

Libros

DONALD LYONS

**INDEPENDENT VISIONS.
(A CRITICAL INTRODUCTION
TO RECENT INDEPENDENT
AMERICAN FILM)**

Pág. 127

ROBERT C. ALLEN Y
DOUGLAS GOMERY

**TEORIA Y PRACTICA
DE LA HISTORIA DEL CINE**

Pág. 128

JOAN M. MINGUET Y
JULIO PEREZ PERUCHA (EDS.)

**EL PASO DEL MUDO AL SONORO
EN EL CINE ESPAÑOL. TEXTOS Y
DEBATES: BREVE ANTOLOGIA**

Pág. 130

MARSHA KINDER

**BLOOD CINEMA.
THE RECONSTRUCTION OF
NATIONAL IDENTITY IN SPAIN**

Pág. 131

NOSFERATU. REVISTA DE CINE

JEAN RENOIR

Pág. 133

RAFAEL DE ESPAÑA

**DIRECTORY OF SPANISH
AND PORTUGUESE FILM MAKERS
AND FILMS**

Pág. 135

VICENTE J. BENET Y

VICENTE SANCHEZ BIOSCA (EDS.)

**LAS ESTRELLAS: VEJEZ DE
UN MITO EN LA ERA DE LA RAZON**

Pág. 137

CLAUDIO ESPAÑA (ED.)

**CINE ARGENTINO
EN DEMOCRACIA 1983/1993**

Pág. 139

ROBERT ROSENSTONE (ED.)

**REVISIONING HISTORY:
FILM AND THE CONSTRUCTION
OF A NEW PAST**

Pág. 142

Donald Lyons
**Independent Visions.
(A Critical Introduction
to Recent Independent
American Film)**

Nueva York
Ballantine Books, 1994
337 páginas
12 dólares

Una de las ventajas del cine como "arte popular" es que ha podido desarrollarse sin ser inmediato pasto de análisis *normativos* por parte de críticos, académicos y demás árbitros del gusto (la serie B sería un buen ejemplo). Bien, esto es cosa del pasado: hoy en día, en la abundantísima bibliografía cinematográfica que se publica en inglés, hay estudios sobre todo, desde el cine porno hasta los más diversos subgéneros *basura*. Por eso sorprende que un texto como el que nos ocupa sea el primero en proponer un recorrido global por el territorio del "cine independiente americano". En la década transcurrida desde que este término empezó a utilizarse en el sentido actual (a raíz de los primeros éxitos de Susan Seidelman, Jim Jarmusch, Spike Lee, Joel Coen y Alan Rudolph), los *indies* han pasado a convertirse en la alternativa oficiosa al rígido estancamiento industrial del cine de Hollywood (... y a la crisis del cine de autor europeo, para una parte considerable del público de las salas de ensayo).

Sólo por este motivo, el libro de Donald Lyons merece reseñarse en una revista de historia del cine; su principal mérito es enfrentarse a un fenómeno vivo antes de que desaparezca o se

transforme en otra cosa (curiosamente, un fenómeno parecido, la floración de un cine de autor anglófono en Canadá a partir de la segunda mitad de la década pasada, carece también de bibliografía en inglés, aunque no, curiosamente, en francés).

Dada la dispersión de los textos que se van publicando sobre los *indies*, *Independent Visions* es el mejor sitio para efectuar una consulta rápida sobre cineastas como Gus van Sant, Richard Linklater, Victor Nunez o Carl Franklin.

Pero a partir de aquí surgen los problemas. El concepto mismo de "cine independiente USA" es difuso, al abarcar desde las producciones de Dino de Laurentiis hasta los films *no budget* rodadas en "formato" Fisher Price por Sadie Benning. Lyons no hace ningún esfuerzo por aclarar la génesis y los límites del término, ni tampoco lo pone en relación con el llamado "nuevo cine americano" de los años setenta ni, salvo por alguna mención a Cassavetes, con el cine *underground*. Ello le permite una exasperante arbitrariedad a la hora de elegir los nombres; no figuran aquí Mark Rappaport ni Wayne Wang ni Sara Driver ni ningún documentalista, pero sí los canadienses Atom Egoyan y David Cronenberg (?).

En realidad, Lyons sólo está interesado en dar un repaso a la carrera de unos cincuenta "autores" (entre los que, nueva arbitrariedad, se cuelan directores comerciales como Martha Coolidge o James Fowley), a los que agrupa por

capítulos geográficos, empezando por Nueva York (de siempre el bastión anti-Hollywood del cine USA) y acabando... en Canadá. La razón, se argumenta en una de las pocas generalizaciones que se permite el autor, es que el cine más vital que se realiza en su país tiene "un carácter descentralizado, regional". Dentro de ese medio centenar de perfiles, no todos proporcionados (pero esto va en gustos), a los que se reduce el libro, brilla con frecuencia el estilo incisivo, informativo, dinámico de que suele hacer gala Donald Lyons en sus habituales colaboraciones en la revista *Film Comment*. Y no hay duda de que el ángulo desde el que aborda las películas resulta más de una vez provocativo y estimulante. Pero esto puede no ser suficiente para recomendar un libro cuyo ambicioso subtítulo sirve para descalificarlo, a la vista de sus limitaciones.

Antonio Weinrichter

Robert C. Allen y
Douglas Gomery
**Teoría y práctica
de la historia del cine**

Barcelona
Paidós, 1995
338 páginas
3350 pesetas

La historia del cine se consolidó como disciplina autónoma, hace no menos de cincuenta años, como una forma de conseguir un cierto estatuto de respetabilidad para la actividad teórico-reflexiva cinematográfica. Como es sabido, los primeros historiadores carecían de formación histórica propiamente dicha y por ello no poseían el suficiente rigor requerido en disciplinas más asentadas; los historiadores primitivos entendían la historia del cine como un compendio acumulativo de datos enciclopédicos basados en unos relatos descriptivos y anecdóticos sobre autores u obras.

