

que, en su conjunto, apuntan a una reivindicación histórica de su autor: la de no separar la crítica periodística de la académica. Rosenbaum lleva varias décadas demostrando que desde la crítica periodística se puede reflexionar de manera rigurosa y profunda sobre la estética, la política, la ideología, la forma, la industria del cine y las películas y que, a menudo, la apropiación de la reflexión crítica por parte de la universidad no ha hecho sino provocar una falsa división de la especificidad. En su artículo dedicado a Susan Sontag sitúa este cambio en los años ochenta cuando, ante su sorpresa, se dio cuenta de que a una conferencia sobre cine en la universidad asistían exclusivamente estudiantes de cine. En los años sesenta, en cambio, el cine se pensaba y disfrutaba desde los más diversos ámbitos académicos, sociales e intelectuales. En internet, Rosenbaum ha encontrado la manera de superar esa ruptura así como de prolongar una voluntad pedagógica que siempre ha mantenido como esencia de su labor crítica. No en vano, Jean-Luc Godard le considera «el Bazin norteamericano».

Y dentro de esta labor pedagógica y divulgativa del cine se encuentra un aspecto más político, el de reivindicar un canon cinematográfico independiente de la industria del cine y la universidad. En su libro *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2004), Rosenbaum ya propuso una alternativa a los criterios estéticos y *autorales* del American Film Institute, publicados en su lista de los 100 mejores films.

Good Bye Cinema. Hello Cinephilia puede leerse como una ampliación de y reflexión sobre esta propuesta canónica. Y es un resumen de su obsesión personal por hacer visible aquel cine invisible, por ejercer desde los cineclubs y tribunas más diversas una pedagogía cinematográfica, por educar moralmente a través del cine, por transmitir, debatir y reevaluar continuamente la herencia cinematográfica. La gran paradoja de esta era digital es que, mientras por un lado se

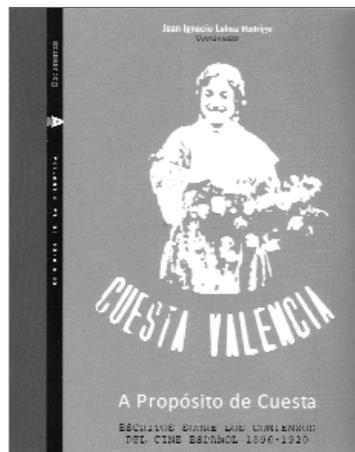
reducen las posibilidades de acceso a infinidad de películas por cuestiones industriales, económicas y culturales, la edición en DVD de títulos permite un infinito y fácil acceso a títulos de lo más variado. El cine del mundo al alcance del mundo, la mayor utopía de la cinefilia hecha posible gracias a la tecnología digital.

En resumen, un buen libro para aquellos que entienden internet y las nuevas tecnologías como una manera de poner al día las preguntas y los asuntos de la cinefilia tradicional.

Cristina Pujol Ozonas

A PROPÓSITO DE CUESTA.
 ESCRITOS SOBRE LOS COMIENZOS
 DEL CINE ESPAÑOL. 1896-1920
 Juan Ignacio Lahoz Rodrigo (coord.)
 Valencia

Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencia de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2010
 636 páginas
 22 €



Del 24 al 26 de octubre del 2005 se celebró en Valencia, organizado por el Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, el congreso *A propósito de Cuesta. I Congreso sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*.

El motivo de tal convocatoria era la celebración del centenario de la Casa Cuesta, una importante productora valenciana que, entre 1905 y 1915, realizó una destacada labor que, posteriormente, tuvo una notable influencia en el desarrollo del cine español.

Las comunicaciones, conferencias, debates, etcétera, generados en esos días, a los que se han añadido otros materiales, han dado lugar a este libro que ahora se publica. Su contenido se articula alrededor de los seis bloques temáticos que constituyeron el núcleo del congreso, a los que se han sumado las tres conferencias impartidas y los correspondientes debates posteriores, además de varios anexos y un importante aparato gráfico.

El primero de los bloques temáticos es «La introducción del cine en España. Pionerismo y protoindustria», en donde se publican siete artículos y un debate. La mayor parte de ellos tratan, como suele ser habitual en estos casos, de los comienzos del cine en distintas ciudades y regiones de España. En este caso Sevilla, Granada, Málaga y Galicia. De entre los textos de este bloque destaca el de Joaquín Cánovas Belchi, el cual señala unas directrices por las que, a su juicio, debería discurrir la investigación sobre el cine español de los primeros años, apuntando que ya es «hora de establecer un marco general, unas líneas de trabajo útiles, verificables y consensuadas por la comunidad científica» (p. 19). También merece ser resaltado el artículo de Begoña Soto Vázquez, acerca de la influencia que la cultura cinematográfica francesa ha tenido en la historiografía española, en detrimento de las aportaciones procedentes de Gran Bretaña. Y todo ello lo ejemplifica con el estudio que hace de la importancia que tuvieron los diversos medios de transporte en los intercambios que hubo en el espectáculo cinematográfico, entre España y Portugal, en esos primeros años.

