ejemplo, recuperamos un amplio fondo de nitratos en el que se encontraban películas hasta ahora desconocidas del legendario Baburao Painter, uno de los pioneros del cine indio, contemporáneo de Phalke, del que hasta el momento sólo se conservaban películas sonoras. A pesar de los graves problemas de conservación, siguen pues apareciendo nitratos y nosotros nos esforzamos sistemáticamente por conservarlos. En cuanto a material posterior en otros

soportes, nuestra política apunta a la adquisición de las principales películas realizadas cada año, lo cual sin duda es un criterio un tanto ambiguo, pero que puede traducirse en grandes éxitos comerciales, películas premiadas en festivales, adaptaciones literarias de obras clásicas, títulos importantes por la temática que abordan, etc. Es una política muy elástica, pero que parte de la base de la imposibilidad de adquirir todos los títulos producidos al año. Y digo adquirir porque en India no existe el depósito legal; la industria nunca lo aceptaría. Por otra parte, ¡el gobierno tampoco sabría que hacer con más de ochocientas nuevas películas cada año! Así, pues, cuando una película es seleccionada por la Filmoteca, se tira -siempre a cargo de nuestro presupuesto- una copia nueva. En el caso de que se trate de una obra importante y los presupuestos lo permitan, tiramos dos copias, una destinada a su conservación y otra para circular y ser visionada. Pero si no hay dinero, tenemos que conformarnos con una sola. Así es como procedemos.

Es frecuente en todas las cinematografías que algunas películas se hayan recuperado recientemente en el extranjero. ¿Sucede algo similar en el caso indio?

Sí, por supuesto. Por ejemplo, todas las copias de las películas de Franz Osten que poseemos se encontraron en Inglaterra. Pero lo curioso, lo sorprendente, dada la enorme difusión del cine indio en África, Oriente Medio, Sudeste Asiático, etc., es que muy pocas películas se han recuperado en estos lugares. A veces nos llegan noticias de que un determinado film está en tal o cual lugar, pero cuando investigamos... ¡nada! Hay excepciones, por supuesto, como la versión bengalí de *Devdas* (Pranab Chandra Barua, 1935) -un clásico del que sólo se conservaba la versión hablada en hindi-, que ha sido recientemente localizada en la Filmoteca de Dacca (Bangladesh), pero se trata siempre de excepciones a la regla. En Pakistán debería de haber muchas cosas, pero no está muy claro si se habrán conservado... Desde luego, seguimos intentándolo, aunque no hay motivos para ser demasiado optimistas.

Ha mencionado usted el problema de la circulación del cine indio en el extranjero, pero ¿qué nos podría decir sobre el fenómeno inverso? ¿Qué tipo de películas extranjeras se han venido presentando en la India? ¿Existe algún patrón detectable, por ejemplo, antes y después de la Independencia? En tal caso, ¿qué variaciones ha conocido? ¿Cuáles son, en suma, los films que históricamente ha consumido el espectador indio?

A medida que la industria cinematográfica india se fue robusteciendo tras la llegada del sonoro, la proporción de películas extranjeras estrenadas en la India disminuyó considerablemente, hasta representar menos del 1% de los ingresos de taquilla. Y en tales casos ha sido siempre el cine norteamericano el que ha dominado el mercado de las producciones extranjeras: yo recuerdo haber crecido viendo películas de John Wayne, Montgomery Clift, *westerns*, películas de gángsters, musicales... Algunas tentativas francesas en las grandes ciudades se han saldado con grandes fracasos. En cambio, las películas de acción procedentes de Hong Kong, que se exhiben dobladas al inglés, han funcionado bastante bien..., pero es invariablemente el cine norteamericano el que se lleva la parte del león.

El evidente impacto del neorrealismo italiano sobre el cine indio de la década de los cincuenta, ¿ha de ser explicado entonces en función de una exhibición no comercial?

Sí, exactamente. Fue visto en cine-clubs y, sobre todo, en festivales. El primer festival internacional de cine celebrado en la India tuvo lugar en 1952 y en el marco del mismo se presentaron algunas películas neorrealistas como *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán* o *Paisà*. Muchos de los cineastas indios del momento -como Bimal Roy, Mehboob Khan y tantos otros- vieron esas películas y ciertamente acusaron la influencia. Satyajit Ray, en cambio, había conocido ya el neorrealismo durante su estancia en Londres. Pero, de hecho, existía una cierta tradición realista en el propio cine indio, vigorosa en los años treinta, aunque luego muy anquilosada... Cuando se produce el contacto con el neorrealismo, son sobre todo los cineastas bengalíes (Satyajit Ray, Mrinal Sen, Ritwik Ghatak, etc.) los que acusan la influencia, mucho más desde luego que los de Bombay; en cierto modo, su apuesta neorrealista es al mismo tiempo una reacción contra el tipo de cine comercial producido en Bombay o Madrás. Ellos son los precursores del llamado *nuevo cine indio* (Adoor Gopalakrishnan, Kumar Shahani, Mani Kaul...), que con el tiempo ha acabado por generar en el seno del cine indio una escisión en dos estilos contrapuestos, en dos universos completamente distintos: el cine de bailes y canciones y el cine de autor, si se me permite simplificar así la situación.

Las películas comerciales indias están, efectivamente, llenas de canciones y números musicales y ése es probablemente uno de los elementos más distanciadores para el espectador occidental, que no acierta a comprender cuál es su función precisa. ¿Podría hablarnos del papel omnipresente de las canciones en el cine comercial indio y de los diferentes códigos expresivos que pudieran estar en juego?

Hay una diferencia cultural importantísima entre la India y Occidente (aunque desde luego el fenómeno no se circunscribe únicamente a la India), a saber: la enorme relevancia de la música y las canciones en la vida cotidiana. Es algo muy difícil de explicar, pero que sin duda tiene que ver con el carácter oral de nuestra tradición y nuestra cultura. Hasta hace poco no existía en la India una historia propiamente dicha, una historia escrita y configurada como disciplina, sino que la tradición se transmitía básicamente de forma oral y así la gente memorizaba, por ejemplo, larguísima genealogías. El cine ha venido a recoger esta tradición oral y de ahí que no sólo las canciones, sino también el diálogo, sea de gran importancia en nuestras películas. Pero, atendiendo al caso concreto de las canciones, puede decirse -sin duda simplificando y generalizando- que éstas cumplen una triple función dentro de la narración. La primera es sencillamente satisfacer los gustos populares en materia musical; desde hace prácticamente mil años existe en la India un tipo de teatro que combina la comedia con la música, el diálogo con las canciones, y es a esa tradición a la que el cine comercial quiere adecuarse. En segundo lugar, a través de sus letras las canciones de las películas confieren una dimensión poética a la historia, introducen un cierto lirismo de carácter un tanto contemplativo: donde los espectadores



