
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre 2017

46



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

46

Fundador

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directoras

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad Camilo José Cela, Madrid*)

Subdirector

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos, Madrid*)

Jefatura de Redacción

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma, Madrid*)

Equipo de Redacción

MINERVA CAMPOS (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

JAVIER H. ESTRADA (*Universidad Autónoma, Madrid*)

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

Consejo Editorial

JOSÉ CARLOS AVELLAR (*www.escrevercinema.com*)

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma, Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma, Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III, Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III, Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2017

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2017

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño

SABÁTICA

Maquetación

COMPOBELL, S.L.

Soporte técnico digital

ÁLVARO ARRIBAS

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

IMAGEN DE CUBIERTA: *Tigre y Dragon (Wo hu cang long, Ang Lee, 2000)*

Editorial

Antes y después de Avellar. Nota en memoria de José Carlos Avellar

Before and After Avellar. Note in Memory of José Carlos Avellar

Adriana Cursino

7

Artículos / Articles

Autoría y corporativismo en las realizaciones cinematográficas de Ermanno Olmi para la Edison Volta (1953-1961)

Authorship and Corporatism in the Cinematographic Productions of Ermanno

Olmi for the Edison Volta (1953-1961)

Gabriel Doménech González

13

**La estrella como elemento perturbador:
el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la España de los años
veinte y treinta**

Star as a Disruptive Force:

*The Example of Greta Garbo and its Reception in Spain in the Twenties and
Thirties*

Evelyne Coutel

33

**Una primera aproximación a la figura de Carmen Prada, periodista
cinematográfica y empresaria en el Madrid de los años veinte**

*A First Approach to the Figure of Carmen Prada, Cinematographic Journalist
and Businesswoman in Madrid during the 1920s*

Víctor Rivas Morente

59

La imagen del judío en el cine español

The Image of the Jew in the Spanish Cinema

Asher Salah

83

***Fists of Zen y A Touch of Fury:*
luchas de identidad en el seno del cine de artes marciales
hongkonés**

Fists of Zen and A Touch of Fury:

Identity Struggles in Hong Kong Martial Arts Cinema

Víctor Aertsen

113

Libros / Books

- Historia de la televisión*
Concepción Cascajosa Virino y Farsah Zahedi 135
Mirta Varela
- Silent Women. Pioneers of Cinema*
Melody Bridges & Cheryl Robson (eds.) 137
Elena Cordero Hoyo
- Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardia y transición*
Aurelio de los Reyes García-Rojas y David M. J. Wood (coords.) 140
Carlos Paz Molina
- Amours, danses et chansons. Le mélodrame de cabaret au Mexique et à Cuba (années 1940-1950)*
Julie Amiot-Guillouet 143
Pablo Cepero
- La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes*
Ángel Quintana y Jordi Pons (eds.) 146
Leandro Alarcón de Mena
- Hispano Film Produktion. Una aventura españolista en el cine del Tercer Reich (1936-1944)* 149
Manuel Nicolás Meseguer
- La Guerra Civil Española en la propaganda fascista (1936-1943)*
Daniela Aronica
Vicente J. Benet
- Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI* 153
Asier Aranzubia (coord.)
Manuel Vidal Estévez
- Sergei M. Eisenstein. Notes for a General History of Cinema*
Naum Kleiman, Antonio Somaini (eds.) 157
Sonia García López

Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español
Christian Franco Torre 160
Pablo Díaz

*Conversations with Buñuel. Interviews with the Filmmaker,
Family Members, Friends and Collaborators*
Max Aub 163
Breixo Viejo

Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalidad
Roberto Amaba y Fernando González García (coords.) 166
Alberto Berzosa

DVD

Varieté (E. A. Dupont, 1925)
Carmen Guiralt Gomar 173

Dois filmes de Rino Lupo: Mulheres da beira e Os lobos
Isabel Sempere 177

Mario Ruspoli
Noemí García 180

NOTA EN MEMORIA DE JOSÉ CARLOS AVELLAR

El 18 de marzo de 2016 falleció José Carlos Avellar, crítico, ensayista, docente y cineasta cuya trayectoria marcó la manera de pensar el cine brasileño y latinoamericano en el contexto internacional. Formó parte del Consejo Editorial de *Secuencias* desde la fundación de la revista en 1994. Los miembros de su equipo expresamos nuestro reconocimiento a su figura y nuestra gratitud a su persona a través de este texto firmado por Adriana Cursino.



José Carlos Avellar fue uno de los más importantes críticos del cine brasileño, un autodidacta, políglota e intelectual activo y polifacético y una figura clave del pensamiento teórico cinematográfico, esencialmente sobre la producción brasileña y latinoamericana. Nacido el 15 de diciembre del 1936, en Río de Janeiro, Avellar trabajó como crítico, ensayista, fotógrafo, gestor cultural, profesor... y ejerció durante más de cincuenta años una verdadera militancia cinematográfica, reflexionando sobre los retos de este arte y estrechando la comunicación entre Brasil y sus hermanos latinoamericanos.

Avellar es autor de un *corpus* crítico que vivifica el movimiento cinematográfico más importante en Brasil: el Cinema Novo. Sus escritos son un pilar fundamental en la base del pensamiento teórico acerca del cine brasileño. A finales de los cincuenta, en el arranque del Cinema Novo, la teoría de cine ganaba cuerpo impulsada por el deseo de un país más libre, justo, independiente y democrático. Estas as-

piraciones eran, para él, inherentes a su manera de estar en el mundo; eran como faros relucientes en su caminar, reconocibles en sus ensayos, libros, ponencias, clases, presentaciones y en sus acciones al frente de cargos directivos de fomento a la producción y la preservación cinematográficas. Como gestor cultural, Avellar trabajó en la Cinemateca do Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (1969 y 1985), en Embrafilme (1985-1987), en Rio Filmes (1994-2000), en el Programa Petrobrás Cultural (2001-2009) y en el Instituto Moreira Salles (2008-2016). En Rio Filmes, sería el responsable de respaldar la producción de Eduardo Coutinho, el más importante documentalista brasileño y, además, su gran amigo.

Como crítico comenzó en 1958, a los veintidós años, en el *Diario Carioca*, época en que la crítica de cine ya estaba establecida como actividad regular en periódicos y revistas dedicadas a las artes. Era también fotógrafo y, en el periódico *Última Hora* (1988-1990), realizó labores de maquetación. Escribió para el *Jornal do Brasil* (1962-1988), *Estado de São Paulo* (1990-1991), *Filme Cultura*, *Caderno de Crítica* (1987-1990), *Cinemas – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais* (1996-2006), de cuyo Consejo Editorial formaba parte, y, entre 1986 y 1995, fue Vicepresidente de la Fipresci (Asociación Internacional de Críticos de Cine). También colaboró en revistas académicas, formando parte de los consejos editoriales de *El ojo que piensa* (Universidad de Guadalajara, México) y *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (Universidad Autónoma de Madrid).

Para Avellar, la experiencia del cine no era simplemente la de ver una película, sino, además, la de ejercer la visión crítica como parte del proceso. Y la crítica cobra su sentido esencialmente en el debate. ¿Cómo el cine puede estimularnos a pensar acerca de nosotros mismos? ¿Cómo nos lleva a reflexionar acerca de nuestro compromiso en el mundo en que vivimos? Su manera de formular la crítica conduce al lector/espectador a extraer del cine nuevas maneras de verse a sí mismo, así como los autores de cine suelen hacer cuando plasman sus inquietudes y visión del mundo en sus obras: «cada vez que interrogamos una película —decía Avellar— es nuestra manera de ver y vivir lo que estamos interrogando». Su interés en generar un dialogo entre el espectador y el cine lo llevaba, siempre que era posible, a elaborar folletos con críticas acerca de las películas y de los directores que programaba. Su objetivo era abrir la mente del espectador a partir del cine para promover el contacto de uno con sus propias derivas y sensaciones hasta llegar al pensamiento libre, activo. Una actitud muy *eisensteiniana*, podríamos decir, indudablemente estimulada por el pensamiento y obra del director soviético, por quien tenía una especial admiración. Avellar imprimía una dimensión original a su comprensión del cine y se convirtió en uno de los más grandes pensadores de la trayectoria del cine brasileño. Sus ensayos instigan al lector a argumentar con su memoria histórica, a conectar las tradiciones cinematográficas con el presente, a experimentar el gozo de una mirada dialéctica con amplia perspectiva, la que él tenía de nacimiento.

Como profesor, coordinó durante años la Escola de Cinema Darcy Ribeiro, donde también era programador del Cineclub y editor de los *Cuadernos da ECDR*, pequeños libros con críticas escritas por alumnos y profesores. La combinación

de su trabajo periodístico con el de fotógrafo y el de gestor cultural es fundamental para definir su estilo de comunicación. Avellar no escribía para eruditos, usaba un lenguaje coloquial, asequible. Es posible reconocer un texto suyo, aunque no esté firmado, porque, como afirma la cineasta Sandra Kogut, su escritura es «muy singular, es autoral, es muy parecida a la manera de hacer una película». Sus trabajos como fotógrafo y director ampliarán su percepción del cine. Avellar estuvo a cargo de la fotografía de largometrajes y cortometrajes como *Domingo* (Cacá [Carlos] Diegues, 1961), *O velho e o novo* (Mauricio Gomes Leite, 1967), *Manhã cinzenta* (Olney São Paulo, 1969), *Serafim ponte grande* (Arthur Omar, 1971), *Tristes trópicos* (Arthur Omar, 1974), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1976) o *Destruição cerebral* (Paulo Chaves Fernandes, 1977). Como director realizó *Trailer* (1967), *A morte do vaqueiro* (1972), *Domingo de criação* (1970) y *Mapa 50 anos: 50 minutos de conversa com Zelito Viana* (2015), a los que habría que sumar otros registros documentales, como el que hizo sobre las manifestaciones contra la dictadura militar en mayo de 1968 en Río de Janeiro. Avellar también cultivaba el hábito de fotografiar nubes.

Esa libertad, que su manera de pensar le aseguraba, era la que le lanzaba por el mundo, un mundo transnacional, del cine de autor. Como una especie de embajador del cine brasileño y latinoamericano, Avellar circulaba incansablemente por los principales festivales. Fue consultor del Festival de Berlín desde 1980, colaboró como asesor en el Festival de San Sebastián (desde 1993), el Festival de Montreal (desde 1995), el Festival de Tokio (1991-1993), el Festival de Guadalajara, México, y el Festival de Gramado, Brasil (2006-2010), y fue jurado, entre otros, en el Festival de Cannes.

Avellar deja un legado impresionante en libros, ensayos, documentales, fotografías y, por encima de todo, un ejemplo de coherencia intelectual y ética en su trayectoria. Es autor de los libros *Imagem e ação, imagem e som, imaginação* (1982), *O cinema dilacerado* (1986), *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (1994), *Deus e o diabo na terra do sol* (1995), *A ponte clandestina* (1995), *Glauber Rocha* (2002) y el último, publicado póstumamente, *Pai, país, mãe, pátria* (2016). Coordinó la edición de obras importantes como *O Que o Cinema Vê, o que Vemos no Cinema* (con Sergio Sanz, 2007), *O Processo do Cinema Novo*, de Alex Viany (1999) y *A forma do filme* y *O sentido do filme*, de Sergei Eisenstein (1990). Tiene más de veinte artículos publicados en obras colectivas en diversos países y muchos otros textos aún inéditos. En suma, su obra se constituyó alrededor de su ansia por comprender qué es Brasil y cómo el cine nos acerca, con más dulzura, a este país. La dimensión de su obra y ética queda para siempre.

Adriana Cursino^a

[a] Adriana Cursino es investigadora postdoctoral en la Universidad Carlos III de Madrid, profesora de la IE University y del Instituto del Cine Madrid y documentalista. Directora de *Estado de Seca* (2007) y *Viaje a Yebisah* (2014). Es autora de los libros *Introdução ao Audiovisual* (2007), *História do Audiovisual* (2008) y *Análise e Crítica do Audiovisual* (2010), publicados por la editorial CCAA en Brasil.