Cuando los estudios de cinematografía se han permeabilizado en la universidad, la institución académica ha requerido a la investigación histórica cinematográfica para su validación unos requisitos que limiten las aberraciones científicas. Así se dio paso hace más de veinte años a maneras de hacer historia del cine más rigurosas (y problematizadas); planteamientos éstos, la historia del cine como ciencia histórica, que con los distintos vaivenes nos han llegado hasta hoy día.

Hace unos pocos meses se ha publicado *Teoría y práctica de la historia del cine* de los norteamericanos Robert C.

Allen y Douglas Gomery. Allen es el autor de *Speaking of Soap Operas* (Hablando de las telenovelas) que revolucionó lo que se había dicho hasta su aparición sobre las telenovelas. Por su parte, Douglas Gomery está especializado en la economía y la historia de los medios de comunicación americanos: quizá su libro más célebre sea *Hollywood: el sistema de estudios* (Ed. Verdoux). *Teoría y práctica de la historia del cine* está editado por Paidós en ese esfuerzo que parece que desde allí se está haciendo para ponernos al día de una serie de textos básicos para la teoría cinematográfica contemporánea (como ejemplo del retraso puede decirse que la edición original del libro de Allen y Gomery es de 1985).

El libro de Allen y Gomery es el mejor vademecum que conozco sobre los mecanismos para hacer historia del cine. La publicación está especialmente concebida como un manual de inevitable referencia para los estudiantes o historiadores sobre las problemáticas y las metodologías más adecuadas para desarrollar un trabajo en la historia del cine. Empero, *Teoría y práctica del cine* tiene otra virtud que le hace especialmente recomendable como libro de cabecera: su carácter de guía práctica. Como pasa muy habitualmente en los libros dirigidos a los universitarios americanos, el volumen de Allen y Gomery está articulado tanto como libro de referencia capaz de establecer pedagógicamente modelos teóricos y no perder por ello su carácter riguroso, cuanto, sobre todo, estar conceptualmente abierto a todas

las metodologías por mucho que en ocasiones las distintas vías estén contrapuestas.

Allen y Gomery contextualizan los estudios históricos cinematográficos en unos ejes básicos que complementan en cada ocasión con el estudio de un caso histórico práctico (entre otros, el estilo de *Amanecer*, la llegada del sonido a Hollywood, la "estrella" en la historia del cine o el "cinéma vérité americano"). Los ejes son: en primer lugar, la historia estética del cine, el camino más habitual de hacer historia reconvertido en buena parte de las últimas décadas en una historia de los sistemas de representación o de los textos fílmicos. En segundo, la historia tecnológica; en pocas palabras el estudio de cómo los cambios técnicos y tecnológicos inciden en el proceso evolutivo del cinema. En tercero, la historia económica y la historia de los aspectos industriales del cinematógrafo. En cuarto, la historia social centrada en los análisis en cómo el cine se relaciona con otras instituciones sociales o medios de comunicación. Por último, los autores realizan un acercamiento integrado de todas las metodologías anteriores aplicadas a un caso que resulta especialmente útil para comprobar el uso de las herramientas analíticas propuestas.

En definitiva, *Teoría y práctica de la historia del cine* es una contribución esencial para el estudio de las dimensiones comprensivas que poseen los mecanismos de hacer o leer la historia del cine. Lo cual, sin duda, es bastante.

Manuel Palacio

Joan M. Minguet y
Julio Pérez Perucha (eds.)
**El paso del mudo al sonoro
en el cine español.**

**Textos y debates:
breve antología.**

Madrid
Asociación Española de Historiadores
del Cine, 1994
174 páginas
1300 pesetas

No es extraña, aunque sí muy sintomática, la carencia en nuestro país de antologías de textos críticos, teóricos o historiográficos sobre tal o cual periodo o aspecto de la cinematografía hispana, si pensamos en el precario estado -todavía hoy y a pesar de todos los esfuerzos- de las investigaciones históricas sobre cine español. Por ello, la publicación de una breve pero representativa antología de artículos, críticas y opiniones acerca de uno de los acontecimientos más controvertidos y trascendentes de la historia del cinema, el paso del mudo al sonoro -tal y como demuestra la creciente atención que se le dedica a nivel mundial- no puede dejar de merecer la necesaria atención del historiador.

Es importante, en este sentido, que haya sido la Asociación Española de Historiadores del Cine -en un volumen que, por otra parte, completa la publicación de las actas del IV Congreso de la misma, celebrado en Murcia en

1991, e incorpora asimismo un destacado artículo sobre las patentes del cine sonoro en España, encargado a Josetxo Cerdán- quien se haya decidido a emprender una tarea tan urgente como útil: rescatar de las cavernas hemerográficas una cuidada selección de textos, publicados preferentemente en las revistas cinematográficas más relevantes del periodo y, en especial, en la imprescindible *Popular Film* (1926-1937) que permitiese comprobar el grado de interés y complejidad que el debate entre partidarios y detractores del primer sonido tuvo, también, dentro de nuestras fronteras.

Precisamente para que, dadas las limitaciones de espacio con que la publicación partía, tal debate quedase nítidamente representado en sus contradicciones y vericuetos, Joan Minguet y Julio Pérez Perucha -editores de la antología- llevaron a cabo una selección y clasificación de textos según tres criterios fundamentales: el cronológico, acotando un segmento temporal de siete años (1928-1934) en el que la *confrontación* pasa por diversas etapas vitales, concluyendo con una realista asunción de los nuevos problemas que, una vez asentado el invento, habría que encarar sin miramientos; la importancia de la publicación donde tales escritos apareciesen, dando lógica prioridad a las revistas especializadas (la ya citada *Popular Film*, pero también *La Pantalla*, *Arte y Cinematografía*, *Nuestro Cinema*, etc.) y a aquellas revistas culturales "más combativas, exigentes y perspicaces" a la hora de valorar las nuevas manifestaciones artísticas (*La Gaceta Literaria*, *Mirador*) (pág. 75) y, finalmente, la relevancia de las firmas y el interés intrínseco de los propios textos. Así, y además de destacadas contribuciones de personajes como Edgar Neville, Germán Gómez de la Mata -corresponsal de *La Pantalla* en París- Baltasar Fernández Cué, Juan Piqueras, el escritor y cineasta Mateo Santos, José López

Rubio, Luis Gómez Mesa, Josep Palau, ..., no faltan sagaces intervenciones de espectadores de la época, a través de la recuperación de los mejores textos publicados en la sección de *La Pantalla*, "nuestros lectores dicen..." que, como señalan los editores en su ajustado *Preliminar*, "ponen de relieve un inusual talento y una penetración más que notable" (pág. 77).