Raja Harischandra,
D. G. Phalke,
1913

occidentales sienten que la narración se ve interrumpida, para el público indio lo que hay es una especie de coda, algo que hace las veces de comentario a la propia historia, que introduce una determinada reflexión a propósito de ésta. Evidentemente hay muchos casos en los que, en efecto, las canciones interrumpen la narración, pero hay que entender que su función primordial en tales pasajes es la de aportar algún elemento nuevo acerca de lo que está sucediendo y conferir esa dimensión lírica a la historia. Por último, se trata también de una cuestión de estilización. En las actuales condiciones sociales de la India y dentro de sus particulares costumbres, no está permitido que la gente se bese en la pantalla: de este modo las canciones se han convertido en una especie de sustituto para los besos, para las efusiones sentimentales. Puesto que, por problemas de censura, ciertas cosas no pueden mostrarse, las canciones (los duetos entre el héroe y la heroína, para ser más precisos) han devenido una forma de representar esta *llamada del amor*. Es verdad que a lo largo del tiempo los condicionamientos de la censura han ido relajándose, pero no por ello han desaparecido las canciones: ello habla a las claras tanto de la importancia de las dos primeras razones mencionadas como del arraigo de estas convenciones. De hecho, en muchos de estos films comerciales las canciones son mucho más interesantes que las propias películas, y como tal son recordadas por el público gracias a la industria discográfica, la radio o la televisión, que las convierten en enormemente populares. Esta es, pues, una gran diferencia cultural entre el cine indio y otras cinematografías.

Las canciones de las películas se erigen así en un magnífico indicador de lo que está sucediendo en la sociedad india de cada momento. Así, por ejemplo, mientras que a comienzos de los cincuenta Raj Kapoor cantaba con fruición la célebre 'Mis zapatos son japoneses, pero mi corazón es indio', hacia el final de la década una de las mejores canciones de *Pyasa* [*Sediento*], de Guru Dutt, podía en cambio preguntar amargamente: '¿Dónde están los hombres orgullosos de este país?' Muchas cosas debieron cambiar a raíz de la Independencia: ¿cómo afectó ésta al cine indio, sea a nivel industrial, temático o estilístico?

El cine indio refleja la sociedad india: esto es absolutamente obvio, tanto como lo es en cualquier otro país. Lo que sucede en ese período, inmediatamente después de la Independencia, es que se produce un estallido de optimismo y esperanza, una apuesta por la democratización vinculada a la figura de Nehru. Pero en pocos años las grandes dificultades de la tarea se hicieron evidentes y el sueño comenzó a revelarse amargo. El desarrollo económico se reveló un proceso complejo y doloroso, que afectó severamente a la sociedad india, promoviendo la emigración rural hacia las ciudades en vías de industrialización, pero que no podían de hecho suministrar tantos puestos de trabajo y, por consiguiente, generaban desempleo y mendicidad, con la gente sin hogar, incluso durmiendo en las calles, como muchas películas del momento muestran. Tales cambios se reflejan de manera muy clara en el propio cine comercial, que a pesar de su voluntad manifiestamente escapista no puede eludir esta nueva realidad. En el caso de *Pyasa* [*Sediento*], el autor de las letras de las canciones es el gran poeta urdu Sahir Ludhianvi, quien sin duda introduce a través de las mismas un poderoso comentario sobre la situación de la India contemporánea. Pero eso no es en absoluto excepcional: otra famosa canción de la época ironiza fuertemente sobre el contraste entre la imagen del país en el extranjero y la realidad interna, y dice algo así como 'China está con nosotros; el mundo árabe está con nosotros; no tenemos casa donde dormir, pero el mundo entero está con nosotros'. Cuando el cine indio se transforma nuevamente en la década de los setenta, haciéndose mucho más violento e incorporando el arquetipo del héroe justiciero, el personaje del vengador, como en *Sholay* [*Llamas*] (Ramesh Sippy, 1975), una vez más está reflejando los cambios en la sociedad, por no hablar también de la creciente influencia del cine de acción norteamericano y de Hong Kong.

Si hay algo que llama la atención en este tipo de films es su montaje un tanto abrupto, enormemente fragmentado, desde luego mucho más que en cualquier producción de Hollywood o incluso que en las películas de artes marciales de Hong Kong...

En todas estas películas -como en Hollywood, por otra parte- el director tiene siempre una segunda unidad cuyos responsables están especializados en las secuencias de acción y en los números musicales. De este modo, y dada su proliferación, se ha producido un triple desdoblamiento de las tareas del realizador. En realidad, en la India se ha llegado a un punto en que tales funciones están ya completamente separadas: el director de la película es el responsable de la concepción general y de



Shiraz,

Franz Osten,

1928

la filmación de las escenas con diálogos, pero luego están el director de las secuencias de acción y el director de los números musicales, que gozan de una considerable libertad en sus respectivos cometidos. Y uno de los principales efectos de esta distribución de funciones es precisamente la gran fragmentación a que hacía referencia: tanto el director de las secuencias de acción como el director de los números musicales quieren ahora expresarse por sí mismos...

Pero volviendo al problema de las escenas de amor, y dejando ya aparte la utilización de las canciones en las mismas, hay que referirse a la vigencia de los códigos formales de censura. El primero de ellos se remonta a 1919, pero, curiosamente, había a la sazón una mayor libertad que ahora en la presentación de besos y efusiones sentimentales. Imagino que para la Filmoteca de la India uno de los problemas fundamentales es, como en tantos otros lugares, la recuperación de material cinematográfico censurado en diversos períodos...

Sí, claro, de hecho hemos suscrito un acuerdo con la Comisión Central de Calificación de Películas [Central Board of Film Certification], que depende del mismo ministerio que nosotros, el Ministerio de Información y Comunicación, en virtud del cual todo el material censurado nos es confiado. Pero únicamente lo conservamos, nunca tratamos *a posteriori* de reinsertarlo en los films originales. Y, en efecto, la censura es mucho más activa en estos momento que hace unos años, en parte debido a que antes

los cineastas evitaban rodar aquello que sabían que no pasaría la inspección de la censura: hasta hace diez o quince años lo que llegaba al censor estaba ya debidamente autocensurado. En la actualidad sucede lo contrario, sobre todo en las escenas de violencia: se filman diez minutos contando con que el censor sólo autorizará cinco... Es un simple truco. Por eso en el caso del cine indio no tiene sentido hablar del *montaje del director* [director's cut].

Y, sin embargo, los recientes problemas de *Bandit Queen* [La reina de los bandidos] (Shekhar Kapur, 1994) con la censura india parecen haber reavivado la cuestión más allá de esas estrategias...

Todavía no he tenido la ocasión de ver la película, pero -por lo que he oído- parece ser que la película es excesivamente gráfica, que ha ido demasiado lejos incluso en relación a la creciente permisividad de la censura india. Es verdad que el código de censura se ha ido relajando en los últimos tiempos y que, por ejemplo, hay ya púdicos besos en numerosas películas indias, pero eso es sólo parte de la historia. Una de estas películas con besos recibirá la calificación A (sólo para adultos) y ello supondrá unas pérdidas de hasta el cincuenta por ciento de su potencial recaudación en taquilla: naturalmente son entonces los propios productores quienes en la mayor parte de los casos prefieren evitar los besos... *Bandit Queen* [La reina de los bandidos] parece haber ido mucho más lejos y, en general, las reacciones han sido bastante severas.

La tradicional fragmentación del mercado indio en razón de la multiplicidad de lenguas habladas en el país, ¿se mantiene como antaño o ha experimentado variaciones significativas?