CINE ESTUDIO CBA

MARQUÉS DE CASA RIERA, 2

www.circulobellasartes.com

CINE

PROXIMAMENTE

ARTÍCULOS

AUTORÍA Y CORPORATIVISMO EN LAS REALIZACIONES CINEMATográfICAS DE ERMANN0 OLMI PARA LA EDISON VOLTA (1953-1961)¹

Authorship and Corporatism in the Cinematographic Productions of Ermanno Olmi for the Edison Volta (1953-1961)

GABRIEL DOMÉNECH GONZÁLEZ^a

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.001>

RESUMEN

El director italiano Ermanno Olmi comenzó su carrera cinematográfica realizando películas para la empresa hidroeléctrica Edison Volta, de la que era empleado, durante los años cincuenta. Siguiendo las líneas teóricas de autores como Vizenz Hediger, Patrick Vonderau, Thomas Elsaesser, Paola Bonifazio o Elena Mosconi sobre cine industrial y sobre los primeros trabajos cinematográficos de Olmi, este artículo pretende matizar algunos de los paradigmas teóricos desde los que se ha abordado la producción cinematográfica de la Edison Volta, al tiempo que propone otras herramientas para investigar el vasto y poco considerado corpus de cine industrial.

Palabras clave: Ermanno Olmi, Edison Volta, cine industrial, cine de autor, comunicación corporativa, discurso.

ABSTRACT

The Italian film director Ermanno Olmi began his cinematic career in the 1950s making promotional films for the hydroelectric company Edison Volta, where he was employed. Following the theoretical lines proposed by scholars such as Vizenz Hediger, Patrick Vonderau, Thomas Elsaesser, Paola Bonifazio or Elena Mosconi on industrial cinema and Olmi's first cinematic works, this paper aims to refute some of the theoretical frameworks from which the film production of Edison Volta has been approached. At the same time, this article proposes other tools to investigate the vast but disregarded corpus of industrial cinema.

Keywords: Ermanno Olmi, Edison Volta, industrial cinema, author cinema, corporate communication, discourse.

[1] Los primeros impulsos de esta investigación se deben a las clases del profesor Franco Prono de la Università degli Studi di Torino. Por otra parte, mis pesquisas en torno al cine industrial olmiano se beneficiaron de la inestimable ayuda de Josexo Cerdán y Carlos Muñigo, que muy amablemente me dieron acceso a materiales tan valiosos como difíciles de conseguir. También por ayudarme a encontrar todo tipo de películas, pero, sobre todo, por compartir entusiasmos hacia el cine italiano en general y hacia el de Olmi en particular, quiero mostrar un agradecimiento muy especial a Mírito Torreiro.

[a] Gabriel Doménech González es contratado predoctoral FPU en el departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Compagina sus estudios de Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación con la docencia en la misma universidad desde 2017. Titulado en Máster en Investigación aplicada a Medios de Comunicación, su Trabajo de Fin de Máster «Un cineasta industrial. Ermanno Olmi y sus inicios en el cortometraje industrial» recibió el I Premio Rocío Orsi (2016). E-mail: gdomenec@hum.uc3m.es.

Introducción: Ermanno Olmi en la Edison Volta

Ermanno Olmi (Bérgamo, 1931) es de sobra conocido en nuestros días por ser uno de los grandes directores italianos vivos. Durante sus ya más de cincuenta años de carrera cinematográfica, ha cosechado galardones como la Palma de Oro en Cannes —por *El árbol de los zucos* (*L'albero degli zoccoli*, 1978)— o el León de Oro en Venecia —por *La leyenda del santo bebedor* (*La leggenda del santo bevitore*, 1988)—, además del reconocimiento unánime de la crítica como uno de los cineastas fundamentales de la modernidad cinematográfica surgida durante los años sesenta del pasado siglo. Se le han dedicado homenajes y retrospectivas en festivales y filmotecas de todo el mundo. Lo que no se conoce tanto, al menos fuera de Italia, es la primera faceta que adoptó su trayectoria como director «a sueldo» de una de las más importantes empresas hidroeléctricas de Italia.

Y es que, con dieciocho años y tras la muerte de su padre, Ermanno Olmi se vio obligado a abandonar los estudios y a entrar a trabajar como operario en la empresa Edison Volta para ayudar al sustento de su familia, perteneciente a la clase obrera milanesa². Las tempranas inquietudes artísticas del joven lombardo le llevan, primero, a participar en las actividades culturales recreativas fomentadas por la compañía, entre las cuales estaba el teatro y, después, a aceptar el encargo de sus patrones de filmar, con fines promocionales, educativos y publicitarios, las diferentes actividades de la empresa³. El entusiasmo de Olmi es tal que, al poco tiempo, se le encomienda crear dentro de la Edison una sección específica dedicada al cine, supervisada por él mismo y pertrechada con material más sofisticado (una cámara Arriflex de 35 mm., objetivos panorámicos...), formándose además una *troupe* de colaboradores fijos con la que acomete una serie de cortometrajes que serán su herramienta de aprendizaje en el oficio del cine. De la frenética actividad de la Sezione Cinema Edison Volta nacieron hasta cuarenta filmes, con los que Olmi fue consolidando su prestigio no ya en el ámbito del por entonces en alza «cine industrial o de empresa», sino en los círculos intelectuales y cinematográficos de Milán, lo que al poco tiempo le permitiría emprender una brillante carrera

cine cinematográfica cuyos éxitos ya hemos mencionado⁴.



Imagen del logo de la Sezione Cinema Edison Volta, tomada del filme *Un metro lungo cinque* (Ermanno Olmi, 1961).

[2] La sociedad Edison Volta S.p.A. fue una empresa fundada en Milán en 1884 con el objetivo de producir y distribuir energía eléctrica. En los años siguientes a su creación conoció un rápido crecimiento, convirtiéndose en una de las principales eléctricas del país y primera en el área septentrional italiana. En los años cincuenta del siglo xx diversifica sus actividades: extracción de gas y petróleo, industria química... El presidente, en esta época, la misma en la que Olmi y su equipo figuraron en la nómina de empleados de la compañía, fue Vittorio De Biasi. La nacionalización del sector en 1963 obliga a transferir las actividades productivas y distributivas al grupo público Enel. Buscando reconfigurar su poder financiero, en 1966 se fusiona con la sociedad petroquímica Montecatini, creando a los tres años el grupo Montedison. La nueva sociedad cambiará su nombre a SELM en 1979, pero desde 1991 vuelve a la denominación original Edison, con la que continúa su actividad hasta nuestros días. El decreto Bersani de 1999 permitió la liberalización del sector eléctrico, con lo que Edison reemprendió sus antiguas funciones. Una OPA en 2001 integró el grupo Edison en un *holding* internacional en el que participa la eléctrica francesa EDF, entre otros. Además de en territorio italiano, la actual Edison mantiene actividad en Grecia y Francia.

[3] Al parecer, los superiores de Olmi, muy satisfechos tras asistir a un montaje teatral dirigido por el joven operario, deciden regalarle una cámara de 16 mm., un gesto que el crítico y teórico Alberto Farassino ha interpretado como una ostensible muestra de «viejo paternalismo empresarial» («Un metro di pellicola è lungo cinque: Ermanno Olmi alla Edisonvolta», en Alberto Farassino *et al.*, *Ermanno Olmi, dal cinema industriale al cinema d'autore* [Milán, Obraz Cinestudio y Montedison, 1984], p. 4).

[4] Para una contextualización del floreciente panorama del cine industrial en Italia, que experimentó un fuerte auge a partir de los primeros años cincuenta paralelamente al crecimiento de la economía, véase Elena Mosconi, «Il film industriale» en Raffaele De Berti (ed.), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni sessanta*. Número monográfico de *Comunicazioni Sociali*, vol. XIII, n.º 1-2, pp. 61-90.

Entre 1953, año del que datan sus primeras realizaciones, y 1961, cuando finaliza el cortometraje promocional *Un metro lungo cinque* (1961) y abandona definitivamente su puesto en la empresa hidroeléctrica, Ermanno Olmi va forjando una praxis y un estilo filmicos muy sólidos. Algunos de los trabajos realizados durante esos años producen un gran impacto en ferias, festivales, congresos y otros ámbitos de recepción del cine corporativo. Filmes como *La diga del ghiacciaio* (1954), *Manon finestra 2* (1956) o *Tre fili fino a Milano* (1958) introducen elementos argumentales, como el paulatino protagonismo de los obreros, la cotidianidad que permea el trabajo corporativo o el entorno natural donde no pocas veces se ambientan los esfuerzos industriales, que los diferencian del resto de la producción industrial del periodo. Además, Olmi y su *troupe* ponían en práctica métodos poco ortodoxos a la hora de facturar sus películas. Tullio Kezich, guionista y crítico, además de amigo y colaborador de Olmi —desde *Un metro lungue cinque* (1961), donde Kezich escribirá el texto didascálico—, relataba:

En general, [Olmi] no tenía las ideas claras sobre lo que debería rodar, sobre cuántos días duraría el rodaje o cuánto costaría. En las obras y en las fábricas curioseaba, hablaba con obreros y dirigentes, trataba de ambientarse. De vez en cuando empuñaba la cámara y filmaba una imagen, un personaje, un testimonio. [...] Apuntaba las cosas sobre la película sin tener en mente una «escaleta» narrativa. De vuelta, en Milán, el director pasaba y repasaba el material en la moviola [...]; en un momento dado, decidía recomenzar, rodaba algo nuevo y acumulaba material esperando que le llegase la iluminación, el hilo conductor. Para *Un metro lungo cinque* descubrió, en el último momento, a un tipo a quien le gustaba monologar [y le] invitó a improvisar con plena libertad fragmentos de alocución sobre varios temas. [...] A veces, la idea-guía tardaba en aparecer y el documental se quedaba parado durante largo tiempo⁵.

Esta metodología de trabajo introduce destellos de espontaneidad impenables en un ámbito considerado muy rígido como era el del cine promovido por industrias, lo que no impide la enorme consideración que se tenía a los filmes de la Edison. Las perspectivas abiertas por su labor al frente de la Sezione Cinema son, por tanto, enormemente halagüeñas para Olmi. Llegado un cierto punto, el realizador se anima a buscar nuevos horizontes creativos. Así, un proyecto de cortometraje promocional sobre las medidas de seguridad en las presas hidráulicas de la Edison Volta, iniciado en 1959, se convierte en el primer largometraje de ficción de su director, *Il tempo si è fermato*. Presentado en el Festival de Venecia de ese mismo año, su éxito y sus buenas críticas permiten a Olmi y a varios de sus colaboradores alejarse del área de influencia de su «empresa nodriza» para llevar adelante otros proyectos por vías progresivamente independientes. Los dos siguientes filmes de Olmi, *El empleo (Il posto)*, 1961 e *I fidanzati* (1963), cosecharon un éxito crítico parecido al largometraje precedente. Además, proseguían una misma línea temática: la indagación, de índole (neor)realista, en las consecuencias y contradicciones del boom económico italiano, focalizándose en el universo laboral de la empresa moderna.

[5] Tullio Kezich, «Storia naturale di un piccolo miracolo», en Benedetta Tobagi (ed.), *I volti e le mani. Ermanno Olmi. Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1959)* (Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008), p. 68 (La tradición es nuestra).

Precisamente esta coincidencia temática ha hecho a muchos críticos y analistas agrupar estas tres películas bajo la denominación de «trilogía del trabajo» y ha conducido, además, a abordar el periodo previo de Olmi en la Edison Volta como un ensayo de los temas y formas presentes en esta producción, inserta ya en los circuitos del cine de autor destinado a festivales y salas comerciales⁶.