Una "Miscelánea de opiniones sobre la irrupción del sonoro" debidas a destacados personajes del mundo cultural, artístico o del propio ambiente cinematográfico (Eduardo Marquina, Luis Buñuel, Nemesio M. Sobrevilla, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Benavente, Pau Casals, Amadeo Vives...) completan un trabajo que deseáramos fuese, entre nosotros, el inicio de una práctica tan extendida en Europa y los Estados Unidos como inexistente en España. Facilitar el acceso del historiador a determinados materiales y dar a conocer al interesado la desconocida riqueza de la literatura cinematográfica española, son labores, así, que la Asociación de Historiadores parece, y de ello debemos congratularnos, decidida a emprender.

José Luis Castro de Paz

Marsha Kinder
**Blood Cinema.
The Reconstruction
of National Identity
in Spain**

Berkeley, Los Angeles, Londres
University of California Press, 1993
553 páginas
12,95 libras esterlinas

En la aguda introducción a su nuevo libro, Marsha Kinder enuncia de forma inmediata la naturaleza de su obra: "*Blood Cinema* no es una nueva reseña histórica de la producción cinematográfica española", escribe (p.1). Su objetivo es ofrecer una serie de reflexiones acerca de un problema bien presente en el debate, científico o no, que envuelve la producción cinematográfica, desde sus comienzos y hasta hoy. "Utilizando España como un *case-study*," explica Kinder, "el libro intenta explorar y problematizar el concepto de cine nacional" (p.7). La metodología por ella adoptada para su investigación, aunque susceptible de perfeccionamiento, es sólida y fascinante.

El primer mérito del libro es la misma elección del caso en cuestión. Utilizar España como *case-study* comporta dos saludables implicaciones. Por un lado (con respecto a los que nos encontramos dentro de los confines de este país), inyecta preocupaciones, estímulos, ideas surgidas en el interior de otros contextos culturales - operación en sí meritoria. Por otro (con respecto a los que se encuentran fuera de esas fronteras), demuestra, con creces, la fecundidad del caso español y la utilidad de su inclusión en las discusiones acerca del

desarrollo de la producción cinematográfica en el mundo, utilidad a menudo puesta en discusión o ignorada.

La hipótesis central del libro, articulada en capítulos temáticos que sólo en parte respetan el orden cronológico, se desarrolla a partir de la noción de nacionalidad como construcción ideológica, perspectiva sin duda estimulante desde una perspectiva intelectual y, como Kinder demuestra, extremadamente fecunda como instrumento de trabajo. La contribución de su libro es entonces doble: por un lado, propone una sistematización teórica a un problema muy presente en el debate cultural; por otro, ofrece una interpretación novedosa de la historia del cine español.

En cada una de las cuatro partes en las que está dividido el libro se analiza una dimensión específica que, como escribe Kinder, "problematiza la noción de cine nacional" (p. 11). Se habla entonces de "*transcultural reinscription*" (proceso de hibridación de convenciones tomadas de otras culturas y puestas en conflicto entre ellas), de especificidad cultural en la representación de la violencia, de exilio y migración, y de micro y macro-regionalismo. Cada uno de estos temas es tratado en relación con un análisis en profundidad de un número limitado de películas (muchas más son citadas como confirmación de la significatividad de los conceptos elaborados). La intención es comparar la imagen del "*blood cinema*" con sus

posibles explicaciones y contextos. Con respecto a la historia del cine español, y de la construcción de su especificidad, en los distintos apartados teóricos se analizan: la *transcultural reinscription* de las convenciones narrativas hollywoodianas, por un lado, y neorrealistas, por otro, en algunas películas representativas de los años cincuenta; la representación de la violencia en distintas épocas de la cinematografía española y su explicación en términos de modalidades, implicaciones culturales y recepción; la problemática del exilio en las películas y la vida de Luis Buñuel y José Luis Borau; la producción cinematográfica catalana como "modelo de una visión cosmopolita del nexo global/local" alrededor del cual se articulan las realidades micro (como Cataluña con respecto a España o España con respecto a Europa) y macroregionales (como Europa con respecto a España).

El material de reflexión que Kinder propone es, pues, abundante, bien organizado y muy penetrante. Además, en el mercado estadounidense, el libro viene acompañado por un CD-Rom que contiene fragmentos de quince de las películas mencionadas y analizadas en el texto, insólito y valiosísimo instrumento que da cuenta de la penosa limitación de la descripción verbal en el análisis de material audiovisual. Sin embargo, *Blood Cinema* mantiene un punto de debilidad, que la misma autora reconoce y reivindica. Sus conclusiones se basan en el análisis de un número muy limitado