Bombay y Madrás subsisten como los dos mayores centros de producción, pero en cambio Calcuta ha perdido buena parte de su tradicional importancia. Actualmente es el sur del país el que se revela más pujante en términos de producción, con algunos otros focos menores secundando a Madrás. Incluso se ha experimentado recientemente con el doblaje al hindi de algunas películas habladas en las distintas lenguas regionales del sur del país y, para sorpresa de muchos, la operación se ha saldado con un gran éxito. Así, por ejemplo, una película como *Roja* (Mani Ratnam, 1993) se ha convertido inesperadamente en uno de los grandes éxitos de la pasada temporada gracias a su versión doblada al hindi. Esto es una novedad en el contexto indio, donde ciertamente existían dobles versiones de numerosas películas, pero en el sentido literal de la expresión: eran películas que se rodaban dos o más veces en distintas lenguas. El éxito de estos experimentos ha animado a los distribuidores a hacer lo propio con algunas películas extranjeras y así grandes producciones norteamericanas como *Parque Jurásico* o *Speed* se han exhibido recientemente dobladas al hindi. El hecho de que hayan funcionado bastante bien en taquilla hace presagiar en un futuro próximo un incremento de doblajes al hindi de grandes éxitos de Hollywood.

¿Cuál habría sido, en su opinión, la principal contribución de la cinematografía india a la historia del cine mundial?

Bueno, es una pregunta muy difícil. Básicamente porque el cine indio sigue siendo muy poco conocido en Occidente, de manera que cualquier



Ekdin Pratidin, Mrinal Sen,
1979

discusión al respecto aparece ya de entrada un tanto viciada. Pero, sin entrar en mayores detalles, yo diría que al menos cuenta en su haber con los magníficos logros de cineastas como Satyajit Ray, Guru Dutt, Ritwik Ghatak, Mrinal Sen o Mani Kaul, quienes -por más que no sean suficientemente conocidos- están para mí entre los grandes maestros de la historia del cine. El problema sigue siendo que nuestras películas son demasiado largas, tienen muchas canciones, sus códigos narrativos son un tanto peculiares... y el espectador occidental no ha sido nunca demasiado receptivo con respecto al cine indio.

Una última pregunta, sin duda bastante ingenua: ¿cuál es su película favorita de entre toda la producción india?

¡Una sola! Al menos me permitirá mencionar cinco o seis... ya que he de hacer esta confesión. Verá, lo que sucede es que estas preferencias cambian con el tiempo. En los últimos años, en virtud de mi cargo como director de la Filmoteca de la India, he tenido ocasiones inmejorables para acceder a films de difícil visión y alguno de ellos se cuenta entre mis favoritos. Por ejemplo, *Kaliya Mardan* [*La muerte de la serpiente*] (1919) de Dhundiraj Govind Phalke: cada vez que vuelvo a verlo me entusiasma. También mencionaré *Sant Tukaram* [*El santo Tukaram*] (Vishnu Govind Damle y Sheikh Yasin Fatehlal, 1936), un film religioso rodado en los Estudios Prabhat de Puna que sorprende por su sencillez, su transparencia, su pureza, por su emotividad incluso. De Vanadrake Shantaram admiro mucho *Amrit Mantham* [*El bastón de Dios*] (1934), que aborda el tema de

los sacrificios humanos. Y, por supuesto, los films de Guru Dutt. Especialmente *Pyasa* [*Sediento*] (1956): es una película que me entusiasma. Es probablemente mi melodrama favorito de todos los tiempos, por encima incluso de los de Douglas Sirk. En cuanto a Satyajit Ray, me gustan muchas de sus películas, pero con todo destacaría *Pather Panchali* [*La canción del camino*] (1955), *Charulata* (1964) y *Aranyer Din Ratri* [*Días y noches en el bosque*] (1969), que además corresponden a diferentes períodos de su obra. En mi opinión estas son las cumbres del cine de Ray. Ya llevo más de cinco o seis títulos, pero no puedo dejar de mencionar las dos obras maestras de Ritwik Ghatak, *Meghe Dhaka Tara* [*La estrella oculta por las nubes*] (1960) y *Subarnarekha* (1962), así como otros tres films que son probablemente los más importantes de cuantos se han realizado en la India en los últimos tiempos: *Tarang* [*Vibraciones*] (1984) de Kumar Shahani, *Amma Aryan* [*Carta a la madre*] (1986) de John Abraham, y *Siddeshvari* (1989) de Mani Kaul. En fin, podría mencionar muchos otros, pero desde luego éstas serían algunas de mis preferencias indiscutibles.

Alberto Elena

RESEÑA

DE LITERATURA
ARTE Y
ESPECTACULOS

REVISTA MENSUAL
de
TEATRO
CINE • MUSICA • TV
LITERATURA • ARTE

Fundada en 1964

SOLICITE SU EJEMPLAR
GRATUITO

Pablo Aranda, 3 - 28006 Madrid

XVII CONGRESO DE LA INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR HISTORY AND MEDIA

La International Association for History and Media (IAMHIST) ha celebrado su 17º Congreso Internacional en Berlín, del 12 al 17 de septiembre de 1995. Fundada en 1971 por un pequeño grupo de profesores ingleses, daneses y holandeses, la Asociación fue creciendo hasta llegar a contar en estos momentos con miembros en cuarenta y cinco países. La Asociación edita una revista, *The Historical Journal of Film, Radio and Television* y un *Newsletter*, y organiza un congreso cada dos años. El de este año 1995, que llevaba por título "The City in Film", ha tenido como anfitrión el *Landesbibliothek Berlin*, organismo oficial de la ciudad de Berlín que ofrece desde 1923 a todos los profesores, alemanes y extranjeros, material audiovisual (fotografías, cassettes, películas y vídeos) sobre Berlín y realiza documentales informativos sobre esta ciudad. Bajo la supervisión de su director, Wilhelm van Kampen, antiguo presidente de la IAMHIST, el *Landesbibliothek* ha organizado el congreso eficazmente y de manera agradable a todos los participantes.

La primera jornada estuvo enteramente dedicada a la *Vidéothèque* de París cuyo director, Michel Reilhac, presentó las actividades de consulta, préstamo, investigación y producción que se realizan en la institución mostrando además algunos documentos de sus archivos. La segunda jornada constituyó la inauguración oficial; permitió que el *Landesbibliothek* presentase una selección de documentos relativos a Berlín, desde la ineludible *Sinfonie einer Grosstadt* de Walter Ruttmann hasta las más recientes producciones psicodélicas y postmodernas. En la mañana del tercer día, Colin Sorensen, del *London Museum*, presentó rostros de Londres tomados tanto de documentales como de films de ficción destacando la forma en que son retratados los londinenses y los problemas de urbanismo. Por la tarde, se trabajó en los talleres sobre las representaciones filmadas de diferentes ciudades; destacaríamos en particular las intervenciones de Thomas Doherty y Leonardo Gandini sobre las ciudades americanas en el cine de Hollywood y la de Janina Urussowa sobre la arquitectura urbana en el cine mudo soviético. Robert Brent Toplin abrió la cuarta jornada del congreso con una precisa revisión de las variaciones que la imagen de Nueva York ha experimentado entre 1950 y 1990; de una visión infantil y entusiasta ("It's a wonderful city" cantaban Frank Sinatra y Gene Kelly en *On the Town/Un día en Nueva York*) se pasó a un universo desarticulado, peligroso e incomprensible (la pareja de *Bonfire of Vanity/La hoguera de las vanidades*, habiéndose equivocado de carretera, se encuentra en barrios desconocidos donde se siente amenazada constantemente). Los talleres de la tarde estuvieron principalmente consagrados a las vistas de ciudades alemanas que se encuentran en archivos poco conocidos. En la mañana de la quinta jornada, Wilhelm van Kampen y Tania Siebenpfeifer mostraron cómo los films sobre

Berlín encargados por el gobierno o el Senado de la ciudad, a pesar de su carácter oficial, pueden esclarecer la evolución urbana de la capital. Los talleres de la tarde trabajaron sobre las ciudades de Europa del Este y de África. Las reuniones del último día estuvieron destinadas a tratar cuestiones relativas a la vida interna de la asociación.