Manon Finestra 2 (1956).



Tre fili fino a Milano (1958).

Con todo, aun sin negar la evidente impronta creativa que Ermanno Olmi dejó a su paso por la Sezione Cinema —aportación que se hace patente tanto en precisas elecciones argumentales, de puesta en escena y formales, como en dinámicas de trabajo—, creemos que las aproximaciones teóricas que se han centrado en el dibujo de la incipiente poética del cineasta (que son la gran mayoría) suelen pasar por alto todo el contexto en que estas películas surgieron: la práctica del cine industrial en un periodo determinado de la historia italiana moderna. Como intentaremos demostrar a continuación, las lógicas del cine industrial difieren en gran medida de las del cine de distribución convencional y, a la hora del análisis, tan o más importante que la delimitación de los rasgos estéticos de un filme corporativo —y su ocasional atribución a un *auteur* cinematográfico, como es el caso— es su inserción en un engranaje productivo y discursivo de naturaleza funcional, esto es, de utilidad respecto a unos objetivos de organización⁷.

bergamasco, en particular a su *trilogía del trabajo*, los hallamos en Antonio Checa Godoy, «La belleza del trabajo. El cine de Ermanno Olmi», en Carmen Arocena (ed.), *La ilusión de la belleza: actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 4, 5 y 6 de junio de 2009), pp. 271-281, y en Juan José Caballero, «Ermanno Olmi», en Daniela Aronica y José Enrique Monterde (eds.), *En torno al Nuevo Cine Italiano. Realismo y poesía* (Valencia, IVAC, 2005), pp. 217-224. En todos estos textos se examina la producción industrial de Olmi-Edison centrándose en sus valores estéticos y expresivos, poniéndolos en relación con la filmografía posterior del bergamasco.

[7] El mismo Olmi declaraba en relación a su trabajo en la Sezione Cinema: «Gran parte de los documentales para la Edison (muchos de los que se finalizaban) no nacían de una inspiración poética [...] sino que eran funcionales respecto a un objetivo técnico y económico». En Jeanne Dillon, *Ermanno Olmi* (Florencia, La Nuova Italia – Il Castoro Cinema, 1985), pp. 14-15 (La traducción es nuestra).

[6] Para un examen de la (cambiante) poética de Olmi, recomendamos la lectura del ensayo de Adriano Aprà, «Le rinascite di Olmi» (en Adriano Aprà [ed.], *Ermanno Olmi: Il cinema, i film, la televisione, la scuola* [Venecia, Marsilio, 2003] pp. 11-20). El texto se tradujo al castellano para el libro *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes* (véase Adriano Aprà, «Los renaceres de Olmi», en Carlos Muguiro [ed.], *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes* [Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2008], pp. 20-32). Meticulosos acercamientos españoles a las primeras obras de ficción del

Al mismo tiempo y, como ya hemos visto, un gran número de los filmes realizados bajo supervisión de Olmi en la Edison Volta presentan una serie de particularidades e innovaciones que los hacen de enorme interés frente a otros títulos, de la misma o de otras empresas, que priorizaban fórmulas narrativas o estéticas más convencionales o adaptadas a una retórica industrial estándar. Si, en afortunada expresión de Charles A. Acland y Haidee Wasson, el filme industrial «privilegia la función sobre la belleza», entendiendo esta última como los aspectos que más inciden en el esfuerzo estético, ¿qué ocurre cuando una película industrial pone en primer plano dicho esfuerzo estético, cuando parece privilegiar sus valores «artísticos» frente a los puramente «pragmáticos»⁸? Es obligado, entonces, prestar atención a la fuerte dimensión «artística» de la que muchas de estas películas hacen gala, pero no para entenderla como un fin en sí misma, sino como un factor en la creación de un discurso audiovisual que buscaba fomentar una serie de valores y comportamientos en y hacia el ámbito industrial.

[8] La cita de Acland y Wasson proviene de la introducción a su libro *Useful Cinema*. Charles R. Acland y Haidee Wasson (eds.), *Useful Cinema* (Maine, Duke University Press, 2011), p. 2 (La traducción es nuestra).

[9] Véase, por ejemplo, Antonio Checa Godoy, «La belleza del trabajo. El cine de Ermanno Olmi».

[10] El Archivo Nazionale del Cinema d'Impresa, fundado en 2005 con sede en Ivrea (región del Piemonte), fue creado como una rama especializada del estatal Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) con el objeto de preservar, restaurar y difundir la actividad audiovisual realizada en Italia dentro del ámbito corporativo e industrial. Véase el canal de YouTube donde están alojados gran parte de sus fondos digitalizados, disponible en: <<https://www.youtube.com/channel/UCI-jXNck3i5ewxUVGHwHN09g>> (18/01/2018).

[11] El Archivo del Cinema e della Comunicazione d'Impresa, sito en Castellanza (provincia de Varese, en Lombardia) y fundado en 1998, depende de la Universidad Carlo Cattaneo LIUC y de la Confindustria, la confederación nacional de la industria italiana. Véase su página web, disponible en: <<http://www.archiviocinemaindustriale.it/>> (18/01/2018).

Para ello, tomaremos como muestra tres películas del corpus Edison, en las cuales encontramos rasgos que muchos especialistas han destacado como comunes al cine posterior de Olmi: el mundo del trabajo y la captación atenta de la cotidianeidad y la idiosincrasia de los trabajadores⁹. Dichos rasgos no nos servirán para subrayar las preocupaciones autorales del cineasta bergamasco, sino para ponerlas en el contexto más amplio de los discursos que la Edison Volta en particular y el cine industrial en general favorecían en torno al mundo laboral y al obrero como ser productivo. Antes de lanzarnos al análisis dedicaremos, empero, unas páginas a caracterizar las lógicas del cine industrial como herramienta comunicativa.

Cine industrial: definición, estrategias y metodología de análisis

Partamos, con el propósito de concretar nuestro objeto de estudio, de la definición del cine industrial o empresarial como aquel financiado por compañías, en su mayoría grandes corporaciones, y que es utilizado como herramienta comunicativa dirigida tanto al interior del tejido institucional como al entorno que le rodea. En Italia, gran parte de este material está disponible gracias a la difusión que el Archivo Nazionale del Cinema d'Impresa (ANCI), en colaboración con diversas entidades, ha lanzado al mercado del DVD y, más tarde, ha colgado en la Red, en concreto en su canal de YouTube¹⁰. Otras instituciones, como el Archivo del Cinema e della Comunicazione d'Impresa, ofrecen parte de estos materiales y un completo catálogo *on-line* de la producción industrial del periodo, en el que se incluyen los cortometrajes facturados por la Sezione Cinema Edison Volta¹¹. A pesar de las características propias que, en el ámbito de cada empresa, región, país o área geopolítica, puedan atribuirse a un corpus de filmes industriales, las teorizaciones en torno a uno de los grandes fenómenos de producción paralelos a lo que entendemos por cine comercial han buscado un marco teórico que englobe las diferentes muestras alrededor de una serie de parámetros definidos.

La implantación de los esquemas industriales, más allá de las mencionadas peculiaridades con que se asienten en cada territorio —así, en Italia, habría que tener en cuenta el contexto histórico y social de consolidación democrática y apertura a la modernidad iniciadas tras la Segunda Guerra Mundial que, al final de los años cincuenta, cristalizarían en el llamado *miracolo*, época de fuerte bonanza económica—, tiende a la homogeneidad; de ahí que podamos pensar que los atributos con que se inviste a las diferentes manifestaciones del cine corporativo responderán a objetivos similares. La idea de que el cine industrial funciona como un engranaje al servicio de su matriz empresarial es la que más ha calado entre los estudiosos y es la que guiará nuestra aproximación al ambivalente caso de Olmi¹². Partiremos, por tanto, de la premisa de que el análisis de cada filme industrial, al deberse este a las exigencias de un plan de comunicación corporativa, debe hacer especial hincapié en su contexto productivo y sus condiciones de uso, pues estos marcan indefectiblemente al texto, al *objeto-película*, de formas mucho más unívocas que en un filme *mainstream*. La apariencia final de una determinada película corporativa estará condicionada por una serie de variables. Adoptaremos la clasificación que Thomas Elsaesser propuso para estudiar individualmente cada filme industrial según un *enfoque epistemológico de tres «A»*: para su contextualización certera, hay que tener en cuenta: el *Anlass*, motivo por el que la película fue producida; el *Auftraggeber*, grupo, entidad o comisión que financió y encargó la realización de dicha película; y el *Adressat*, audiencia a la que va dirigido el filme en cuestión¹³. El film industrial está fuertemente condicionado por su *coyuntura* previa, por el *propósito* con el que se realiza y por el/*los destinatario/s* a quien se dirige, por lo que tomará la forma que considere más oportuna para satisfacer y acomodarse a estas tres pautas.

Así, en primer lugar, y como en cierto modo ya habíamos apuntado, insistimos en la naturaleza del cine corporativo como *cine útil* en el sentido más literal del término. La utilidad puede ser practicada de puertas para fuera o para dentro; es decir, bien para controlar y mejorar procesos productivos o difundir ciertos discursos y prácticas dentro de la propia empresa, bien para promocionar y divulgar discursos e imágenes entre agentes ajenos a dicha empresa. Por otra parte, esto nos lleva a pensar en la naturaleza lábil del cine industrial que, en base a las exigencias ya desgranadas, adoptará las más diversas apariencias, formatos y canales de circulación. Formal y estéticamente, una película corporativa puede presentarse como *spot* publicitario, documental promocional, cinta de ficción, vídeo corporativo... Asimismo, su circulación, dependiendo del tipo de público que quiera convocar, puede restringirse al interior de la institución —bien para la formación técnica de cuadros empresariales, bien para su entretenimiento o para el fomento del espíritu corporativo— o abrirse al público externo, ya sea de otras empresas o de una audiencia indistinta cuyas simpatías por la entidad y sus productos quieren despertarse —dicha audiencia, a su vez, puede ser cinematográfica,

[12] Obsérvese el siguiente fragmento donde se define con, creemos, bastante precisión el cine industrial: «Examinamos un cine peculiar. No se trata de un cine de pura creatividad según el sentido imaginativo y estético del autor, sino que tiene que estar en función de unos objetivos de empresa, de las exigencias de unos contenidos y de los diferentes públicos a los que vaya destinado. Se sitúa dentro de las estrategias de comunicación de una empresa tanto para el interior como para el exterior». Tomado de Mariano Cebrián Herreros, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO* (Madrid, Editorial Síntesis, 1994), p. 21. El caso de Cebrián Herreros constituye uno de los escasos ejemplos de estudios del cine industrial en España, aquí aplicado a la trayectoria de Fernando López Heptener, uno de los máximos artífices del cine empresarial español.

[13] Thomas Elsaesser, «Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media», en Venz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), pp. 19-34.

[14] Vizenz Hediger y Patrick Vonderau exponen en el volumen *Films That Work: Industrial Films and the Productivity of Media* que las funciones desempeñadas por el cine industrial, a pesar de la inherente variedad de sus manifestaciones, pueden agruparse en un modelo de «tres R»: *Record, Rhetoric, Rationalization*. *Record* correspondería a la «memoria histórica» de la empresa; *Rhetoric*, al registro de sus actividades presentes encaminado a crear la conocida como «imagen corporativa»; y, por último, *Rationalization*, a la utilización de los mecanismos propiamente cinematográficos —velocidad y distancia focal variables, por ejemplo— en el mantenimiento y mejora de los procesos productivos. Estas tres funciones pueden solaparse y presentarse indivisibles dentro de un mismo film. Véase Vizenz Hediger y Patrick Vonderau, «Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film», en Vizenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), pp. 40-46.

televisiva...—¹⁴. No es descartable, entonces, que una película industrial pueda adherirse a ciertas formas asociadas a un «cine de calidad», como es el caso de gran parte del corpus Olmi-Edison, siempre que ello resulte congruente con los objetivos de organización propuestos¹⁵.