de películas, cuya representatividad con respecto al conjunto de la producción no es siempre demostrada. Se trata de películas "influyentes", como Kinder las define, socialmente visibles, pero no siempre ni necesariamente exhaustivas desde el punto de vista del conjunto de la producción nacional. Que se opere una selección parece no sólo obvio, sino necesario; que no se tenga en cuenta su representatividad en términos cuantitativos puede resultar desviante, a pesar de las continuas advertencias de Kinder que en ningún momento niega el valor exclusivamente conceptual de su estudio. Al terminar la lectura de *Blood Cinema* nos encontramos con la sensación de haber aprendido mucho del proceso teórico de construcción de una identidad nacional a través y por iniciativa del cine en general, así como de determinados mecanismos que en distintas épocas fueron escogidos para representar específicamente la identidad nacional española. Pero al mismo tiempo se echa en falta una visión más global y que pueda dar cuenta de la aportación de la producción cinematográfica en su conjunto a la construcción de las distintas ideas de identidad nacional a lo largo de la historia de España del último siglo. Gracias a las propuestas conceptuales y metodológicas de Kinder, ese análisis más global se podrá hacer ahora con mayor espesor conceptual. De momento, sólo hay que esperar que su profunda reformulación del concepto de identidad nacional en el cine se establezca en las conciencias como una advertencia en contra de usos y abusos de ese concepto en el debate público, científico o no.

Valeria Camporesi

Jean Renoir

Nosferatu.
Revista de cine,
nº17-18
Marzo 1995
206 páginas
1300 pesetas

Tal vez por cumplirse el centenario de su nacimiento, la revista *Nosferatu* ha dedicado el último de sus habituales monográficos al contradictorio y entusiasta Jean Renoir. Y digo tal vez porque la bibliografía con la que el estudioso y el aficionado cuentan para acercarse a la obra del cineasta francés es tan extensa y variopinta (aunque, ay, la española sigue siendo tan infrecuente como dispersa) que la aparición de este número parece responder a las exigencias de un "homenaje". Bibliografía reseñada en este mismo número (no con tanta brillantez como nos tenía acostumbrados Francisco Llinás) que va desde el panegírico (Bazin) a la glosa (Serceau), del trabajo orgánico (Brady) al misceláneo (el número 482 de la revista *Cahiers du cinéma* entre otros) sin olvidar la propia palabra del autor de *La grande illusion*. Así, este número carece ya no sólo del "factor sorpresa" que para los iniciados pudieran tener otros monográficos de la revista, como los dedicados a Melville o al cine épico mudo italiano, sino que su carácter de veneración supone un pesado lastre para el conjunto.

Dividido en tres grandes bloques (vida y obra, análisis estructural y filmografía), el voluminoso número sobre

Renoir ofrece al lector doce artículos de desigual fortuna, una filmografía no muy detallada y un comentario de las películas que formaron el ciclo que el Patronato de Cultura de San Sebastián dedicó al cineasta a principios de año. La revista se abre con una visión panorámica de las claves, y los mecanismos que las rigen, del cine de Renoir. El prólogo tiene un tono general hagiográfico y la alabanza cae en el tópico en demasiadas ocasiones. Jesús Angulo, José Enrique Monterde, Ricardo Aldarondo e Imma Moreno repasan la obra del cineasta desde los "años de aprendizaje" hasta su "última etapa de extranjero". Aunque se trata de un sucinto relato, la obra de Renoir queda en tan hacendadas manos dimensionada en su justa medida. Sin embargo, la insuficiencia de algunas propuestas y la abundancia de citas inoportunas, cuando no marginales, desvían en ocasiones la atención del lector sobre tan completa memoria. La sensación que ofrecen estos artículos es la de una aproximación a Renoir apta para todos los públicos, insuficiente para el iniciado, pero sin duda valiosa para quien por primera vez se acerque a su figura.

El segundo bloque de artículos, demarcados de esta tendencia general y, acaso por ello, las más apasionantes de cuantos componen la revista, nos permiten entrever el complejo mundo estructural de los films de Renoir, hermosas filigranas de estilo presentadas bajo la simple apariencia de la elementalidad. Santos Zunzunegui culmina

este apartado con un preciso y precioso reconocimiento de la variación e intencionalidad de las estructuras narrativas de Renoir en el artículo ilustrativamente titulado "Técnicamente suave". Zunzunegui describe con acierto la simplicidad que esconde el aparato escénico, transmite la sabiduría de Renoir y nos presenta al autor de aparentes ejercicios técnicos como el entusiasta moralista que apreciara tanto el crítico Rohmer. Un Renoir moral, tal vez la visión más tópica que sobre el director francés haya existido, es expuesta con humor y sentido del detalle por el crítico Tag Gallagher. Para ello, se sirve de la "mirada obscena" que sobre las mujeres posa Renoir. Mirada que es también mirada del espectador, pues la inocencia con que Renoir contempla las evoluciones de sus personajes es pareja a la que sentimos contemplando sus films (cabe suponer que la influencia del padre ha marcado definitivamente esta expresión del hijo). El artículo de Gallagher es revelador de ciertos aspectos no demasiado estudiados del cineasta como su deuda con el cine de Chaplin o la relación sado-masoquista que a menudo aparece en los personajes de Renoir, si bien el autor no teoriza sobre estas cuestiones.

Aurea Ortiz y María Jesús Piqueras desmienten la relación con el impresionismo del cine de Renoir, a pesar de algunas preocupaciones comunes más propias del ambiente en que se crió

Jean Renoir que en la existencia de una voluntad de estilo. Si la naturaleza es un tema recurrente en la obra de los impresionistas y del cineasta, la voluntad teatral del director, su marcado deseo por un sonido uniforme (la cordura del tono con que los actores recitan, escuchándose) y la irrealidad de muchos de sus decorados lo alejan definitivamente del impresionismo. A pesar de ello, no es posible negar en Renoir el referente pictórico, como evidencia el hecho de que Kubrick, antes de comenzar el rodaje de *Barry Lyndon*, obligara al equipo a revisar una y otra vez *Elena* y *los hombres*. Impresionismo, voluntad de estilo, autoría, conceptos desgranados con habilidad y brillantez por Carlos Losilla en "Realidad y representación", un artículo de obligada lectura para los interesados en los mecanismos de la puesta en escena. De nuevo vuelve a aparecer el inevitable concepto de la teatralidad del cine de Renoir, su gusto por penetrar con la cámara en decorados y realidades, el actor como pilar del edificio cinematográfico (actores interpretando a personajes que actúan), la síntesis, en fin, de que la cámara es parte del decorado.