El próximo congreso tendrá lugar en Salisbury, Maryland (Estados Unidos), en julio de 1997; abordará las relaciones entre historiografía, biografía y cine.

Pierre Sorlin

DAVID BORDWELL, EL «MODO DE PRACTICA FILMICA» Y LA RECIENTE HISTORIOGRAFIA DEL CINE EN ESPAÑA (*)

La esperada traducción al castellano de los textos del norteamericano David Bordwell (aquí, como en otras ocasiones, junto a su mujer Kristin Thompson) está generalizando ya en nuestro país un no por tardío menos interesante debate sobre su papel en la teoría e historiografía cinematográficas a lo largo de los últimos quince años.

Quien no había tenido ocasión de leerlo se enfrentará ahora, de golpe, con una ya extensa obra sobre cuyos postulados teóricos y resultados prácticos en la aplicación histórica habrá, sin duda, de reflexionar pausadamente. Por otra parte, el interesado que, sin haberlo leído, conozca únicamente los trabajos de los por algunos proclamados continuadores hispanos de su magisterio, descubrirá gustoso que nada tienen que ver la acumulación de datos y el impresionismo crítico practicado por éstos con el afán de cientificidad y el rigor analítico -por más que se pueda discrepar de sus presupuestos teóricos- de aquél.

El arte cinematográfico (traducción española de la última edición revisada de *Film Art. An Introduction*, 1ª edición original en inglés de 1979) es el primer libro de la pareja y está concebido como un manual universitario en el que, con afán de exhaustividad, Bordwell y Thompson pasan revista a todos los aspectos -de la narración al estilo, pasando por los modos de producción y los avances técnicos- que conforman su envolvente concepto de *forma fílmica*. Partiendo de presupuestos teóricos basados en el formalismo ruso y la psicología cognitiva, su detallado y didáctico análisis sorprenderá en más de un sentido al lector europeo tanto por la claridad muy anglosajona de su lectura como por el rechazo de algunas de las más-relevantes -y a nuestro entender irrenunciables- aportaciones teóricas de

(*) A propósito de *El arte cinematográfico*, de David Bordwell y Kristin Thompson, Barcelona, Paidós, 1995, 508 págs.

las aproximaciones semióticas y psicoanalíticas (veáse sobre todo, en este sentido, el ya publicado en castellano pero muy posterior y polémico *El significado del film*) a las que contraponen un estudio formal, histórico y técnico que, con todo, se quiere científico y pragmático, articulando una *estética fílmica* que no olvida, a través del concepto de *modo de práctica fílmica* (que desarrollarán en 1985 en su fundamental *The Classical Hollywood Cinema. Film style and mode of production to 1960*, junto a Janet Staiger), la importancia de la evolución de la técnica cinematográfica y de los modos de producción.

Sin duda, la extraordinaria capacidad analítica de los autores se manifiesta sobre todo en el plano estilístico, como demuestran en especial los capítulos dedicados a la puesta en escena, al montaje (entendido aquí exclusivamente como relación entre planos) o a lo que ellos mismos denominan estilo ("aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas", en base a elecciones parcialmente determinadas por las limitaciones de las circunstancias históricas -pág. 335). El capítulo 10, igualmente, analiza, a modo de ejemplos prácticos, films *clásicos* y *modernos*, narrativos y no narrativos (de *La diligencia* y *Con la muerte en los talones* a *Buscando a Susan desesperadamente*, pasando por *El hombre de la cámara* o *Todo va bien*). Con todo, y sin menoscabo de lo dicho, los aspectos estilísticos, *artísticos* -o incluso los narrativos- se presentan demasiado a menudo como elementos expresivos, puramente formales y alejados de un análisis de la *forma del contenido*, pareciendo olvidar que, como acertadamente ha señalado en más de una ocasión Santos Zunzunegui, "la poeticidad de un texto remite tanto a prácticas de referencialidad internas (del que las rimas visuales o de otro tipo ofrecen un buen ejemplo) como a la manera en que esa trabazón interna del tejido textual contribuye a situar la significación de la obra"(1). Dicha limitación -si así puede llamársele- es quizás más visible en los análisis de aquellos films -como el de *Tokyo Monogatari* (Yasujiro Ozu, 1953), págs. 396-401- en los que las particularidades estilísticas de los textos en cuestión -y el caso de Ozu es aquí ejemplar- quedan reducidas a alternativas a la construcción (narrativa y visual) del sistema clásico, a partir de cuya *modelización* parece escribirse en todo momento.

Igualmente, su modelo teórico de narración fílmica -oportunidad habrá de referirse a ello *in extenso* tras la eminente aparición en castellano de *Narration in the fiction film*, también debida a la activa editorial Paidós-, que descuida voluntariamente la crucial cuestión de la enunciación del film, convirtiendo el texto en un mero conjunto de esquemas y pistas que el espectador debe descifrar, deja de lado lo que, siguiendo a Sánchez-Biosca, supondría el rescate de "una concepción de la escritura en cuanto encuentro entre sujetos y lenguajes que ponga el acento en los procesos de enunciación. Precisamente porque dicho encuentro tiene algo de fricción y de violencia, el significante mantiene siempre algo de opacidad, algo resistente a su traducción formal o ideológica"(2).

(1) Por ejemplo, en Santos Zunzunegui, "El perfume del Zen" (*Nosferatu*, nº 11, Enero de 1993), p. 19.

(2) Vicente Sánchez-Biosca, "La historiografía del cine. En busca del tiempo perdido", en VV.AA. (coord. por P. Aullón de Haro), *Teoría de la historia y la literatura y el arte. Monográfico de Teoría/Crítica*, (Universidad de Ali-

cante/Verbum, 1994), p.326. Una productiva discusión acerca de la narración en el cine clásico y las propuestas de David Bordwell puede verse en Vicente J. Benet, *El tiempo de la narración clásica*, (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992).