El enfoque «funcionalista» del cine industrial que proponemos tiene como objetivo no solo desvelar el contexto productivo en que este corpus tuvo lugar, sino también exponer, a través del estudio de dicho contexto, las estrategias retóricas y los discursos a través de los que la industria se percibía y legitimaba a sí misma, los valores que transmitía y los roles que se adjudicaba en un momento social dado. Entender los filmes industriales como partes de una estrategia de comunicación corporativa significa abordar su papel como difusores de modelos de conducta, de pautas de organización específicas de la lógica empresarial o, dicho con otras palabras, «como interfaces entre discursos y formas de organización social e industrial»¹⁶. De resultados del análisis de un filme o de un conjunto de filmes industriales, pueden extraerse poderosas conclusiones sobre los mecanismos y estructuras que rigen determinadas instituciones, organizaciones e incluso sociedades. La veta industrial pone en juego toda una serie de implicaciones sociales, económicas e históricas que quizás no se revelasen en toda su magnitud si solo prestásemos atención a la faceta creativa que estas películas puedan presentar. Cortometrajes como los que nos disponemos a examinar también difundían un conjunto de elementos discursivos muy representativos de las formas de gobierno puestas en práctica por las instituciones empresariales de la época, elementos estos que no tenían por qué coincidir con la visión de Olmi¹⁷.

[15] Dejando aparte el caso de Ermanno Olmi, de algún modo excepcional al tratarse de un cineasta que se formó como tal dentro de la propia empresa y que pasó después al circuito comercial y de autor, no era extraño que las firmas italianas de la época se sirviesen de directores más o menos reputados en los circuitos *mainstream*, ya fuese para asegurarse un grado óptimo de profesionalidad en el acabado de sus productos filmicos o para granjearse una aureola de prestigio y calidad. Ejemplo de lo primero es la automovilística Fiat, que contrató al veterano y todoterreno Alessandro Basseti para cortos publicitarios como *Fiat 600* (1955), mientras que la petrolera ENI fue representativa de una política de «calidad cinematográfica» al enrolar para dirigir sus documentales promocionales a cineastas como Joris Ivens (*L'Italia non è un paese povero* [1960]) o Bernardo Bertolucci (*La via del petrolio* [1967]). A este respecto, véanse Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* (Venecia, Marsilio Editori, 2008), pp. 138-146, y Paola Bonifazio, «United We Drill: ENI, Films and the Culture of Work», en *Annali d'Italianistica* (vol. 32, 2014), pp. 329-350.

[16] Vizenz Hediger y Patrick Vonderau «Introduction», en Vizenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), p. 11 (La traducción es nuestra). Autores como Paola Bonifazio profundizan más en la cuestión y estudian esta faceta del cine industrial a la luz del concepto *foucaultiano* de «gubernamentalidad». En investigaciones como «Work, Welfare, Biopolitics: Italian and American Film Propaganda in the Age of Neorealism», en *The Italianist* (vol. 31, n.º 2, 2011), pp. 155-180, «United We Drill: ENI, Films and the Culture of Work» y en el libro *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy* (Toronto, University of Toronto Press, 2014), Bonifazio demuestra el rol de artefacto «gubernamentalizador», difusor de formas de (auto)control, poder y conocimiento, que ostentaban películas como las patrocinadas por los gobiernos de la Democracia Cristiana para publicitar sus políticas, las encargadas por los órganos de propaganda del Plan Marshall, o las producidas por corporaciones industriales, incluidas algunas de Ermanno Olmi. Para una definición de «gubernamentalidad», véase Michel Foucault, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France 1977-1978* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007), pp. 108-109.

[17] Es más, aun cuando algunos rasgos estilístico-formales presentes en los trabajos de Olmi para la Edison perviven en su cine posterior, estos se posicionan dentro de relatos cuyo discurso muestra una progresiva virulencia crítica contra la sociedad industrializada, la tecnologización del trabajo, la vida urbana y los conceptos de «progreso» y «crecimiento económico», discurso este que no pertenece a la producción Edison. Si la visión sobre el mundo urbano e industrial es ambivalente en *El empleo*, en películas como *Un certo giorno* (1968) o en títulos más recientes como *Centochiodi* (2007) o *Terra madre* (2009), la crítica desengañada y la búsqueda de otros modelos de vida se hacen patentes.

Análisis de tres cortometrajes industriales

a. Consideraciones preliminares

Es necesario hacer algunas aclaraciones sobre el corpus Olmi–Edison antes de proceder al microanálisis de tres de las piezas que lo conforman. De los cuarenta títulos que, a día de hoy, se conservan, los veintidós disponibles para su visionado público ofrecen algo más que la tradicional exégesis apuntada por autores como Aprà, Toffetti o Checa Godoy, esto es, la forja de un cineasta en ciernes que labra una poética basada en el realismo, la atención al factor humano, la creatividad y capacidad de improvisación...¹⁸ Cortos como *Costruzioni meccaniche Riva* (1957), *Venezia città moderna* (1958) o *Il grande paese d'acciaio* (1960) presentan otras modalidades enunciativas que contradicen punto por punto todas las características citadas¹⁹.

El visionado de todo el corpus disponible da, más bien, una idea de las diversas facetas y empeños de la Edison Volta, ya fuesen la construcción de embalses y estructuras alledañas, la implantación de filiales en otras sedes — Venecia, Siracusa (Sicilia)—, la creación de colonias estivales, obras de asistencia social o escuelas de formación profesional o la celebración de actividades recreativas, a los que habría que añadir diversos cortos de difícil clasificación temática, casi todos relatos de ficción, que no tienen que ver —en principio— con el universo laboral, pero que parecen responder a la necesidad de obtener presencia y prestigio en espacios poco transitados por el cine industrial —entre otros, figurarían *L'onda* (1955), sobre un poema de D'Annunzio, galardonado con un premio gubernamental, o *Il pensionato* (1958), filmado para emitirse en televisión —²⁰.

No resulta fácil, por ello, separar lo representativo de lo que no lo es y extraer una muestra pequeña que dé cuenta de la heterogeneidad del corpus. Solo un examen de gran extensión serviría para calibrar en toda su complejidad la filmografía que Olmi realizó y coordinó para la Edison. Por lo tanto, focalizaremos nuestro análisis en un aspecto discursivo concreto —ya que no representativo, sí muy significativo a nuestro entender—, a saber, la representación del obrero y del esfuerzo industrial en tres momentos distintos de su relación con la empresa: el tiempo de la actividad recreativa en *II° Raduno sciistico sociale all'Alpe Devero* (1954), el tiempo del puro trabajo en *Un metro lungo cinque* (1961) y el tiempo de la jubilación —el tiempo fuera de la actividad laboral— en *Il pensionato* (1958). Según se ha comentado, el interés en el universo del trabajo y del trabajador ha sido señalado como una de las líneas maestras de la filmografía de Olmi. Sin embargo, como intentaremos demostrar, los discursos que prevalecen aquí encajan mejor con los valores propios

[18] Sergio Toffetti, director del ANCI, firma sobre el corpus Olmi–Edison un significativo texto titulado «La Nouvelle Vague al lavoro» («La Nouvelle Vague en el trabajo»), donde se argumenta que la gran innovación artística que se impondría en el cine italiano de los años sesenta y setenta provenía de ámbitos poco considerados por la crítica, como el cine industrial, a la vez que compara el caso de Ermanno Olmi con el de otros cineastas que hicieron sus pinitos en el ámbito corporativo, como Jean-Luc Godard o Alain Resnais. Este texto incidiría en la legitimación de una veta filmica hasta ahora poco atendida por la cinefilia ortodoxa a través de la reivindicación unilateral de sus valores estéticos. Véase Sergio Toffetti, «Ermanno Olmi: La Nouvelle Vague al lavoro», en Benedetta Tobagi (ed.), *I volti e le mani. Ermanno Olmi. Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1959)* (Milán, Giangiaco­mo Feltrinelli Editore, 2008), pp. 7-13.

[19] Por ejemplo, *Costruzioni meccaniche Riva* (1957) nos muestra el proceso de planificación y construcción de una turbina Pelton en los establecimientos de Riva S.p.A., empresa asociada a la Edison Volta. El cortometraje privilegia vistas pictóricas, microscópicas o grandiosas, siempre espectaculares, de la construcción de la turbina, y en ningún momento el elemento humano tiene una presencia importante. Corto disponible en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=UEQkz8Ii2Io>> (20/01/2018).

[20] Para una información más completa de todas estas películas, véanse las filmografías recogidas en el citado volumen

de Adriano Aprà (Adriano Aprà, Laura Buffoni y Stefania Carpiecci, «Filmografía», en Adriano Aprà [ed.] *Ermanno Olmi: Il cinema, i film, la televisione, la scuola* [Venecia, Marsilio Editori, 2003], p. 330-356) y en el libro *Il film industriale*, editado con ocasión del festival de cine industrial de Monza, que reúne un elenco, que debemos entender muy completo, de las realizaciones de la Sezione Cinema Edison Volta (véase «Un decennio di successi per la sezione cinema EDISON VOLTA», en Walter Alberti [ed.], *Il film industriale* [Milán, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1962], pp. 139-146).

de la empresa capitalista, como son la concepción moral del trabajo y de la productividad. En el recorrido que trazamos desde los espacios controlados por la empresa hasta los que, en principio, caen fuera de su jurisdicción —la vida retirada de los jubilados— veremos cómo la ideología empresarial invade y regula toda actividad de los sujetos representados.

Por otra parte, en esta selección ha primado la idea de analizar cortos pertenecientes a ámbitos de recepción distintos que, tal como hemos comprobado, desempeñan un importante papel en la forma final de los filmes. Esos ámbitos de recepción son las proyecciones internas de la empresa y las películas destinadas a públicos externos, ya sean en salas de cine o en pantallas televisivas. El modelo de destinatario, marcado por cada canal de circulación, condicionará las decisiones formales que articulan cada cortometraje.

Por último, el análisis de los cortometrajes pondrá de relieve la particular poética *olmiana*, así como sus notas diferenciales respecto a otras manifestaciones del cine industrial. Esas notas, en todo caso, deben aceptarse con cierta cautela en tanto que el primero de los cortometrajes a examen no despliega los rasgos definidos como *olmianos* —y debe observarse que su realización es paralela a la de dos filmes canónicos como *La diga del ghiacciaio* (1954) y *La pattuglia del passo San Giacomo* (1954)—. La inventiva y el esfuerzo artístico de los otros dos cortos serán, además, puestos en relación con las exigencias discursivas y productivas de la Edison Volta, para lo cual nos serviremos del enfoque metodológico propuesto por Elsaesser.

b. II^o Raduno sciistico sociale all'Alpe Devero (1954)²¹

Este cortometraje de quince minutos, rodado con película de 16 mm. en blanco y negro y producido a expensas de la hidroeléctrica Edison Volta, reviste gran interés por tratarse de uno de los pocos conservados del corpus Edison que se dirige a los cuadros internos de la empresa²². Por otra parte, rompe con la exégesis comentada más arriba según la cual los cortos *olmianos* se caracterizan por una concienzuda búsqueda artística y un replanteamiento de los modos habituales del cine industrial.

II^o Raduno sciistico sociale all'Alpe Devero. Trofeo dei caduti in guerra e sul lavoro (1954) refiere los pormenores de un torneo de esquí organizado y patrocinado por la empresa Edison Volta en la homónima zona montañosa durante las navidades de 1953. Después de unas imágenes introductorias de la ciudad de Milán engalanada para las fiestas, la narración, de formas claramente «reportajeadas» —*voice over* omnipresente, ausencia casi total de sonido ambiente, relato descriptivo, casi al modo de una crónica deportiva—, salta al torneo de esquí, con sus diferentes etapas y participantes, todos ellos asalariados de las diferentes sedes de la Edison Volta. El desfile de participantes realizando las pruebas de la competición se desarrolla con cierta monotonía, con posiciones y tiros de cámara repetidos incesantemente para rodar una misma acción realizada por diferentes esquiadores. Solo amenizan el conjunto la mú-

[21] Película disponible en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHaSeYcVOUg>> (20/01/2018).