El bloque segundo trata sobre «Espectáculo e industria cinematográfica. 1905-1914», que recoge siete artículos y un debate. Destacan entre ellos varios textos. Por un lado están dos, en los

que se estudia la influencia del naciente espectáculo cinematográfico en la zarzuela y en el teatro. El primero, de Luciano Berriatúa, se centra en las zarzuelas en cuyos argumentos aparece el cine, bien simulando una proyección, bien utilizando aquel como un elemento escénico más. El segundo, de Camille Blot-Wellens, versa sobre la utilización de una película en la obra teatral *El amigo del alma*, una comedia protagonizada por los famosos actores Loreto Prado y Enrique Chicote. Por otro lado, se encuentra el estudio de Rosa Cardona Arnau acerca de los laboratorios cinematográficos en Barcelona entre 1905 y 1920, en el que destaca la documentación aportada, como por ejemplo el listado de laboratorios, con los datos de los films procesados en ellos. Finalmente también merece ser reseñado el trabajo de Antonio Vallés Copeiro del Villar, acerca de la influencia que la legislación española sobre los espectáculos tuvo sobre el cine de las dos primeras décadas del siglo xx.

El tercer bloque, «Historiografía y metodología», contiene ocho artículos y un debate. Destacan los textos de Santos Zunzunegui y de Luis Alonso García. Zunzunegui reconoce que «transita por unos caminos muchas veces hollados con la pretensión de recordar algunas cosas no por sabidas menos olvidadas» (p. 215), lo cual le lleva a realizar pertinentes comentarios acerca de las historias locales, de la periodización o de la cientificidad del análisis, intentando centrar el tema de la investigación historiográfica en el campo del cine de los primeros tiempos en nuestro país. Por su parte, Alonso acomete el tema de «El problema de España y la cuestión de los cine nacionales en 1900», en donde se plantea si es lícito hablar de cine nacional en España antes de 1920. Para ello formula numerosos interrogantes acerca de lo atípico de la historia española, en comparación con los países occidentales de nuestro entorno, y de cómo todo ello se ha reflejado en el cine nacional.

El cuarto bloque tiene como objetivo «La Casa Cuesta», con cinco artículos. Abre este

apartado el texto de Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, en que se da amplia y cumplida información sobre la productora valenciana. A continuación figura el de Antonia del Rey Reguillo en el que se analiza *Benítez quiere ser torero*, un film de 1910 de esta productora, en el que se aúnan el cine taurino y el cine cómico.

El quinto bloque es «Bajo los efectos de la I Guerra Mundial», en donde se recogen ocho artículos y un debate. De entre los textos se puede destacar el de Joan M. Minguet Batllori, centrado en el cine español del período 1914-1920. En el mismo, el autor confiesa que está más para generar preguntas que para dar respuestas, al tiempo que apunta a la mínima implantación de dicho cine, en esos años, frente al que venía del extranjero.

Finalmente el sexto bloque trata de las «Relaciones entre los historiadores y los archivos», que contiene tres artículos. Seguramente un tema tan importante hubiese exigido un medio más específico y monográfico, lo cual, quizá, explique lo exiguo de su extensión. Es de destacar la aportación de Ramón Rubio Lucía, que analiza el tema siendo consciente de toda su complejidad, finalizando su exposición con algunas propuestas para aunar esfuerzos entre historiadores y filmotecas.

El libro se complementa con otro capítulo, en donde figuran los textos de las tres conferencias que se impartieron a lo largo del congreso. De ellas se puede destacar la de Jenaro Talens Carmona, «Prácticas culturales y emergencia del cinematógrafo en la España finisecular», en donde el autor aborda el tema del cine español de los orígenes desde cuatro perspectivas, que denomina epistemológica, historiográfica, filológica y retórica, desde las que «cabría entender el análisis de estas películas (...) como la vía de reconstrucción de lo que podrían ser las hipótesis espectatoriales que hicieron posible que ese cine esté hecho del modo que lo está» (p. 531).

Finalmente dos importantes Anexos completan el libro. El primero es la «Filmografía de

Films H. B. Cuesta», elaborada por Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, en donde se da a conocer el intento más completo hasta la fecha de fijar la filmografía de la productora valenciana. El segundo es la «Bibliografía sobre la historia del cine mudo en España. Publicaciones entre 1975 y 2005», de Palmira González López y Josep Lleixá i Pallarés, en donde se recoge un amplio catálogo de textos, desglosados en «Tesis doctorales», «Libros», «Capítulos de libros» y «Artículos de revistas».