Viaje a Tokyo
(*Tokyo Monogatari*), Yasujiro Ozu,
1953

Con todo, en su intento de elaborar una nueva historia del cine que tenga en el análisis conjunto de los textos fílmicos y de los modos de producción su punto de partida, éste y otros trabajos de Bordwell y Thompson merecen el destacado lugar que ocupan en el panorama de la historiografía cinematográfica actual. Porque, divergencias teóricas aparte, cualquier historia del cine que de tal se precie ha de tener el film como centro irrenunciable de su interés. Francesco Casetti lo sabía bien cuando, en su excelente *Teorías del cine* (Cátedra, Colección Signo e imagen, 1994) señaló *Sombras de Weimar*, de Vicente Sánchez-Biosca -y quede constancia de la distancia teórica entre éste y David Bordwell- como el más destacado estudio histórico que, dentro de nuestras fronteras, había continuado en la senda abierta por el *estilo de práctica fílmica* bordweliano.

Llama por ello sobremanera la atención, la por algunos pretendida relación entre esta corriente historiográfica que tiene en el texto fílmico su ineludible punto de arranque -sin duda la fundamental herencia recogida por Bordwell de la ya rica tradición del análisis textual, de Raymond Bellour en adelante- con algunos recientes trabajos que, en España, se aproximan a sus objetos de estudio desde posiciones ya no sólo lejanas, sino absolutamente contrapuestas (véase, al respecto, la reseña publicada en *Vertigo* nº 11 -junio, 1995, págs. 77-78- y firmada por Carlos Losilla de *Las huellas del tiempo. El cine español de los años 50* de Carlos F. Heredero).

Situar esos estudios -desde el *Temps era temps. La Escola de Barcelona i el seu entorn* de Mirito Torreiro y Esteve Riambau o el *Veinte años de cine español (1973-1993)* de J.E. Monterde hasta el libro de Heredero que moti-

vaba la reseña (3)- en la tradición de la 'escuela' de Bordwell, supone igualar la labor del historiador norteamericano con aproximaciones críticas -por intuitivas que éstas puedan ser- enraizadas en un impresionismo sociológico que, sin asideros teóricos con los que acceder al análisis del film como texto, como *práctica significativa, como construcción dotada de sentido(s)*, tampoco es capaz de elaborar, en buena lógica, un determinado modo de *práctica fílmica* que, sin olvidar los modos de producción, los condicionamientos históricos y los desarrollos tecnológicos, sólo puede ser teórica e historiográficamente *construido* desde el ineludible análisis de la materialidad fílmica de los textos del periodo (o los periodos) estudiado(s). Planteamientos analíticos que, sin ir más lejos, el mismo Heredero se encarga de dejar a un lado explícitamente desde las páginas iniciales de su voluminosa obra.

Y es que si bien es verdad que Bordwell advierte justamente -por otra parte en su más controvertido trabajo y desde posiciones en ocasiones harto discutibles- sobre los peligros de una *interpretación* que olvide una férrea contextualización -cf. el ya citado *The Classical Hollywood Cinema*, pero también el mucho más reciente y excelente manual *Film History. An Introduction*, de nuevo con Kristin Thompson-, lo hace partiendo previamente -permítasenos la expresión- de una *textualización* sin la cual el rigor documental -innegable en los trabajos españoles citados- se convierte en simple erudición.

En espera de la ya próxima aparición en castellano de *El cine clásico de Hollywood*, una lectura atenta de los fragmentos dedicados al sistema clásico en el libro que nos ocupa (tanto en lo que se refiere al *studio System* como al *montaje continuo* o a la *causalidad narrativa*, por citar sólo algunos ejemplos) servirá para demostrar que para pensar una nueva historia del cine -se refiera ésta a cualquier periodo o nación- no basta con reciclarse en alguna que otra cuestión terminológica o empaparse exclusivamente en datos y aportaciones bibliográficas -y menos aún, claro está, porque una reseña así lo pretenda- sino que es necesario saber realmente de qué y desde qué lugar se habla.

José Luis Castro de Paz

(3) Las posiciones teóricas y los planteamientos de análisis del otro libro citado por Carlos Losilla -el breve pero excelente *Cine Español: Algunos jalones significativos (1896-*

1936), de Julio Pérez Perucha- se hallan tan distantes de los demás que no acertamos a comprender su inclusión en esta supuesta lista de méritos

UNA HISTORIA DE LA CENSURA EN EL CINE

Del 19 de febrero al 18 de junio, La 2, de Televisión Española, ha proyectado los catorce capítulos de la serie de producción propia "Imágenes prohibidas". Se trata de una serie con guión y dirección de Vicente Romero Ramírez, producción de Jesús Manrique e investigación de Josefina Martínez, donde se pretende narrar la historia de la censura cinematográfica en España, desde su puesta en marcha, en 1912, hasta su desaparición en 1977. Para ello se han utilizado imágenes de películas censuradas y sin censurar, escenas de dobles versiones y se han rodado diversas entrevistas condirectores, productores, actores, historiadores y censores.

Si la censura es un apartado importantísimo dentro de la historia de cada cine nacional, en algunos casos, como en el español, se convierte en elemento básico de la misma. Su dependencia de las fuerzas sociales y políticas y sus resultados, hijos de las pulsiones autoritarias y dictatoriales presentes durante tantos años en estos últimos cien de la historia de nuestro país, hace que la censura cinematográfica sea una de las servidumbres más grandes que ha tenido que padecer nuestra cinematografía.

La falta de una estructura industrial fuerte, que hubiese podido suponer un cierto freno a los avatares censores; la condición tercermundista de España, durante mucho tiempo, que permitió tropelías culturales sin cuento; o la triste historia reciente de nuestro país, arrasado por las dictaduras militares de Primo de Rivera y de Franco, que sometieron y sojuzgaron toda manifestación cultural, hace que hablar del cine español sea hablar de lo que la censura le ha dejado hacer.

Por todo ello una serie como la que comentamos era esperada con verdadera ilusión, por la importancia del tema y por ser inédito en la pequeña pantalla. Pero una vez vista la misma nuestras ilusiones se han ido a pique. La verdad es que la anterior obra de Vicente Romero, "Imágenes perdidas", no daba pie a mantener ninguna esperanza acerca de lo que se podía esperar de "Imágenes prohibidas", pero los resultados son mucho peores de lo esperado.

La ausencia de un planteamiento historiográfico serio da lugar al puzle que se ofrece al espectador, con imágenes censuradas (las menos), más imágenes sin censurar (las más), más imágenes rodadas con actores para dar un contexto de docudrama, más reiterativos planos de una tijeras cortando el celuloide de una película, etc., hacen de "Imágenes prohibidas" una de las más desdichadas series sobre tema cinematográfico que hemos visto jamás.

Dividida en catorce capítulos, sus títulos (y contenidos) son los siguientes: 1. Las huellas de la censura (Historia de la censura cinematográfica en el mundo); 2. Nuestra voraz tijera (Historia y efectos de la censura en España); 3. Los ángeles guardianes (Los censores: cómo eran y cómo actuaban); 4. La censura del silencio (La censura del cine mudo: desde 1912 a 1930); 5. Las tijeras de la República (Evolución de la censura entre 1931 y 1936);

6. Los censores de la guerra (La censura en los dos bandos de la Guerra Civil); 7. Censores y vencidos (La censura, reflejo de la represión de la posguerra); 8. La censura del general (Intervención personal de Franco en la censura de cine); 9. Censurar por Dios y por España (La censura del nacional-catolicismo durante los años 40); 10. Las tijeras de los 50 (Evolución censora en los años 50); 11. Los censores de la apertura (La censura durante los años 60 y la reforma de Fraga); 12. Las últimas tijeras (Final del franquismo y desaparición de la censura); 13. Las perlas de la censura (Selección de cortes de censura y anecdótico); 14. Testigos de cargo (Testimonios de cineastas sobre los efectos de la censura).