[22] La película no figura en ninguna de las filmografías *olmianas* manejadas, excepto en el catálogo del Archivio del Cinema e della Comunicazione d'Impresa, lo que lleva a pensar que este trabajo no se incluía en los corpus destinados a exhibirse fuera de la compañía, y solo recientemente la labor archivística de empresas e instituciones lo ha sacado a la luz.

sica extradiagética, compuesta por melodías de aires populares y cantos tradicionales de la montaña, y los comentarios, a veces jocosos y burlones, de la *voice over* masculina. Así, el plano de un esquiador que desciende rápidamente y en equilibrio inestable una loma se acompaña de la imitación de un murmullo de vértigo; las caídas, traspies y demás percances en la nieve se remarcan con la voz del narrador, que chapurrea exclamaciones en dialecto como si parodiase a los competidores.

En la última parte del cortometraje, asistimos a la entrega de premios —con la participación del «Dottore Bobbio», director ejecutivo de la compañía [fig. 5]— en la que se habla en recuerdo de los «que ya no están con nosotros», en referencia a los caídos en la guerra y durante el trabajo —se alude a un fallecido competidor, «el inolvidable Natalino Proletti», seguramente un asiduo a este evento—. El último minuto de duración se consagra a una exposición de todo lo visto: volvemos a contemplar algunos planos de la competición esquiadora mientras la *voice over* concluye con estas significativas declaraciones: «Esto ha sido el segundo concurso de esquí en los Alpes

Déveros, con sus campeones y no campeones, con sus vencedores y perdedores, pero, sobre todo, con valerosos muchachos que han luchado con buena actitud e inapelable lealtad».

La película no trasciende en sus formas el mero reportaje noticioso, pero es necesario entenderla dentro de su contexto empresarial para valorarla adecuadamente y no desdenarla como la rutinaria muestra de un evento corporativo. El tono ligero y familiar que permea el conjunto se justifica por su público destinatario: los propios empleados de la compañía, algunos de los cuales formaban parte de la competición y se verían reconocidos en las imágenes cuando el cortometraje se proyectase en alguna reunión posterior. Las referencias a nombres y actitudes de los deportistas y de los miembros del comité organizador, así como las «bromas internas» imitando voces de algunos de los participantes, tienen su explicación en esta pretensión de prolongar, mediante el propio *objeto-película*, un ambiente de sana competitividad y camaradería que habría caracterizado el evento deportivo. La referencia en los premios y en la cabecera del filme a «los caídos en la guerra y el trabajo» refuerza la ligazón entre la empresa patrocinadora y el cuerpo de trabajadores, que ve reconocido el sacrificio de sus compañeros y, con el de ellos, el suyo propio.



11º Raduno sciistico sociale all'Alpe Devero (1954).

Es interesante la equivalencia trazada entre los caídos durante la guerra y en el trabajo, pues dibuja una línea que hermana a los muertos por defender la patria contra las fuerzas invasoras —el otrora aliado ejército alemán— con aquellos que dieron su vida en las construcciones de su empresa, fuentes estas de modernidad, riqueza y progreso según los discursos corporativos. El trabajo vendría a ser, por tanto, un servicio a la patria tan válido como el esfuerzo bélico. Se sella así una unión conceptual entre la recuperación política de la nación italiana y su resurgir económico favorecido por corporaciones como la Edison. El retrato de los trabajadores, aquí inmersos en una competición en principio ajena a su faceta laboral, como personas leales y esforzadas, siempre bien dispuestas a la fatiga en aras del progreso y la productividad, será una constante en la producción Edison, como tendremos ocasión de comprobar a continuación.

De este modo, el metraje serviría, en un primer momento, como estímulo para la cohesión de los trabajadores en torno a la empresa y su imagen corporativa: gracias a la filmación de actividades recreativas, Edison Volta multiplicaba su impacto y presencia en el imaginario de sus trabajadores, reunidos en torno al ideal del héroe anónimo y humilde, el que ante cualquier circunstancia sabe cumplir con su labor. Posteriormente, esta imagen de marca pervivirá como archivo histórico al conservarse y difundirse por otros canales —como ha hecho recientemente la actual firma heredera de la antigua hidroeléctrica al permitir colgar en Internet algunos de los cortos *olmianos*—.

[23] Película disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=c_hg-ZowxYig> (20/01/2018).

[24] Véase Adriano Aprà, Laura Buffoni y Stefania Carpiacci, «Filmografía», p. 332. La legislación cinematográfica italiana (en concreto, la Ley n.º 897/1956) establecía un número de cincuenta premios trimestrales, otorgados por comisiones estatales, a cortometrajes de alto valor técnico y artístico. La cuantía de estos premios permitía amortizar, en gran medida, los costes de producción de las obras, que, además, obtenían una distribución normalizada, puesto que se proyectaban como complemento a un largometraje. Para más información sobre el estatus del cortometraje italiano del periodo, equivalente a ojos legales al documental, véase Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, pp. 123-127.

c. *Un metro lungo cinque (1961)*²³

«Un metro tan largo como cinco», cortometraje de veintitrés minutos en color que documenta la construcción del gran embalse de Val di Lei, es el último trabajo de encargo que Olmi completa para la Edison Volta. A diferencia de *II° Raduno...*, podemos apreciar el considerable esfuerzo productivo del filme en: su tiempo de realización, el equivalente a los tres años de la construcción de la presa más el periodo de posproducción; el uso espectacular del color; su amalgama de técnicas asociadas a lo documental y a la ficción; la multiplicidad de episodios mostrados; e, incluso, la disparidad de voces narrativas, aquí tres, una de ellas diegética y dos extradiegéticas.

La película fue concebida como un documental promocional, de relaciones públicas, destinado a salas comerciales y, por lo tanto, dirigido a un público indiferenciado. Efectivamente, además de ganar múltiples premios en festivales especializados, obtuvo el premio gubernativo para distribuirse como complemento al largometraje *Leoni al sole* (Vittorio Caprioli, 1961)²⁴. Su estructura narrativa, completamente lineal, sigue la evolución en las tareas de construcción del embalse, desde su planificación hasta la inauguración posterior al fin de los trabajos.

Tras unos minutos de presentación en los que vemos, en encuadres velozmente montados, el trajín de la obra, las *voices over* del doblador Alfredo Danti

y del reputado actor Romolo Valli introducen las circunstancias de construcción del embalse de la Val di Lei narrándonos de paso la historia del paraje, todo ello mostrado con dibujos y estampas animadas. Asistimos a las fases de diseño y a las primeras pruebas de laboratorio con modelos de cemento a escala reducida. Después, comienza la acumulación y el transporte del cemento, materia primordial del embalse. A continuación, se nos muestra la puesta a punto de las canteras, carreteras, barracones, comedores y demás instalaciones necesarias para la gran obra. En menos de cinco minutos se condensa un gran volumen de información gracias a un ágil montaje que combina breves encuadres fijos, *travellings*, panorámicas, grandes vistas generales, planos detalle y gráficos animados. Las grandes tomas muestran lo colosal del embalse, a la par que su magnificencia: «Aquí todo asume proporciones gigantescas», declara la voz de Valli; «un metro es tan largo como cinco, dicen los constructores de la presa».

Esta espectacularidad, la habitual en los modos del cine industrial italiano, se verá complementada por insertos semificticiales, pequeñas historias que ejercen de reverso del eje narrativo principal. Mientras las *voices over* desgranar las particularidades numéricas y las curiosidades de la construcción, seremos testigos de una serie de «números» preparados por Olmi y su equipo, con los que se nos acerca a la cotidianidad de los obreros contratados para la construcción. Es la *voice over* de Valli la que presenta a un viejo mayoral responsable de la manutención «aficionado a los discursos». Este personaje, entre entrañable y cómico, con sus tres intervenciones repartidas a lo largo del filme, supondrá un contrapeso, merced a sus dicharacheros parlamentos en dialecto bergamasco, a la carga informativa, más técnica y aséptica, de la trama central [fig. 6].

La llegada en grupo de los obreros, sus pausas laborales, la hora del rancho, sus paseos nocturnos, la detención de los trabajos durante el invierno, las charlas intrascendentes mientras se escucha la radio, se bebe un café, se dormita o se lee una novelita *pulp* [fig. 7]... Todo ello es captado con afán costumbrista y una pizca de humorismo, resaltado por las intervenciones del mayoral. La planificación más sosegada de estos episodios contrasta con el ritmo vivo impuesto a los tramos de construcción, en los que predomina una puesta en serie de las imágenes concisa y de contornos espectaculares [fig. 8].



Figs. 6, 7 y 8. *Un metro lungo cinque* (1961).

[25] Curiosamente, esta secuencia aparecerá reformulada por el propio Olmi en su película *Un certo giorno* (1968). El protagonista de esta, un ejecutivo publicitario que ha atropellado a un campesino en un accidente automovilístico y ha salido indemne en el posterior juicio gracias a las triquiñuelas legales de su abogado, contempla la televisión con su mujer antes de irse a dormir. El televisor retransmite las últimas imágenes de *Un metro lungo cinque* (1961). Olmi crea así un contraste entre el optimismo de las imágenes televisadas con el ambiente de desencanto y derrota moral que exuda la escena final de *Un certo giorno*, al tiempo que marca distancias con el discurso industrial que tiempo atrás él ayudó a difundir.

[26] Para apreciar la singularidad de estos cortometrajes, recomendamos la comparación con otros trabajos más convencionales, producidos también para la Edison Volta, y que se ocupan de los mismos temas, como *Toce 28* (Guido Guerrasio, 1954), disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7jzlkRnB8>> (20/01/2018).

[27] El cruce de estos dos niveles narrativos encuentra paralelismo en la mezcla de elementos asociados a la ficción y al documental: las filmaciones en vivo de los procesos productivos, arquetípicas del documental tradicional, se imbricaban con tramas o esbozos de relatos plenamente reconstruidos, estrategia remitente al cine de ficción.

[28] No son pocos los autores que emparentan estos métodos con las poéticas neorealistas, como Adriano Aprà («Primi approcci al documentario italiano», en Lino Micciché [ed.], *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio* [Turín, Lindau, 1995], pp. 281-295) o Juan José Caballero («Ermano Olmi», en Daniela Aronica y José Enrique Monterde [eds.], *En torno al Nuevo Cine Italiano. Realismo y poesía* [Valencia, IVAC, 2005], p. 218).

Los tres últimos minutos de metraje están dedicados a la finalización de los trabajos y a la inauguración del embalse, a la que asisten directivos e ingenieros de la Edison, representantes políticos como el democristiano Athos Valsecchi —al que oiremos un brevísimo extracto de su discurso— y todos los obreros, incluido el mayoral. Toca, por fin, a este dar su última perorata. Cuando, para su tristeza, todos se han marchado, el anciano pronuncia delante de unos pocos compañeros que han quedado en el barracón un emotivo parlamento mientras desfilan imágenes ya vistas del valle y de los operarios: «Mañana por la mañana nos despediremos todos; es más, puede que ni nos despedamos porque no tendremos nada que decirnos. Y la presa, que es un poco de todos nosotros, se quedará aquí. Y quien la venga a visitar ni siquiera pensará en todo lo que hemos hecho. Pero no importa. Lo sabemos nosotros y con eso basta». Al cesar el discurso, las imágenes de los trabajos continúan: el plano general de la explosión en una ladera, trabajadores manipulando martillos neumáticos en primer plano... conducen al fundido a negro final²⁵.