He dejado para el final un aspecto que me parece muy importante del presente libro, como es la publicación de los debates habidos al finalizar las sesiones y las conferencias. Son seis debates que ofrecen nuevas perspectivas, distintos enfoques o contradictorias posturas a lo que se suele considerar la *doxa* habitualmente admitida. En estos debates se plantean temas importantes y actuales para la historiografía del cine español, como es la denuncia que se hace de la dependencia que se tiene de la prensa, lo cual lleva a la obsesión por los datos y el menosprecio de las conjeturas; o la necesidad de dar un paso más allá de las historias del cine locales, para pasar a un panorama nacional que incluya las anteriores aportaciones, es decir, realizar una labor de síntesis que ya empieza a ser imprescindible; o la indicación de la endogamia existente en el mundo de los historiadores del cine español, lo cual puede dar lugar a la aparición de tópicos, que se admiten sin discusión, etcétera.

Muchos de estos temas aparecen, puntualmente, en varios de los textos del libro, pero es en estos debates donde se formulan con mayor libertad, con la informalidad de una conversación y con un cierto tono incorrecto, pero con la urgencia de poner solución a algunos problemas que los interesados creen que se están alargando demasiado en el tiempo.

En resumen, se trata de una muy interesante aportación a la bibliografía cinematográfica española, en una doble vertiente, por un lado por las investigaciones que muestra sobre un tema concreto de la historia del cine español y, por otro,

por las reflexiones que recoge sobre el quehacer del historiador cinematográfico en nuestro país en estos tiempos.

José Luis Martínez Montalbán

CINE CONTRA ESPECTÁCULO.
seguido de TÉCNICA E IDEOLOGÍA
(1971-1972)

Jean-Louis Comolli

Buenos Aires

Ediciones Manantial, 2010

268 páginas

19 €



En el mes de octubre de 1969, con un texto titulado «Cinéma/Idéologie/Critique», firmado por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, ambos redactores jefe, la revista *Cahiers du cinéma* radicaliza sus posiciones políticas. En una palabra: se izquierdiza.

No fueron pocos los factores que coadyuvaban a este viraje radical. Mencionaremos sólo algunos. Los acontecimientos de mayo-68 habían quedado definitivamente atrás. Y con ellos el que fuera su emblema en el mundo del cine: los llamados Estados Generales. En enero de 1969 había irrumpido en el panorama cinematográfico el primer número de una nueva

revista: *Cinéthique*. La iniciativa de su fundación la impulsó el cineasta Marcel Hanoun, quien, descontento con el tratamiento que los *Cahiers du cinéma* otorgaban a sus películas, buscó el apoyo de jóvenes críticos, muy particularmente Gérard Leblanc y Jean-Paul Fargier. Pero éstos no querían ni por asomo que *Cinéthique* se pareciera a una revista de cine al uso; no eran en absoluto partidarios de una publicación en papel satinado, con fotos, críticas de actualidad, textos de información cinefílica, filmografías y cosas por el estilo. Nada de eso. Lo que ellos querían era una revista para la reflexión política sobre el cine adscrita de hoz y coz al marxismo-leninismo. Y así la concibieron y editaron. Ninguno de los dos contaba con experiencia cinematográfica alguna. Gérard Leblanc estudiaba ciencias jurídicas. Y Jean-Paul Fargier hacía poco que se había trasladado a París para estudiar teología. Sin embargo, su pasión por el cine los condujo a ambos a publicar sus primeras críticas en revistas como *Telé-Cine* o *Tribune Socialiste*. Los dos compartían asimismo un enorme interés por la política; también el gusto estético por las experiencias cinematográficas más radicales y vanguardistas. Y, en la estela de Guy Debord, se posicionaron, sin titubeos contra el espectáculo. Todo ello hizo que Marcel Hanoum, pese a su inicial apoyo, abandonase la revista una vez publicado el primer número. Sus diferencias no fueron óbice, empero, para que dejase de estar entre los cineastas preferidos por la revista, apenas unos pocos: Jean-Luc Godard, Phillippe Garrel, Jean-Daniel Pollet y Jean-Pierre Lajournade. Muy pronto *Cinéthique* es percibida como la más clara y contundente adversaria de *Cahiers du cinéma*, muy capaz, sin duda, de disputarle la hegemonía. Para evitarlo, *Cahiers du cinéma* se ve obligada a asumir un compromiso político más nítido, ferviente y ofensivo. Es lo que sucede en octubre de 1969 con el texto más arriba citado.

A su vez, los miembros de la revista *Tel Quel* habían creado su GET (Grupo de Estudios Teó-