El número se cierra con un análisis de treinta y ocho títulos, algunos luminosos, otros decididos y enérgicos, también algunos vacilantes y sin brío; todos ellos ofrecen, sin embargo, un panorama de la obra de un cineasta singular que ya es figura clave en la historia del cinematógrafo. Citaría los comentarios que sobre *La cerillera*, *Toni*, *Una partida de campo*, *La Marsellesa* y *La regla del juego* aparecen en esta nueva entrega, irregular, pero sabrosa, de una revista que va camino de convertirse en un clásico. Esperemos que el próximo, dedicado a *Cine e Islam* lleve al menos un índice onomástico para facilitar la consulta al lector.

Francis Cillero

Rafael de España
**Directory of Spanish
and Portuguese Film
Makers and Films**

Trowbridge, Wiltshire
Flicks Books, 1994
XII + 388 páginas
40 libras esterlinas

Que un libro sobre dos cinematografías de segundo orden, como son la española y la portuguesa, consiga romper las barreras de sus fronteras para darse a conocer en otros países ya es un éxito. Si, además, su medio de difusión es a través de una editorial anglosajona, lo que le asegura, por el idioma, una difusión planetaria, el éxito es doble. Si, por añadidura, el tal libro es un diccionario de directores y de películas, su probable destino será el de convertirse en la obra de referencia, para los lectores de otras lenguas, cuando se refieran a los cines español y portugués.

El diccionario de Rafael de España está formado por 215 directores, de los que 150 son españoles y 65 son portugueses. De cada uno de ellos se citan unos breves datos biográficos y su filmografía completa, incluyendo en la misma la obra realizada para televisión. La exactitud de los datos publicados y la amplitud de los mismos, por ejemplo, incluyendo los cortometrajes, aspecto este muy desconocido de la labor de los directores, hace que la consulta de este diccionario sea bastante fiable. Esta información acerca de los cortometrajes no es baladí, ya que hay directores en cuya filmografía estas obras tienen un peso muy importante, como pueden ser,

por ejemplo, los casos de Cesar Fernández Ardavín, António Lopes Ribeiro o Javier Aguirre.

Dado que un diccionario de este tipo debe aspirar a erigirse en una obra completa y definitiva, el talón de Aquiles del mismo radica en el criterio seguido por su autor a la hora de seleccionar a los cineastas. El criterio generalmente admitido en este tipo de obras suele ser el incluir a todos aquellos realizadores que tengan al menos un largometraje en su haber. Pero, en este caso, dicho criterio no se ha tenido en cuenta con rigurosidad, pues mientras figuran directores con un solo largometraje, caso de Cristina Hauser o de Lorenzo Llobet Gracia, no lo hacen otros que se encuentran en la misma situación, caso de Julián Marcos o de Angel Llorente.

Mucho más sorprendente es la no inclusión de otros realizadores con una amplia obra, como, por ejemplo, Santos Alcocer, Francisco Lara o Domingo Viladomat.

Este es el aspecto en el que la obra de Rafael de España muestra su principal carencia, al no recoger a todos los que son, con la peculiaridad de que tampoco son todos los que están, caso de Gabriel Blanco, autor solo de cortometrajes.

Admitiendo este grave inconveniente, que reduce bastante el valor del libro, queda fijarnos en lo que el autor nos ofrece, que sin duda es de calidad y fruto de una investigación cuidadosa.

Hay otros aspectos que, sin duda, dejarán perplejo al futuro usuario de este libro. Uno de ellos es señalar los títulos en catalán, vasco o gallego, que unas veces van acompañados del correspondiente título español y otras no. Pero cuando ya se roza el disparate es cuando se matiza si tal o cual título es catalán, valenciano o mallorquín.

Otro aspecto curioso que tiene el libro es el de indicar el título inglés de todas las películas mencionadas, contraviniendo la norma, generalmente admitida en estos casos, de reservar ese título para aquellas películas estrenadas en el país cuyo idioma se utiliza.

Independientemente de todos estos aspectos polémicos, que presenta el libro, y con los que se puede discrepar, es evidente que nos encontramos con una investigación bastante seria y rigurosa, en la que se puede confiar. Es una pena que el propio autor haya limitado la importancia de su obra, al haber restringido la nómina de los cineastas reseñados, pues en ese caso podríamos asegurar, sin duda, que nos encontraríamos ante un libro imprescindible dentro de la bibliografía cinematográfica mundial.

José Luis Martínez Montalbán

Vicente J. Benet y
Vicente Sánchez Biosca (eds.)

**Las estrellas:
vejez de un mito
en la era de la razón**

Archivos de la Filmoteca, nº18

Octubre 1994

282 páginas

1500 pesetas

Resulta difícil calcular cuánto se ha escrito sobre esta materia. Pero a pesar del extenso panorama bibliográfico arrojado por el *star system*, la edición bilingüe que nos ocupa es una recopilación muy calculada de catorce artículos, en su mayoría dedicados al estudio de los tópicos históricos y estéticos más decisivos para el análisis multifacético de ese eje fundamental de la mitología cinematográfica y sociocultural de nuestro tiempo: la estrella.

Ya desde el prólogo, Benet y Sánchez Biosca ofrecen un seguimiento unificador de lo que más adelante, a partir de autores con criterios y especialidades diferentes -inspirados algunos sobre teóricos como Edgar Morin, Béla Balázs, o Sigfried Kracauer-, se desarrolla en cuatro grandes bloques cuyo fin, en conjunto, es una amplia reflexión que cubre desde los orígenes hasta la herencia actual, pasando por las ramificaciones y otras tantas alternativas que a veces en dimensiones insospechadas nos permite el estudio de *la star*.