Entre los numerosos testimonios que aparecen están los de José María García Escudero, Jesús Suevos, Rafael Abella, Carlos Saura, José Antonio Nieves Conde, Alberto Reig, Ricardo Muñoz Suay, Luis García Berlanga, Elías Querejeta, José María Forn, Jaume Figueras, Pilar Miró, Juan Antonio Bardem, José Luis Dibildos, Vicente Aranda, Ana Mariscal, etc.

La superficialidad en el acercamiento histórico y crítico al tema estudiado, la banalidad de la mayor parte de las imágenes presentadas, la falta de imágenes relevantes que avalen la larga longitud de la serie, etc., son rémoras en una obra que ha pasado por la pequeña pantalla en medio de la indiferencia del aficionado y del estudioso.

José Luis Martínez Montalbán

IMAGENES PROHIBIDAS (Una historia de la censura en el cine). Productora: Televisión Española. Productores ejecutivos: Alejandro Cabrero y Martín Cabañas. Jefes de producción: Jesús Manrique y Nacho Rodríguez Márquez. Ayudante de producción: Guillermo López. Investigación: Josefina Martínez. Documentación: Concha Torres y Marian Flores. Guión y Dirección: Vicente Romero Ramírez. Ayudante de realización: Marian de la Puente. Fotografía: Jesús Mata, Aurelio Torres, Emilio Polo y J.M. Iglesias Maellas. Música: Juan Pablo Zielinski y Angel Muñoz. Sonido: Alberto Prados, José Luis Rituerto, Francisco Gutiérrez y José Yeti. Locutora: Jana Escribano. Montaje: Vicente Ribes. Diseño de la cabecera: Raúl Alda y J.C. Carrazón. Actores: Raúl Freire, Carlos Meneghini y Ricardo Rodríguez Iznaola. Duración: Catorce episodios de 30 minutos cada uno. Pase en televisión: La 2 (TVE), 19 febrero a 18 junio 1995.

INAUGURACION DE LA CINEMATECA AFRICANA

Los problemas derivados de la preservación del patrimonio cinematográfico se agravan sin duda fuera del reducido ámbito de los países desarrollados. Así, buena parte de la filmografía de las cinematografías periféricas -sobre todo, la de soporte de nitrato- se ha perdido definitivamente. El cine africano, aunque demasiado joven para haber conocido los problemas de otras cinematografías (en su caso no existe propiamente cine mudo, por ejemplo), no es sin embargo ajeno a tales dificultades. Conscientes de ello, los miembros de la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) acordaron ya en 1973 reunir

en Ouagadougou, capital de Burkina Faso (entonces Alto Volta) los incipientes fondos de la naciente filmografía africana. Quince años después, en 1989, coincidiendo con la celebración del XI Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou (FESPACO), la misma FEPACI acordó iniciar los trabajos tendentes a constituir una verdadera Cinemateca Africana y comenzó a recabar los apoyos necesarios para ello. Finalmente, la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou ha abierto sus puertas al público durante la última edición del FESPACO: inaugurada el 1 de marzo de 1995 por Jacques Toubon, ministro francés de Cultura, ante la presencia de las autoridades locales y de numerosos representantes de diversos organismos internacionales, la nueva Cinemateca hace así realidad los sueños de constituir un archivo cinematográfico africano.

Con un coste de más de cuatrocientos millones de francos CFA, la Cinemateca Africana nunca hubiera podido ver la luz de no haber contado con el apoyo técnico y financiero de numerosos países africanos y europeos (Francia, Gran Bretaña y Dinamarca), así como de diversas instituciones supranacionales (Unión Europea, Fédération Internationale des Archives du Film, etc.). En particular, el personal de la Cinemateca Africana -encabezado por Ardjouma Soma- ha recibido una formación cualificada en los National Film Archives londinenses y los Archives du Film de Bois d'Arcy, asegurando de este modo un alto nivel de competencia para la misma.

Las instalaciones de la Cinemateca Africana, situadas en un amplio terreno a las afueras de Ouagadougou, disponen de un voltio convenientemente climatizado con capacidad para más de 10.000 rollos de película. La colección de títulos disponibles es por el momento mucho más exigua, alrededor de 150 films, en consonancia con la limitada producción cinematográfica del continente. Pero la Cinemateca Africana aspira a ser no sólo un centro de conservación y restauración de películas, sino también un gran centro de documentación -todavía en fase de organización- que unirá a libros, guiones, revistas, fotografías, carteles, etc., una base de datos informatizada sobre el cine africano (cuyos primeros resultados han sido ya públicamente presentados). Se encuentran igualmente en proyecto una gran sala de proyección, que complementará el nutrido -al menos desde parámetros africanos- parque de salas de exhibición de Ouagadougou, y una sala de exposiciones que harán de la Cinemateca Africana un animado lugar de encuentro en la línea del ya veterano FESPACO, reforzando así el liderazgo institucional que en el marco de la cinematografía africana detenta Burkina Faso. A la espera, pues, de que todas estas expectativas se materialicen convenientemente, la inauguración de las instalaciones básicas de la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou ha de ser sin duda calurosamente saludada en el año del simbólico centenario del cine.

Alberto Elena

EL CENTENARIO SEGUN «EL ESCORIAL»

Del 10 al 14 de julio de este año de conmemoraciones se celebró en El Escorial, dentro de los Cursos de Verano organizados por la Universidad Complutense, el titulado *Cien Años de Cine: Conservación del Patrimonio Cinematográfico*. El punto de vista elegido a propósito de cumplirse el centenario suponía una novedad no sólo entre los que presiden los diferentes actos que están teniendo lugar a lo largo del noventa y cinco, sino también entre los que suelen predominar siempre a la hora de abordar uno u otro aspecto del cine. Y lo cierto es que habría resultado imperdonable dejar pasar este año emblemático sin que se abordase de alguna forma asuntos como los de la recuperación, la restauración y la conservación, herramientas indispensables para la existencia de la historia del cine y la constatación de esos cien años que ahora se celebran.

Fernando Lara y José María Prado, directores del curso, plantearon un programa en el que se daban cita profesionales casi siempre ligados a filmotecas. Cada jornada estaba dedicada a un tema y se componía invariablemente de dos ponencias que tenían lugar por la mañana, y por la tarde, una mesa redonda seguida de la proyección de diversas películas restauradas, recuperadas o relacionadas con estas cuestiones. El apretado programa se cumplió -con la excepción de las ausencias del historiador Juan B. Heinink y de Antoni Kirchner, director de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya- y los que fueron llamados a realizarlo acudieron a El Escorial con trabajos valiosos y, en ocasiones, de un rigor poco frecuente.