Un metro lungo cinque juega en todo su metraje con los contrastes entre lo gigantesco y lo minúsculo, lo técnico y lo emotivo. Los comentarios *over* representan esta dualidad: la voz seca de Danti se encarga de los datos y cifras oficiales, de la información científica; el tono más aterciopelado de Valli se adapta mejor a los detalles sociológicos o llamativos. Las imágenes combinan la espectacularidad de los escenarios, reforzada por las emulsiones Ferrania y Eastmancolor, con la intimidad y delicadeza de las escenas, en su mayoría recreadas, de la vida en los barracones. Muchas veces, ambas vertientes chocan: una explosión hace derramar a un camarero un vaso de vino y caerse una radio; la cámara hace hincapié en las actitudes y rostros de los operarios que trabajan colgados a varios cientos de metros de altura.

Es justamente la atención por el factor humano el rasgo distintivo de la producción Olmi-Edison. Ya en sus primeras películas en 35 mm., como *La diga del ghiacciaio* (1954), la narración bascula entre los hechos corporativos y la micro-vivencia de los subordinados²⁶. Estas intrusiones o brechas en el usual tejido narrativo del cine industrial se irán profundizando conforme la Sezione vaya ganando prestigio. *Manon finestra 2* (1956), *Tre fili fino a Milano* (1958) y, sobre todo, *Un metro lungo cinque* establecen una distancia cada vez mayor entre las informaciones técnicas y la propaganda corporativa respecto de las anécdotas y estampas de operarios, que pueden llegar incluso a erigirse en coprotagonistas del relato, como en el presente corto²⁷. La inclusión de la figura del trabajador escoraba parte de los cortos Edison hacia una representación realista con escasos antecedentes en la cinematografía industrial italiana, reforzada por decisiones como el uso de actores no profesionales, la capacidad de improvisación en el equipo técnico y artístico, la filmación cámara en mano, la inserción de sonido ambiente y diálogos recogidos en directo...²⁸ Por otro lado, el juego con las diferentes voces narradoras puede leerse como una cierta ruptura con la tendencia enunciativa general del cine industrial italiano, casi siempre deudor de las formas del documental tradicional —de la moda-

lidad expositiva, en palabras de Bill Nichols²⁹—, en especial en lo relativo al uso de la *voice over* como principal instancia enunciativa —portadora unívoca del discurso corporativo—, a la que el resto de elementos filmicos quedaban subordinados. El fraccionamiento de esta instancia rectora en dos variantes, además de su compartido protagonismo con un personaje diegético que, para rizar el rizo, acaba por erigirse en tercera *voice over* cuando asume el discurso de cierre —discurso que, además, reivindica la humilde perspectiva del obrero—, comporta una complejización de las retóricas industriales y un énfasis en las diferentes capas de realidad que subyacen a la aparentemente uniforme y triunfal hazaña corporativa.

Sin embargo, esto no nos debe hacer pensar que existía una impugnación de los discursos empresariales en estos filmes. Es cierto que la reivindicación de la dignidad y tenacidad del trabajo obrero, la captación de conversaciones y monólogos en dialecto, de gestos y comportamientos cotidianos, cumple no ya una exigencia de realismo, sino que introduce las idiosincrasias de un grupo humano tradicionalmente marginado del tecnificado y triunfalista cine industrial; pero también lo es que estas representaciones no resultaban problemáticas para la ideología empresarial que promovía los filmes: eran permitidas e incluso premiadas abundantemente³⁰. Los rasgos que acercan *Un metro lungo cinque* a ciertos postulados neorrealistas no deben confundirse, por tanto, con una subversión de los modos hegemónicos del cine corporativo. El ensalzamiento de los humildes no ataca el sistema en que están inmersos ni denuncia sus, seguramente, muy precarias condiciones laborales³¹. El perfil del obrero que aquí se nos ofrece, personaje abnegado presentado de manera que el público de una sala de cine pudiese empatizar con él fácilmente, no cuestiona ninguna dinámica laboral ni las ideas sobre trabajo y progreso que emanaban de estos filmes.

La convivencia entre la gran historia corporativa y la humilde intrahistoria obrera sirve, entonces, no para negar la primera, sino para certificar la armonía entre la civilización industrial y el sustrato humano que la sostiene.

d. *Il pensionato* (1958)³²

«El jubilado» es un cortometraje de diez minutos, con guion de Ermanno Olmi y Walter Locatelli sobre argumento de este último —posterior coordinador de la Sezione Cinema tras la marcha de Olmi—, rodado en blanco y negro, que la Sezione Cinema coproduce junto con la RAI-TV (Radiotelevisione Italiana), que lo emitirá en su programa televisivo *Tempo libero*³³. Se trata de uno de los raros ejemplos de cortometraje de ficción dentro del corpus Edison, aunque incorpora elementos asociados a los modos documentales, como luego veremos.

La historia, una suerte de fábula costumbrista, es harto simple. El jubilado Giuseppe Bonfanti (Piero Fanconti) vive en una barriada milanesa con su mujer, Maria (Mary Valente). Giuseppe, hombre bronco y malhumorado, se pasa

[29] Descripción del documental de modalidad expositiva en Bill Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós Ibérica, 1997), pp. 68-72.

[30] Aquí, la lista de premios: I Premio Copa de la Confindustria, I Premio a la dirección y Copa FONIT-CETRA al mejor acompañamiento musical en el II Festival del Film Industriale (Turín, 1961); II Premio asignado por la Confindustria en la II Rassegna Nazionale del Film Industriale (Venecia, 1961); Mención Especial en X Festival Internazionale di Trento (1961); I Premio a la Mejor Realización en el Festival Internacional del Film Industrial de Budapest (1961). Véase Adriano Aprà, Laura Buffoni y Stefania Carpiecci, «Filmografia», p. 332.

[31] En ningún momento del metraje se alude, por ejemplo, a mecanismos de solidaridad obrera como partidos o sindicatos. La convivencia entre los asalariados parece desenvolverse en un espacio de camaradería y compañerismo desideológico.

[32] Película disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=TwH6_ALdZ7c> (20/01/2018).

[33] El cortometraje formaba parte de un programa televisivo semanal cuyo *target* eran los trabajadores. Se habría emitido en la entrega n.º 84, en la primavera de 1959. Véase al respecto Adriano Aprà, Laura Buffoni y Stefania Carpiecci, «Filmografia», p. 330.

los días asomado a su ventana mirando pasar los trenes por una vía cercana y riñendo a los niños que juegan en el patio vecinal y a dos jóvenes que intentan montar una máquina tipográfica en el garaje situado debajo de su apartamento [fig. 9]. La actitud del jubilado, según nos explican una *voice over* que ejerce de instancia narrativa omnisciente y un *flashback* que nos lo devuelve a sus tiempos de capataz en los gaseoductos lombardos, cuando era conocido como «El Polemista» —por su tendencia a «dictar sentencia sobre este o aquel asunto» y por las filípicas que daba a los empleados más jóvenes e inexpertos—, se debe a que, tras obtener el ansiado retiro, los planes de Giuseppe y Maria de volver a su pueblo natal se cancelan cuando el único hijo de ambos se casa. Esto empuja al viejo matrimonio a quedarse en Milán para ayudar a la joven pareja y ver a menudo a su futuro nieto. El presente anodino del anciano cambiará cuando se decide a ayudar a los jóvenes operarios que no consiguen arreglar su tipográfica. Tras bajar al garaje y dictaminar el fallo y las necesidades de arreglo de la máquina, Bonfanti se entusiasmará con su nueva tarea hasta el punto de no volver a su casa a dormir [fig. 10]. En una secuencia simétrica a la del inicio, en la que Bonfanti, desvelado por los ruidos del taller de abajo, se despertaba malhumorado a altas horas de la noche para reñir desde su ventana a los operarios, ahora Maria se levanta, pasada la medianoche, para conminar a su marido a

irse a dormir. Bonfanti, con sus proverbiales malos modos, se asoma desde el garaje e insiste en quedarse a terminar la faena. Mientras él y su señora vuelven a sus respectivos puestos y la cámara se aleja en un lento *travelling* del escenario del patio vecinal, la voz narradora resume la moraleja del relato: «Y así, Giuseppe Bonfanti, el jubilado de las oficinas del gas, con su experiencia de mecánico veterano, será ayudante y guía de los dos jóvenes tipógrafos. Ya no lo veremos aburrido con los codos apoyados en la barandilla contando vagones de los trenes de mercancías que pasan, lentos y pesados, sobre el terraplén de la ferrovía».

Resulta interesante que una figura poco representada en el cine y la televisión de aquel entonces, como es un jubilado, y un ámbito completamente alejado de la lógica laboral, como es el de la vida cotidiana de un trabajador retirado, constituyan el interés de la sección comunicativa de una gran empresa. La necesidad de articular un relato que reuniese las preocupaciones del público objetivo del programa *Tempo libero* —trabajadores que encendían la televisión en, justamente, su tiempo de ocio—



Figs. 9 y 10. *Il pensionato* (1958).

con las inquietudes creativas de la Sezione Cinema Edison Volta y los discursos arquetípicos del cine industrial encuentran una ejemplar formulación en esta breve pieza.

En ella, parece adivinarse parte del estilo que Olmi desarrollaría en su cine de ficción inmediatamente posterior. La ambientación en espacios cotidianos y de clase baja —un dormitorio, un balcón, un patio vecinal y un taller—, la elección de actores no profesionales que recitan sus diálogos en cerrado dialecto lombardo, la narración pausada y la economía de recursos expresivos —captación de acciones en planos largos, con profundidad de campo y estudiados movimientos de cámara, ausencia de música extradiegética y uso minucioso del sonido— hacen pensar en las técnicas desarrolladas en *El empleo (Il posto, 1961)*. Todo ello remite a un modo de representación realista que Olmi y su *troupe* habían practicado, con variantes, en otros trabajos para la Edison.



Figs. 11 y 12. *Il pensionato*.

Sin embargo, estas particularidades se combinan con otras que inclinan el conjunto hacia horizontes más didascálicos. Así, la *voice over*, que recita en «italiano normativo», portadora de toda la información referente a la diégesis y asociada a retóricas documentales —o más dirigistas—, comparte papel no solo con el naturalismo de la puesta en escena, sino con la voz interior del propio protagonista. Por otra parte, el *flashback* a los tiempos de Bonfanti como capataz, resuelto igualmente con enorme economía narrativa —apenas cinco planos y un solo escenario—, cumple la misma función clarificadora. La presencia de estos elementos y la tensión consecuente entre unos y otros parecen explicarse por la voluntad de imponer un contrapeso y una guía explicativa a un conjunto cuyo significado final, a pesar del realismo que lo recubre, no debe dar lugar a ambigüedades. Este mensaje final no debe ser otro que el de la *preponderancia moral del trabajo*.

Y es que, en contra de lo que propugnan otros analistas, caso de Ivelise Perniola, el aspecto que más resalta en *Il pensionato* no es ni la solidaridad obrera ni el canto a la redención, al valor de la experiencia o al entendimiento

generacional —temas que, por supuesto, forman también parte del trasfondo de la película—, sino el moralismo en torno al obrero como ser productivo³⁴. El protagonista se halla descentrado, vaciado, desde el momento en que pierde su estatus como empleado, como engranaje al servicio de la productividad. Solo encontrará sentido a su existencia —y el relato alcanzará su consecuente equilibrio— cuando se le presente la oportunidad de volver a ejercitarse en su especialidad. La historia de un individuo que solo es capaz de, literalmente, sentirse a gusto con su entorno cuando contribuye, aun a muy pequeña escala, a la lógica industrial puede y debe entenderse en un marco social en el que el rol que se exigía del hombre, especialmente del obrero, era el de ente al servicio del crecimiento económico³⁵. Por tanto, *Il pensionato* vuelve a incidir en la representación del proletario como un ser que, a pesar de los rasgos humanizadores que se le asignan, no dejará de estar sometido a la exigencia del trabajo abnegado, trabajo que se impone como una suerte de paradigma presente incluso más allá de la vida laboral.