Si bien todos los frentes son determinantes, el más apropiado para comenzar tiende a ciertas generalidades básicas, expuestas en una primera parte bajo el título *El Star System en perspectiva*, introducido a su vez por *La herencia del Star System*, ensayo de Román Gubern que comprende una visión histórica del

proceso industrial donde el *star system* complementa la política de géneros y está profundamente condicionado por avances técnicos que han terminado por engendrar ese otro sistema de estrellas electrónicas propio del superespectáculo de ficción y del cine catastrofista de la última década.

Gubern deja abierto un cuadro integral, que para cerrar plantea el tema de la iconolatría y el ensanchamiento hacia otros asuntos antropológicos de especial interés. Se trata de entender la estrella como un fenómeno que sobrepasa con sorprendente ventaja las fronteras del mecanismo cinematográfico, hasta convertirse acaso en la mayor herencia cultural de nuestro siglo: tópico en el que se expande Edmund Cros a lo largo de su escrito *Sujeto cultural y Star System*, análisis muy agudo sobre el actor-cine-objeto, producto ideológico modelo, y sus implicaciones en la autorrepresentación del sujeto cultural.

El valor económico de la estrella, el deseo y la pasión como fuentes de rentabilidad son los puntos centrales de *La estrella, un discurso a pedazos*, ensayo de Javier Maqua, que ejemplifica su discurso sobre la base del panorama español desde la instauración de la democracia, hasta la "salvaje liberalización del mercado audiovisual", donde la unión del sistema de estrellas televisivo y el cinematográfico conducen hoy a una viscosa familiaridad que reduce la "calidad aérea" y la vitalidad artística.

La génesis histórico-cinematográfica específica se pormenoriza en un segundo gran bloque que viene a ser el más extenso de todos: *La institución y sus límites*. Por lógica necesaria, el artículo más voluminoso es *La estrella y el teles-*

copio: Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella, 1908-1912 un trabajo de rigor investigativo que adapta bastante material de *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Films: The Early Years at Biograph*. Independiente de lo anecdótico, lo más interesante radica tal vez en el transcurso descriptivo de la interpretación histriónica a la verosímil y, con ésta, al triunfo visual de la estrella en virtud del método griffithiano. Complemento aplicado de este punto clave para la industria será el documento anexo de todo el libro que nos ocupa: *Lo que yo exijo a las estrellas de cine*, escrito por el mismo Griffith y publicado por vez primera en 1917.

Una de las más completas y profundas indagaciones sobre el actor dentro y fuera del mecanismo filmico la ofrece en esta segunda parte Vicente J. Benet con su ensayo *El cuerpo del personaje y el relato clásico: James Cagney se convierte en una estrella de la Warner*. Exploración multidimensional que con este solo ejemplo del llamado cine clásico, se sustenta inicialmente en las repercusiones narrativas. Sobre unas bases reflexivas aptas para comprender un fenómeno que concierne a varias disciplinas, el autor aclara lúcidamente la complejas relaciones tanto entre el actor y el personaje dentro del relato, como sus implicaciones antropológicas, reconociendo de antemano la existencia de casos análogos en otros sectores de la producción cinematográfica.

Como indica su título, *Más allá de la Edad de Oro* es en un tercer bloque la parte dedicada a "otras miradas" y a "otras formas" del *star system*. Con *Escenas de la vida de las estrellas*, James

Aumont pretende, en teoría, establecer correspondencias entre el sistema de las estrellas hollywoodiense y el alemán. Pero la exposición se reduce a una descripción, superficial y hasta cierto punto malintencionada, del "sistema" fassbineriano, al que sería mucho más interesante abordar desde dentro y con menor carga de destrucciones comparativas.

Más inteligentes y útiles resultan las contribuciones de otros dos autores que participan en esta "otra mirada": Alberto Elena y Vicente Sánchez Biosca. Con su ensayo *Cine, política y Star System en la India*, el primero describe y estudia el fenómeno, muy significativo y algo reciente, de las incursiones políticas de algunas de las grandes estrellas del cine indio. El autor selecciona tres ejemplos sin parangón en otras latitudes: los casos N.T. Rama Rao, M.G. Ramachandran y Amitabh Bachchan, quienes apoyados en su poder estelar se convirtieron en arquetipos ideológicos y verdaderos líderes políticos durante uno de los períodos más turbulentos de la reciente historia india.

Por su parte, Sánchez Biosca en *Estrellas del apocalipsis (en torno a algunos mitos del cine de terror)* aporta un valioso recorrido desde el "terror humanizado" subyacente bajo el cine clásico de los treinta hasta la "espectacularidad horriblemente plástica de los destinos del cuerpo posmoderno". Es decir, desde el terror promovido por el mismo interior dramático del relato cinematográfico, hasta el nacimiento de una nueva iconografía impuesta por el zombi-modelo de Romero-Russo, pasando por la estética contestataria y agresiva del cuerpo quemado de Freddy Krueger y del carnicero Leatherface. El término es

esa "forma extraña de lo macabro" que configura el *star system del monstruo '90* y en ningún caso de actor alguno.

Ramificaciones: otras escenas es el último bloque de este vasto panorama. Dedicado especialmente a otros campos hasta donde trasciende la *star* a través de los *mass media*, incluye *El cartel de cine en el engranaje del Star System* (estudio de Rafael R. Tranche) y un artículo muy interesante que lleva por título *Las memorias de las estrellas: Lauren Bacall y Ava Gardner*, cuyo autor, Carlos Losilla, analiza la estructura funcional y efectista de los libros sobre la vida de las estrellas como parte de un "mercado dramático" donde se vuelve rentable convertir la realidad biográfica en prolongación cinematográfica.