La situación del patrimonio cinematográfico en España y en el mundo, las técnicas y prácticas de conservación, la recuperación de materiales, el depósito legal "como instrumento de salvaguarda" del citado patrimonio y la difusión del mismo fueron los temas que encabezaron respectivamente cada una de las cinco jornadas del curso. La primera aportación importante corrió a cargo del propio José María Prado, que como director de la Filmoteca Española expuso una relación detallada por periodos históricos del número de películas realizadas en España y del porcentaje que se conserva. Datos tan elementales y necesarios para cualquier investigador, historiador o interesado en la historia del cine de nuestro país se hicieron públicos por primera vez, al menos de forma que aparecieran confrontados.

De esa manera quedaron al descubierto las luces y abundantes sombras de nuestros fondos cinematográficos y se abrió paso al planteamiento de los múltiples problemas con los que debe enfrentarse el proceso que supone la conservación de este patrimonio. De las distintas vertientes de la cuestión, cabe destacar, por un lado, la detallada ponencia de Alfonso del Amo, coordinador de investigación de la Filmoteca Española, titulada "Qué son y



Jour de fête,
Jacques Tati,
1948

cómo se conservan las películas", que sirvió para comprender las auténticas dimensiones del papel que los procesos químicos y los avances tecnológicos juegan en el cine y en sus posibilidades de perduración. Por otro lado, el relato que François Ede hizo de su laboriosa recuperación del color de *Jour de fête* (1948) puso de manifiesto la importancia de la paciencia y la capacidad de investigación del restaurador para recuperar y conservar una película, debido a las múltiples circunstancias históricas o de otro tipo -incluyendo el azar- que pueden rodear la vida de la misma.

En este sentido, los testimonios de los restauradores Luciano Berriatúa y Ferrán Alberich sirvieron para hacer hincapié en lo fundamental de realizar una sólida labor investigadora como parte del proceso de restauración y para introducir el debate de la figura del restaurador en nuestro cine. Sus intervenciones se complementaron con la muestra de varios de sus trabajos y así se pudo ver desde la peculiar tarea que Alberich realizó con *Carne de Fieras* (Armand Guerra), película rodada en los inicios de la Guerra Civil Española y que quedó sin montar -trabajo encargado casi sesenta años después por la Filmoteca de Zaragoza al propio Alberich- hasta *Los cinco Faustos* (1994), documental de Berriatúa donde quiso mostrar las diferencias existentes entre los distintas versiones de *Fausto* (1926) de Murnau, y acabó realizando un asombroso ejercicio didáctico mediante comparación entre secuencias sobre qué técnicas cinematográficas usaba el director alemán y cómo las utilizaba.

La labor de estos restauradores en particular y de los pocos que operan dentro de nuestras fronteras en general apareció como algo tan sólo asumi-

ble por filmotecas de envergadura, como la Española, frente a las filmotecas autonómicas, cuya infraestructura permite en ocasiones encargar ese tipo de actividad, pero no desarrollarla en su seno. La variada situación de estas filmotecas, que oscilan entre el archivo y la mera sala de exhibición, se expuso en las sucesivas mesas redondas por las que, excepto el ya citado Kirchner, fueron desfilando los responsables de las mismas. Las necesidades exigidas por la tarea de conservación, los consiguientes problemas presupuestarios y la indefinición del papel a desempeñar dentro de determinadas comunidades autónomas fueron cuestiones que unos trataron con preocupación y otros como propias de una situación siempre mejorable, pero positiva por el hecho de que este tipo de filmotecas haya llegado a existir en España.

Además de dar cabida a los testimonios sobre el funcionamiento de estas nuevas instituciones, en las mesas redondas se debatía sobre el tema de cada jornada y sirvieron de catalizador de las distintas opiniones que sobre el mismo hubiera en la sala. Sin embargo, una de las ocasiones más esperadas, en la que se quería debatir sobre el depósito legal como arma para la defensa del patrimonio cinematográfico, fue una reveladora excepción. Con anterioridad a la mesa redonda, el jurista Michael Henry había intentado poner orden al entramado de leyes para la protección de dicho patrimonio y con sus palabras había creado entre el público la expectativa de saber en qué lugar quedaban restauradores y conservadores a la hora de establecer los derechos sobre la obra restaurada o simplemente conservada. Más tarde, en la mesa redonda, quedaron en evidencia los distintos intereses del público, que pretendía aclarar sus dudas sobre la cuestión citada, frente a los de unos invitados, a los que se había convocado allí para hablar del depósito legal. Y entre las múltiples intervenciones que pretendían zanjar el desencuentro, la de Manuel Gutiérrez Aragón, presidente de la S.G.A.E., afirmando con rotundidad que "la película es del productor" resultó significativa para comprender el abismo existente entre los que hacen películas y aquéllos que se ocupan de ellas una vez que están hechas y explotadas, a quienes les toca enfrentarse con materiales rescatados de muy diversas manos, cuya propiedad original no los ha salvaguardado de los avatares del tiempo y que, en ocasiones, hasta tienen una nueva vida comercial gracias a su recuperación.

En el fondo, la mesa redonda se vio afectada por uno de los temas que estuvieron presentes a lo largo de todo el curso, el de los límites del trabajo que el restaurador lleva a cabo sobre la obra, del que la cuestión de los posibles derechos del restaurador sobre la misma no es sino una derivación más. Las opciones entre considerar la restauración de una película como un intento de acercarla lo más posible a lo que debía ser su concepción originaria o como una posibilidad para "mejorarla" fueron las borrosas fronteras de un debate que se produjo en múltiples momentos. Las restauraciones con fines comerciales y sus peculiaridades frente a las promovidas por las filmotecas fue otro de los asuntos tratados, y en todas estas discusiones la figura del restaurador aparecía como gran protagonista al ser definido como un nuevo oficio dentro del ámbito cinematográfico con un importante papel que jugar en los próximos años.

De la seriedad general de los trabajos, del nada desdeñable intercambio de opiniones que se produjo con frecuencia entre el público y los distintos ocupantes de la mesa, y de la sensación de falta de tiempo que se tuvo en diversos momentos se debe extraer la idea de una reunión intensa, donde parecía haberse reunido un sector de la industria del cine con muchas cosas que decirse entre sí y a todos aquéllos que quisieran escucharle, tal vez por la ocasión que suponía juntarse y sentirse centro de atención durante unos días.

Al final, el interés de un sector de público por saber las posibilidades para formarse como restaurador de cine dentro de nuestras fronteras y su insistencia en que se tomara en serio por parte de las autoridades pertinentes su ilusión por dedicarse a esta tarea de un modo profesional, quedaron como la mejor conclusión posible para este curso. A pesar del altísimo porcentaje de películas perdidas para siempre y de los constantes problemas de incomprensión y falta de dinero de las filmotecas para llevar a cabo su labor de conservación, hay quien desea dedicar su vida a que el cine no pierda su memoria.