La Edison Volta contaba así, gracias a la retransmisión en la RAI, con un canal privilegiado para difundir su discurso, el de la omnipresencia y preponderancia moral del trabajo, en un envase en principio nada sospechoso de *propagandismo*.

Conclusiones

A la luz de los tres ejemplos examinados, podemos comprobar cómo las películas de la Sezione Cinema Edison Volta operaban dentro de un marco, el del cine industrial en Italia y la sociedad que lo englobaba. La atención a los discursos que difundían y a las formas en que venían facturados nos permite, además, entender la particularidad del caso de Ermanno Olmi dentro de este contexto. La apreciación estética del trabajo que el bergamasco realizó para la hidroeléctrica debe tener en cuenta cómo la dimensión creativa de algunas de sus películas —de nuevo: solo algunas; ya hemos visto que títulos como *Il° Raduno...* no responden enteramente a estas características— servía como factor adicional a la hora de propagar las bondades de la Edison ante diversos públicos. El innegable valor artístico de cortos como *Il pensionato* o *Un metro lungo cinque* no supone, como parecen asumir muchos analistas, un fin en sí mismo. Habría que considerarlo, más bien, como una herramienta estratégica —quizás, la más eficaz de todas— de relaciones públicas. La especialista en cine industrial italiano Elena Mosconi delinea muy agudamente la táctica que la Edison Volta seguía de cara a su comunicación externa.

A falta de productos específicos que promover —porque la promoción de la energía eléctrica se hace por sí sola— el documental industrial puede servir para incrementar el prestigio de la empresa y, sobre todo, para suscitar un movimiento de opinión favorable en torno a ella. Y, de este consenso, recordamos, tiene especial necesidad la Edison Volta, ya que la amenaza de la nacionalización [...] es constante³⁶.

[34] Si bien Perniola hace mención de este moralismo, parece minusvalorarlo respecto a los demás temas y valores estéticos del cortometraje. Véase Ivelise Perniola, «Grigio. Il pensionato», en Adriano Aprà (ed.) *Ermanno Olmi: il cinema, i film, la televisione, la scuola* (Venecia, Marsilio Editori, 2003), pp. 135-136.

[35] Compárese el contenido de este corto con el de otros filmes que abordan la vida de jubilados de forma mucho más problemática, como *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1951) o *I giorni contati* (Elio Petri, 1965).

[36] Elena Mosconi, «Il film industriale», en Raffaele De Berti (ed.), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, en *Comunicazioni Sociali* (vol. XIII, n.º 1-2, 1991), p. 72 (La traducción es nuestra).

La posibilidad de una nacionalización de la energía eléctrica, que se produjo en 1963 con la creación del conglomerado estatal Enel a cargo del ejecutivo presidido por Amintore Fanfani, ponía en peligro la independencia de la propia empresa como ente privado. En este sentido, la difusión de una promoción *blanda*, amable, de claros contornos artísticos, suponía un intento por labrarse una imagen pública benévola y conciliadora³⁷.

Aproximaciones al cine corporativo que dan prevalencia a la novedad de formas y contenidos, o a la figura del realizador —como la llevada a cabo por el propio ANCI, que en su tarea de difusión del patrimonio filmico industrial ha privilegiado los trabajos corporativos de cineastas ya canónicos, como Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci o nuestro Olmi— son necesarias en cuanto que recuperan una veta cinematográfica para hacerla del interés de una comunidad cinéfila que hasta entonces no le había prestado la necesaria atención³⁸. No obstante, creemos que focalizar el interés de estos trabajos en sus aspectos estético-formales o en su relación con la particular poética de un sujeto creador supone quedarse con un detalle de una fotografía mucho más amplia. No negamos aquí —y es manifiesto en los análisis emprendidos— cómo Olmi va articulando una poética particular, tanto en el cine de empresa como en vistas a su futura puesta de largo en los circuitos del cine de autor. Con todo, en la ecuación entre autoría individual y naturaleza corporativa «de encargo», nos hemos situado en una posición intermedia —creemos que más justa y compleja— que, en vez de insistir en el «valor aurático» de los filmes de Olmi dentro del panorama del cine empresarial, remarque cómo la poética de un realizador, su carga de innovación estética, podía acomodarse a un discurso institucional ya asentado sin por ello llegar a cuestionarlo. Los estudiosos del cine industrial hacen notar cómo un examen exhaustivo de este corpus lleva a la conclusión de situar los valores estéticos de los filmes en un segundo plano. Cuando se da el caso de cortos como *Un metro lungo cinque*, donde esos valores exigen ser analizados detenidamente, debemos continuar mostrándonos cautos y no caer en una exégesis que aisle estos elementos y los separe de un contexto más grande que sobrepasa la mera atribución de excelencia estética o de autoría individual. En este sentido, hemos bajado a Olmi del pedestal del artista para situarle en el rol de empleado. Si acaso, era un «empleado modelo»: capaz no solo de cumplir los encargos de sus superiores, sino de hacerlo con soluciones altamente imaginativas que propulsaron al cine industrial de su momento a nuevos horizontes estéticos, lo que no debe llevarnos a engaño sobre la principal instancia discursiva tras dichos encargos.

Consideramos, entonces, que el análisis de las películas de utilidad ayuda a matizar y complejizar nociones como las del «cineasta-autor» o la del film como mero objeto artístico. Además, la propia exigencia funcional de este cine condiciona una hibridación estética que desdeña las fronteras, a nuestro parecer puramente convencionales, entre la ficción y el documental. Hemos podido comprobar cómo el corpus Edison utilizaba, de forma fresca y novedosa, recursos formales asociados a ambos terrenos y cómo estos alcanzaban un nuevo sentido en cuanto que se subordinaban a los discursos de los filmes industriales de los que formaban parte.

[37] La estrategia tuvo éxito en los propios circuitos de cine industrial, a juzgar por la cantidad de premios cosechados en certámenes especializados y por la influencia que los cortos de la Edison tuvieron en otros trabajos, como se puede observar en *Sopraelevata, una strada d'acciaio* (Valentino Orsini, 1963), de Italsider, o *Buon lavoro, Sud* (Giovanni Cecchinato, 1969), de Montecatini.

[38] El ANCI, en colaboración con otras entidades, ha promovido retrospectivas y sacado al mercado del DVD antologías dedicadas al trabajo industrial de cineastas como Bertolucci u Olmi. En el caso de este último, se edita en 2005 un DVD en la colección *Real Cinema* de la editorial Feltrinelli compuesto por las siguientes películas: *Dialogo fra un venditore di almanacchi e un passeggiere* (1954), *La diga del ghiacciaio* (1954), *La pattuglia del Passo San Giacomo* (1954), *Manon finestra 2* (1956), *Michelino 1ª B* (1956), *Il pensionato* (1958) y *Tre figli fino a Milano* (1958). La selección vino a apoyar, cuando no a crear, la visión canónica sobre la producción Edison: realismo, atención al factor humano, creatividad, hibridación entre modos documentales y ficcionales... Es significativo que otros cortometrajes del mismo periodo, como *Costruzioni meccaniche Riva* (1957) o *Venezia, città moderna* (1958), muy diferentes a las características apuntadas, no se incluyan en esta muestra.

[39] Las publicaciones ya reseñadas han dado lugar a un importante congreso internacional en Frankfurt, en 2015. Para más información, véase: <<http://www.films-that-work.de/>> (20/01/2018).

Espero que este estudio sirva como uno de los primeros acercamientos en español —ahí están los pioneros estudios de Mariano Cebrián Herreros— a un terreno todavía por explorar y teorizar y que solo algunas publicaciones extranjeras parecen empezar a tener en cuenta³⁹. El cine industrial constituye un filón de estudios que involucra cuestiones como la relación entre instituciones y sociedad vehiculadas a través del audiovisual, las sinergias entre creadores e industrias, la naturaleza del denominado «trabajo de encargo», la consideración del cine y de otras prácticas vivas como agentes sociales y productivos portadores de determinados discursos... Espero, por lo demás, que la bibliografía e instrumentos teóricos recogidos en la primera parte de este artículo puedan ser provechosos a la hora de examinar toda una producción de cine útil que, sin ir más lejos, en España abarca corpus tan sugestivos como los fondos existentes en Filmoteca Española del Instituto Nacional de Industria (INI) o los catálogos de Iberdrola, entre otros. Un examen de sus particularidades —en gran parte debidas al contexto histórico y social— aportaría conclusiones muy interesantes que podrían sumarse a los detallados estudios emprendidos sobre las manifestaciones del cine útil en otras nacionalidades. En cualquier caso, la mera existencia de estos archivos certifica que lo que se entiende por cine comprende mucho más de lo que el espectador ve en los circuitos de exhibición habituales y que las formas del audiovisual son tan variadas como los usos sociales con que se las inviste.

FUENTES

ARCHIVIO DEL CINEMA INDUSTRIALE E DELLA COMUNICAZIONE D'IMPRESA. Disponible en: <<http://archiviocinemaindustriale.it/>> (18/01/2018).

ARCHIVIO NAZIONALE DEL CINEMA D'IMPRESA, canal en YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/channel/UCIjXNck3i5ewxUVGHwHN09g>> (18/01/2018).

BIBLIOGRAFÍA

ACLAND, Charles R. y WASSON, Haidee (eds.), *Useful Cinema* (Maine, Duke University Press, 2011).

ALBERTI, Walter (ed.), *Il film industriale* (Milán, Scuola Tipografica Figli della Provincia, 1962).

APRÀ, Adriano, «Le rinascite di Olmi», en Adriano Aprà (ed.) *Ermanno Olmi: Il cinema, i film, la televisione, la scuola* (Venecia, Marsilio Editori, 2003), pp. 11-19.

—, «Primi approcci al documentario italiano», en Lino Micciché (ed.), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio* (Turín, Lindau, 1995), pp. 281-295.

—, BUFFONI, Laura y CARPIECI, Stefania, «Filmografia», en Adriano Aprà (ed.) *Ermanno Olmi: Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, (Venecia, Marsilio Editori, 2003), pp. 330-356.

BERTOZZI, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema* (Venecia, Marsilio Editori, 2008).

BONIFAZIO, Paola, *Schooling in Modernity. The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy* (Toronto, University of Toronto Press, 2014).

—, «United We Drill: ENI, Films and the Culture of Work», (*Annali d'Italianistica*, vol.32, 2014), pp. 329-350.