La recopilación concluye con un ensayo muy ameno escrito por Emilio de la Rosa e Hipólito Vivar: *Estrellas Animadas*, centrado en la caricaturización del *star system* "real" mediante las técnicas animadas, no sólo para los efectos industriales norteamericanos, sino también con intenciones fuertemente críticas en otras cinematografías incluida la de España con la serie *Garabatos*, entre otros intentos y creaciones de carácter "militante" directo o indirecto. De la Rosa y Vivar sobresalen por su inclinación hacia varios campos independientes con marcadas implicaciones políticas que en muchos casos ridiculizan y aplastan el *star system* en su totalidad, sin excluir ese otro universo estelar de personajes extracinematográficos internacionales.

Las estrellas: vejez de un mito en la era de la razón provoca sobre todo la desmitificación del mito. El acercamiento desde la realidad cinematográfica esencial hasta sus efectos y causas dentro de una realidad cultural donde la *star* no es otra cosa que la imagen de los valores y las transformaciones de una sociedad que necesita convertir el cine en su Olimpo.

Isleny Cruz

Claudio España (ed.)

Cine argentino en Democracia 1983/1993

Buenos Aires

Fondo Nacional de las Artes, 1994

351 páginas

Siempre que un libro de estas características ve la luz, hay que celebrar su publicación como un hecho provechoso y digno de tenerse en cuenta porque recoge el transcurso de una actividad cultural a lo largo de un periodo relevante para la historia de un país, como es Argentina, que ha vivido sus primeros diez años de democracia tras una cruenta dictadura.

A cargo del profesor Claudio España, director del colectivo Cinema compuesto por docentes de la Universidad de Buenos Aires (UBA), el libro presenta el trabajo realizado por dicho grupo en un intento de dar cuenta del papel cultural del cine en este tiempo de transición e instauración democrática, y su propio desarrollo como producción cultural. No se debe olvidar que está publicado y promovido desde una institución pública (el Fondo Nacional de las Artes), lo que puede apuntar a un claro objetivo compilador y testimonial.

El libro se compone de diversas partes que difieren en su enfoque y contenido. La visión general e introductoria a cargo del editor, que establece las variables y el marco desde donde evaluar las películas más relevantes del periodo, aparte de comentar las distin-

tas medidas políticas emprendidas desde las instituciones culturales de cara al cine, impone una división cronológica de la producción según el contexto gubernamental y el clima económico. Cada miembro del grupo desarrolla un capítulo temático que intenta cubrir cada campo de estudio de la historia del país y del cine, como cuestiones que se entrelazan. Así, el primero titulado "Revisión del proceso militar" se enclavaría en la primera instancia antes señalada, mientras que, por poner un ejemplo, el décimo titulado "El policial argentino", estaría en el enfoque historiográfico de géneros de cine. Además, a lo largo de estos capítulos se incluyen cuadros separados que presentan a los directores en su particularidad, así como dan cuenta de otros profesionales del medio como guionistas, escenógrafos, directores de fotografía, etc. Para cerrar el libro, hay una serie de Apéndices que desarrollan aspectos institucionales y comerciales del cine dedicados a la producción y comercialización, a la enseñanza del cine, al circuito de festivales internacionales y los premios de la filmografía argentina en los mismos, al Instituto Nacional de Cinematografía, y por último, una recopilación de las fichas técnicas y algunos carteles de las películas.

El cine de esta época está marcado por un claro sentido del recuerdo y la asimilación de un periodo histórico de censura intelectual y física, de opresión militar y de exilio. La homogeneidad temática y el compromiso político de las películas constituye un hecho historiográfico que hace al libro muy interesante, no sólo como una reflexión de la

historia nacional, sino para la historia del cine, ya que exige una tarea lectora de ambas variables, cine e historia, de modo que se impone una buena síntesis sobre la configuración de un cine nacional y lo que ello implica.

Por consiguiente, durante la lectura del libro surgen dos preguntas en las que radica todo trabajo en historia del cine: en primer lugar, en qué medida el cine es testimonio de su tiempo, y en segundo, cómo hacer historia del cine. La primera pregunta está claramente en las intenciones de los autores del libro. La eliminación de la censura obró una libertad de expresión y de creación que tuvo su primer efecto en el cine, como un lugar en el que convergían las necesidades de un sector cultural fuertemente reprimido durante la dictadura militar y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), y el deseo del público de hacer balance de su pasado reciente. Además, los especiales acontecimientos de la historia argentina, la lucha interior por esclarecer la responsabilidad y el paradero de los desaparecidos, y la guerra de las Malvinas, volcaron la atención internacional sobre el país en buena medida debido a que el cine había recogido ambos temas en sus películas, ya de un modo metafórico, ya desde una posición frontal. El hecho de que a lo largo de los capítulos temáticos del libro aparezcan los mismos films, implica una cohesión ideológica y de atención histórica y política que hace especialmente relevante la existencia de este libro como documento básico para el estudio de la historia

argentina, no sólo en cuanto a su trayectoria democrática que intenta asimilar el pasado político, sino como una especificación, simplemente por los temas que se eligen y cómo se tratan, de los fundamentos sociales de su nueva sociedad.

Por otro lado, y contestando a la segunda cuestión, el libro logra cubrir los distintos enfoques teóricos presentes en la historiografía del cine, así como dar cuenta de las distintas facetas que el cine comporta como hecho cultural. Desde la misma introducción se aboga por un cine de autor como postura teórica, pero ya dentro del libro está suavizada por otras lecturas de las mismas películas. Así se comienza con temas históricos, como ya hemos aludido repetidamente, en torno a la represión, el exilio, ... para luego dar cuenta de cuestiones temáticas particulares como el cine y la literatura, el cine que describe o se desarrolla en el interior del país, o la aparición en la pantalla de mitos y leyendas tradicionales. Es quizá excesiva la dependencia textual de algunos de los capítulos, que se resumen en el relato de los contenidos de los films, si bien es obvia, ateniéndonos a la importancia temática que ya hemos resaltado, así como la homogeneidad de los títulos. La atención a los géneros está igualmente cubierta en capítulos dedicados a la comedia, el cine comercial, el cine histórico, el cine policíaco y el documental, donde no se descuida un tratamiento contextual y de recepción que hacen a estos capítulos especialmente interesantes. Asimismo hay otros que se ciñen a la expresa historia del cine como la reali-

zación de operas primas o las películas censuradas que se han recuperado durante este periodo. El último capítulo está dedicado a la labor de las realizadoras, que, si bien no se enclava en un estudio del feminismo textual, el mero hecho de dedicarles un epígrafe descubre cierto acuse de recibo de esta tendencia teórica.