Daniel Sánchez Salas

OTRAS FUENTES DE INFORMACION PARA EL ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL CINE

La aparición de sistemas de almacenamiento de datos en soportes ópticos ha alterado considerablemente la gestión de la información. Su alta capacidad de memoria, su mayor duración y fiabilidad y la facilidad de conservación han convertido estos sistemas en soportes con un gran futuro. Entre estas tecnologías, el CD-ROM, aparecido apenas hace diez años, ha revolucionado las técnicas documentales, no sólo por lo accesible de su coste sino también porque agiliza enormemente el acceso a la información. Estas técnicas no sólo han exigido la adaptación del personal técnico profesional sino que también a puesto al alcance de la mano de estudiosos e investigadores una herramienta de fácil uso, que lo libera de la realización de penosas y trabajosas búsquedas, proporcionando un instrumento de trabajo de indudable interés. Las aplicaciones principales del CD-ROM se han orientado hacia la edición y la publicación. Numerosas obras de consulta se editan en CD-ROM: diccionarios especializados, enciclopedias, catálogos comerciales o agendas profesionales. Pero la aplicación más extendida de este soporte son las bases de datos y muchos productores de bancos de datos editan en CD-ROM las informaciones que producen.

El mundo del cine no ha permanecido al margen de estos desarrollos y las labores más puramente documentales de recopilación de información

se han visto aligeradas con la difusión de estos soportes. Así, *Film Index Inter-national* es una base de datos compilada por el British Film Institute. Ofrece las fichas técnicas de más de 90.000 films, especialmente desde 1930, y detalles sobre más de 30.000 personalidades (datos filmográficos). También incluye una relación de referencias extraídas de periódicos. Cubre ampliamente el mercado americano y el inglés (más de 40.000 referencias) y, como es habitual, se hallan peor representadas otras cinematografías (así España no llega a las 3.000 fichas técnicas y México apenas llega a las 900). Por su parte, la FIAF ha lanzado este año su propio CD-ROM, *International FilmArchive CD-ROM 1995*, actualizado semestralmente, en el que además de ofrecer información sobre los miembros de la Asociación, proporciona acceso a diversos datos sobre películas o programas de televisión, personalidades o materias. Entre los datos que se pueden hallar aparecen filmografías, discografías, entrevistas o bibliografías. En ambas bases de datos podremos hallar completas fichas técnicas de las películas (y programas televisivos en el caso de *International FilmArchive*) e información suplementaria sobre algunas personalidades.

Otra fuente de información importante la constituyen los catálogos comerciales de las editoriales. Del mismo modo que existen catálogos con los libros disponibles en el mercado, así también aparecen repertorios similares centrados exclusivamente en el mercado videográfico. La información en estos casos no es tan exhaustiva como en las bases de datos anteriormente citadas, pero suelen ser un buen complemento y, por supuesto, resultan indispensables a la hora de conocer el voluble mercado videográfico. Para el mercado británico de vídeo doméstico ha aparecido recientemente *VideoSearch CD-ROM*, con datos relativos a más de 19.000 títulos disponibles en el mercado. *Variety's Video Directory Plus*, en CD-ROM o también en versión impresa, se dedica al vídeo de ficción y entretenimiento distribuido en Estados Unidos, con más de 40.000 referencias consultables y múltiples formas de acceso, como es costumbre en este soporte (título, palabras clave, directores o actores, precio, premios, distribuidora, etc.). Además incorpora la información a Texto completo procedente de la revista *Variety*.

A estos repertorios se deben sumar, además, aquellas bibliografías nacionales que recogen el material videográfico o filmográfico producido en dicho país. Tanto *Bibliographie Nationale* de Francia como *CDMARC Bibliographic*, de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, incluyen los registros audiovisuales y en ellos se ofrecen datos técnicos básicos sobre estos documentos, aunque sin llegar al detalle de *Film Index International*, por poner un ejemplo.

Disponible tanto en línea como en CD-ROM se encuentra *A-V OnLine*. Producida por el National Information Center for Education Media (NICEM) suministra referencias de películas, vídeos, diapositivas, casetes y otros formatos, hasta un total de más de 350.000, preferentemente sobre temas educativos. Incluye información sobre productores y distribuidores europeos y, hasta 1991, se actualizaba con el catálogo de material audiovisual de la Biblioteca del Congreso americana. El catálogo en línea *OCLC* es también una magnífica fuente de información: este catálogo colectivo recoge datos sobre vídeos educativos o de entretenimiento que se comercializan en el mercado, pero también sobre producciones de empresas privadas,

asociaciones o instituciones locales, materiales estos muy difíciles de localizar. Entre sus ventajas está su permanente puesta al día, dada la constante actualización a la que se ve sometida por los más de mil miembros que participan en este proyecto de cooperación bibliotecaria.

En España la Biblioteca Nacional recibe por Depósito Legal un ejemplar de todas las obras producidas en nuestro país, independientemente de su soporte. Los vídeos recibidos por este concepto, sin tener en cuenta su contenido cultural, han sido catalogados y parte de ellos, los correspondientes a los años 1981-1987, se han pasado a soporte informático. Algunos de ellos pueden encontrarse en el CD-ROM *Bibliografía Española* pero aún son demasiado pocos y la búsqueda suele resultar decepcionante. En esta situación, el punto de referencia esencial para el cine español continua siendo el *Punto de Información Cultural* del Ministerio de Cultura que proporciona información sobre el cine en España y datos de las películas comercializadas en nuestro país.

Otros productos aprovechan la capacidad de almacenamiento de estos soportes para archivar imágenes (bien fijas, bien en movimiento), a las que añaden cierta información. Estos productos multimedia están teniendo gran éxito en España y en ellos se juega hábilmente con la atracción que ejerce el cine entre sus aficionados (los datos técnicos imprescindibles acompañan las imágenes más destacadas). Ejemplos de este tipo serían los multimedia *Cinemanía* o *Movies*.

Finalmente, si se dispone de los medios técnicos y de la suficiente paciencia, es posible acceder a algunos puntos de información sobre cine en Internet, teniendo muy presente que los datos que aparecen no siempre son muy fiables. Existen páginas sobre cine elaboradas por particulares y multitud de grupos de aficionados reunidos en torno a foros de discusión en los que comentan películas, especialmente aquellas consideradas de culto. Basta citar, por poner un ejemplo; *Brazil*, *Blade Runner* o *Star Trek*. Además podemos encontrar periódicos electrónicos, como el elaborado por Alex Cohen, *CinemaSpace* (<http://remarque.berkeley.edu:8001/>) o incluso consultar la revista *Film-Historia* (www.swcp.com/cmora/historia.html). También hallaremos información en *gopher nfo.mcc.ac.uk/miscellaneous items/Film database* (sinopsis y listas de actores), en <http://www.cm.cf.ac.uk/movies/moviequery.html> o críticas de películas en *gopher ashpool.micro.umn.edu/fun/movies*. La Universidad de Cardiff mantiene *The Internet Movies Database* (<http://www.cs.cf.ac.uk/movies>) que ofrece listas de las mejores películas o información filmográfica y biográfica sobre las personalidades incluidas. Además invita a todos aquellos que lo deseen a expresar su opinión o incluir nuevos datos. En España la Universidad de Oviedo (<http://www.uniovi.es/Vicest/MIBI>) permite el acceso a otros puntos de información sobre el cine en Internet, por ejemplo, las páginas comerciales de la BBC, TV3 Cataluña, Buena Vista, MGM o Time Warner, festivales, periódicos electrónicos o los foros de películas de culto. La lista sería interminable y perdería vigencia rápidamente, pero no deja de sorprender la gran cantidad de información que circula en estos lugares, caótica e inarticulada, pero cuya vitalidad nos muestra el poder de convocatoria que tiene el cine.

Ana Albertos