Mención aparte merecen los apéndices y las notas que completan este mural cinematográfico, en los que hay que alabar lo acertado de su inclusión como componentes fundamentales de la producción cinematográfica. Recogen un material excepcional, que sirve de igual modo para reconstruir la historia del cine del país y que, acompañado de la estupenda maquetación y de la calidad de las numerosas fotografías, hacen del libro un completo resumen de la década, que rompe con el mero relato lineal de lo sucedido y se arriesga a un análisis reflexivo que no repara ni en autocríticas, ni en olvidar ningún elemento implícito en la producción cinematográfica.

Por consiguiente, la labor realizada por Claudio España y sus colaboradores ha logrado componer un gran libro de memoria y descripción de su cine, reuniendo toda la información y componiendo un hermoso documento historiográfico.

Marina Díaz

Robert Rosenstone (ed.)
**Revisioning History:
Film and the Construction
of a New Past**
Princeton
Princeton University Press, 1995
226 páginas
14,95 dólares

Esta excelente recopilación, compuesta por trece ensayos, explora la forma en la que el cine construye imágenes del pasado. *Revisioning History* se destaca conscientemente de la posición tradicional que aborda las relaciones entre el cine y la historia escrita analizando si las películas contienen hechos exactos sobre el pasado. En lugar de ello, y como reflejo de las nuevas tendencias en los estudios culturales y cinematográficos, pretende considerar los films en sus propios términos como "una forma legítima de hacer historia" (p. 3), como artefactos a través de los cuales pensamos, interpretamos y revisamos el pasado. La obra señala algunas de las cuestiones fundamentales acerca del cine y la historia: ¿Mediante qué conjunto de reglas particulares se representa el pasado en las imágenes en movimiento? ¿Cómo influye el presente en las representaciones que del pasado realizan las películas? ¿Cultiva el cine histórico una sensibilidad diferente a la que presenta la historia escrita respecto al pasado? Y en términos postmodernos: ¿es la historia profesional, como lo es el cine histórico, una forma de ficción?

Todo ello constituye un amplio programa y el libro es incisivo y provocador intelectualmente. Las películas en cues-

tion no son los dramas históricos populares tradicionales (como *Ben Hur*), sino un nuevo género de cine histórico que aspira conscientemente a problematizar el pasado y a explorar las fronteras de nuestro conocimiento del pasado. Algunos de estos films son *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais), *La notte di San Lorenzo* (de los hermanos Taviani) y *Mississippi Burning* (Alan Parker). Cubriendo una amplia variedad de temas como el colonialismo, el nazismo, las memorias de la clase trabajadora y el racismo en el sur de los Estados Unidos, estos films fueron realizados en los Estados Unidos, Europa, Asia y América Latina.

El mayor valor del libro reside en su acierto para mostrar de forma concreta cómo, en palabras de Pierre Sorlin, "los films ofrecen aspectos del pasado que son mejor aprehendidos a través de las imágenes que mediante la descripción escrita" (p. 86). Por ejemplo, en dos de los ensayos recogidos en el libro Sumiko Higashi y Robert Rosenstone muestran respectivamente el valor del anacronismo en *Walker* (Alex Cox). El film, una historia real de un americano del siglo diecinueve que se convirtió en presidente de Nicaragua, incluye encendedores Zippo, cigarros Marlboro y botellas de Coca-Cola que refuerzan nuestra conciencia del carácter de construcción del pasado y de los americanos involucrados en América Central entonces y ahora (la película fue realizada en 1987). Rudy Koshar muestra cómo Hans-Jürgen Syberberg yuxtapone en su film de siete horas de duración *Hitler: A Film from Germany* narrativas múltiples y contradictorias acerca del Tercer Reich, en

contraste con un estudio histórico que presenta una tesis mediante una definición normal, imponiendo al espectador la realización de una elección. El hecho de que el film sea una ficción no supone, por tanto, un inconveniente, sino que puede utilizarse como un vehículo estimulante para pensar el pasado.

A lo largo del libro se aborda el importante tema de las relaciones entre el postmodernismo, el cine histórico y la historia escrita. Varios de los artículos que lo componen plantean la cuestión de si la historia no es, en realidad, más que una forma de ficción. Este es, obviamente, un problema importante y actual para los estudiosos y para el hombre de la calle. En un artículo tan inteligente como provocador, Rosenstone muestra admirablemente cómo la construcción del pasado en *Walker* "cumple con las cuatro tareas tradicionales de cualquier trabajo histórico" (p. 207): contar, explicar, interpretar y justificar (obviamente sin notas a pie de página ni bibliografía). Pero la conclusión que de ello extrae -que la historia escrita es, al igual que el cine histórico, una forma de ficción- supone un inmenso salto imaginativo y metodológico. El hecho de que las tareas de la historia escrita y el cine histórico puedan ser similares y que ambos sean trabajos interpretativos no implica necesariamente que sus métodos y hallazgos tengan un estatus idéntico en tanto que conocimiento del pasado. *Revisioning History* muestra magníficamente cómo las películas pueden hacernos pensar el pasado de una forma nueva y estimulante, como no lo puede hacer la historia escrita. Pero la afirmación de que ambos, cine e historia escrita, sean formas de ficción merece un mayor tratamiento metodológico.

El libro es una obra oportuna que debe ser leída por historiadores, críticos cinematográficos y por todo aquél que ame la historia y el cine.

Alon Confino