- , «Work, Welfare, Biopolitics: Italian and American Film Propaganda in the Age of Neorealism», (*The Italianist*, vol. 31, nº2, 2011), pp. 155-180.
- CABALLERO, Juan José, «Ermanno Olmi», en Daniela Aronica y José Enrique Monterde (eds.), *En torno al Nuevo Cine Italiano. Realismo y poesía* (Valencia, IVAC, 2005), pp. 217-224.
- CEBRÍAN HERREROS, Mariano, *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de Fernando López Heptener en Iberduero y NO-DO* (Madrid, Editorial Síntesis, 1994).
- CHECA GODOY, Antonio, «La belleza del trabajo. El cine de Ermanno Olmi», en Carmen Arocena (ed.), *La ilusión de la belleza: Actas del I Congreso Internacional de Estética Cinematográfica* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 4, 5 y 6 de junio de 2009), pp. 271-281.
- DILLON, Jeanne, *Ermanno Olmi* (Floresncia, La Nuova Italia – Il Castoro Cinema, 1985).
- ELSAESSER, Thomas, «Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media», en Vizenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), pp. 19-34.
- FARASSINO, Alberto, «Un metro di pellicola è lungo cinque», en VV. AA., *Ermanno Olmi, dal cinema industriale al cinema d'autore* (Milán, Obraz Cinestudio y Montedison, 1984), pp. 3-6.
- FOUCAULT, Michel, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France, 1977-1978* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007).
- HEDIGER, VINZENZ y VONDERAU, Patrick, «Introduction», en Vizenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), pp. 9-16.
- , «Record, Rhetoric, Rationalization. Industrial Organization and Film», en Vizenz Hediger y Patrick Vonderau (eds.), *Films that Work: Industrial Films and the Productivity of Media* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2009), pp. 35-49.
- KEZICH, Tullio «Storia naturale di un piccolo miracolo», en Benedetta Tobagi (ed.), *I volti e le mani. Ermanno Olmi. Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1959)* (Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008), pp. 65-71.
- MOSCONI, Elena, «Il film industriale», en Raffaele De Berti, (ed.) *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta (Comunicazioni Sociali, vol. XIII, n.º 1-2, 1991)*, pp. 61-90.
- MUGUIRO, Carlos (ed.), *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes* (Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2008).
- NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona, Paidós Ibérica, 1997).
- PERNIOLA, Ivelise, «Grigio. Il pensionato», en Adriano Aprà (ed.), *Ermanno Olmi: il cinema, i film, la televisione, la scuola* (Venecia, Marsilio Editori, 2003).
- TOFFETTI, Sergio «Ermanno Olmi: La Nouvelle Vague al lavoro», en Benedetta Tobagi (ed.), *I volti e le mani. Ermanno Olmi. Gli anni Edison. Documentari e cortometraggi (1954-1959)* (Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2008), pp. 7-13.

Recibido: 30 de marzo de 2017

Aceptado para revisión por pares: 9 de junio de 2017

Aprobado para publicación: 17 de mayo de 2018

LA ESTRELLA COMO ELEMENTO PERTURBADOR: GRETA GARBO Y SU RECEPCIÓN EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

*The Star as A Disruptive Force:
Greta Garbo and Its Reception in Spain in the Twenties and Thirties*

EVELYNE COUTEL^a

Escuela Normal Superior de Lyon, Francia

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.002>

RESUMEN

Este trabajo estudia de qué manera se construyó la imagen de Greta Garbo en el contexto específico de la España de los años veinte y treinta, periodo en el cual la prensa cinematográfica conoce un gran impulso con la aparición de revistas como *Popular Film* o *La Pantalla*. La recepción de Garbo se pone en relación con los debates en torno a la cinematografía nacional, marcados por un rechazo de la española y de los estereotipos femeninos hollywoodienses que convocaban el espectro de Carmen y que Garbo trató de superar por su negación a interpretar papeles de vampiresa. Se observa así que, a finales de los años veinte, su figura fue acogida de forma muy positiva y algunos intelectuales la consagraron como «estrella-autora». Se analizan luego los cambios surgidos a partir de los años treinta, cuando la proclamación de la Segunda República supuso una mejora de la condición femenina, despertando una crisis de masculinidad que se plasmó en la cultura cinematográfica y que llevó a unos críticos a reivindicar la superioridad del «director», presentado como auténtico guardián del genio creador a expensas de la estrella, en adelante combatida y denigrada con el fin de reafirmar el estatuto de la creación artística como propiedad masculina. Se estudia, en último lugar, la influencia de Greta Garbo en el público femenino español, lo cual permite entender mejor lo antes descrito.

Palabras clave: Greta Garbo, *star system*, estudios de género, estudios de recepción, autoría, España, siglo xx.

ABSTRACT

This article studies how Greta Garbo's star image was built in the specific context of Spain in the twenties and thirties, a period in which film journals enjoyed a boost in this country thanks to the arrival of magazines such as *Popular Film* or *La pantalla*. Garbo's reception is connected with the debates on national cinema, characterized by the rejection of the «españolada» and Hollywood female stereotypes such as vamps that brought the spectre of Carmen back, stereotypes Garbo had tried to overcome through her rejection of playing such roles. In the late twenties, her image was positively regarded and some intellectuals described her as a «star-author». Then I analyse the changes occurred in the thirties, when the proclamation of the Second Republic meant an improvement of women's status that triggered a crisis of masculinity. Such crisis can be traced in cinematographic culture as some journalists claimed the director's «superiority», now presented as the authentic custodian of creative genius to the detriment of stars, which were henceforth attacked and denigrated with the aim of reasserting the status of the artistic creation as a male prerogative. Finally, this paper focuses on the influence of Greta Garbo on Spanish female spectatorship, which helps to better understand what has been previously described.

Keywords: Spain, twentieth century, star system, Greta Garbo, gender studies, film creation, film author.

[a] EVELYNE COUTEL es doctora por la Universidad Paris IV-Paris Sorbona y profesora titular de la ENS de Lyon, donde imparte docencia en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Civilizaciones Extranjeras. Es miembro del IHRIM (Instituto de Historia de las Representaciones y de las Ideas en las Modernidades, UMR 5317) y miembro asociado del CRIMIC (Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Hispánicos Contemporáneos, EA 2561). En su tesis doctoral ha estudiado la recepción de Greta Garbo en la cultura cinematográfica española de la primera mitad del siglo xx, basándose principalmente en las revistas especializadas de aquel periodo. Sus temas de investigación se ubican dentro de la historia cultural del cine. Incluyen sobre todo el estudio de los modelos femeninos difundidos a través de la cultura cinematográfica y abarcan también problemáticas como el concepto de autor cinematográfico o las relaciones entre el cine y las demás artes. E-mail: evelyne.coutel@ens-lyon.fr

En 1934, el periodista Aurelio Pego inventó el neologismo «garbitis» para nombrar un fenómeno que consistía, según él, en «una inflamación de la visión de la excelsa artista sueca»¹. Aludía por supuesto a Greta Garbo. Este neologismo —al igual que otros como «gretagarbismo», «gretismo», «garbismo», «gretagarboniano»— demuestra de por sí la omnipresencia de esta estrella en la cultura cinematográfica de los años veinte y treinta², así como la ambivalencia que pudo despertar entre los críticos y los públicos. De hecho, en el citado artículo, afirmaba Pego lo siguiente: «en eso está el secreto indeleble de la Garbo, que se la ve, procura una tortura tal a la imaginación, que ya nos es difícil olvidarla. A otras artistas se las mira, a la Garbo se nos graba³». El léxico empleado por el periodista («tortura»), que parece preso de su admiración, evidencia el carácter problemático de esta estrella que pudo ser objeto tanto de fascinación como de repulsión o generar una mezcla de ambos sentimientos.

El examen de las revistas cinematográficas españolas que se publicaron en un periodo correspondiente al nacimiento y a la consolidación de su imagen —o sea, entre 1926 y 1935 aproximadamente⁴— indica que el debate en torno a los modelos femeninos cristalizó en la figura de Greta Garbo, quizás mucho más en España que en otros países europeos como Francia o Alemania. En este trabajo se destacarán factores y circunstancias específicas que apoyen esta hipótesis y se mostrará hasta qué punto la imagen de Garbo supuso todo un fenómeno sociocultural en la medida en que alimentó la reflexión en torno a varias problemáticas esenciales que estaban movilizándolo a los críticos, en particular la necesidad de combatir los estereotipos folclóricos, recuperados sobre todo por Hollywood, y la voluntad de reivindicar la calidad artística del cine, en un contexto marcado por los avances del primer feminismo español, que diluían las fronteras entre lo masculino y lo femenino e implicaban a la vez una revalorización del estatuto de las mujeres en el seno de la cultura y de la creación artística. Se analizarán los discursos ambivalentes, admirativos o vindicativos que dinamizaron la prensa cinematográfica y la convirtieron más que nunca en plataforma de construcción del género. Para ello, se estudiará primero de qué manera se configuró el mito de Greta Garbo en la cultura cinematográfica española de la segunda mitad de los años veinte y cuáles fueron los factores que engendraron entonces un discurso mayoritariamente positivo que la consagró como «estrella-autora». Se examinará luego la hostilidad que suscitó la actriz a partir de 1930, un hecho que se pondrá en relación con la ambigüedad sexual de las estrellas y con la influencia que tuvo Garbo en el público femenino.

El nacimiento de una nueva imagen femenina (1926-1930)

En la segunda parte de los años veinte, los discursos que circularon en la prensa de cine española acerca de Greta Garbo fueron, en su inmensa mayoría, eminentemente positivos y la presentaron como la «mujer ideal», construyendo una imagen fuertemente apetecible tanto para el público femenino como para

[1] Aurelio Pego, «Catalina, eje», (*Popular Film* n.º 399, 5 de abril de 1934).

[2] Nos importa subrayar que el proyecto de estudiar el impacto de Greta Garbo en la cultura cinematográfica española no surgió de una predilección personal por esta actriz, sino que llegó a imponerse tras la consulta de las revistas cinematográficas publicadas entre 1926 y 1937. La comprobación de la centralidad de esta estrella en la prensa de cine española originó este trabajo y planteó la necesidad de analizar su recepción.

[3] Aurelio Pego, «Catalina, eje».

[4] La filmografía de Greta Garbo en Hollywood consta de veinticinco películas rodadas entre 1926 y 1941. Antes de que Louis B. Mayer la reclutara durante un viaje que hizo a Europa, Garbo había actuado en dos largometrajes: *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, Mauritz Stiller, 1924) y *Bajo la máscara del placer* (*Die Freudlose Gasse*, G.W. Pabst).

el masculino. Conviene identificar, pues, los parámetros que influyeron en esta primera recepción favorable.

La actriz empezó su carrera hollywoodiense en el año 1925, en el mismo momento en que la prensa cinematográfica española estaba en pleno auge, en particular gracias a la aparición de revistas como *Popular Film* (1926-1937) y *La Pantalla* (1927-1929). Para entender el impacto que iba a provocar esta estrella es indispensable recordar la existencia de un arquetipo femenino que por entonces daba mucho que hablar en la prensa cinematográfica debido al relieve que le dio el cine, cuyos personajes echan raíces en la literatura y las artes pictóricas: se trata de la mujer fatal, también llamada «vampiresa», aunque esta última constituye más bien una modalidad de la mujer fatal que fue declinada como vampiro en las artes europeas a lo largo del siglo XIX⁵. Sin embargo, a nivel terminológico, ambas denominaciones —«mujer fatal» y «vampiresa»— suelen ir juntas en la prensa cinematográfica y se confunden hasta llegar a ser perfectamente sinónimas⁶.

Si en la literatura y las artes pictóricas la mujer fatal era un ente completamente dependiente de su creador y podía verse como la plasmación de la misoginia decimonónica, el cine introduce una novedad, ya que el estereotipo de la vampiresa viene encarnado ahora por una actriz de carne y hueso que le puede dar un toque personal y convertirlo en un modelo interesante para la mujer espectadora, tanto más cuanto que en el cine, la recepción de los modelos femeninos puede verse influenciada por la difusión de la vida privada de las actrices que los interpretan. Como lo ha subrayado Edgar Morin⁷, este es el mecanismo básico e imprescindible para que nazca una estrella. La interrelación entre persona y personaje se comprobará a lo largo de este trabajo a través del caso de Greta Garbo.

Durante los años diez y veinte, e incluso más allá de este periodo, el dispositivo narrativo y visual de las cintas hollywoodienses se estructuró en torno a dos modelos femeninos opuestos: la ingenua y la vampiresa. Mientras esta desencadenaba las peripecias destruyendo hogares, aquella brindaba un contraejemplo virtuoso. Dentro de este sistema androcéntrico que representa la femineidad de acuerdo con los intereses masculinos, lo normal era que la vampiresa fuese encarnada por una actriz procedente de Oriente, del sur de Europa o de Latinoamérica (o cuyo físico evocaba tales orígenes), mientras las ingenuas solían ser protagonizadas por actrices norteamericanas. En un artículo dedicado a la actriz Nita Naldi, el crítico Rafael Martínez Gandía se hizo eco de este mecanismo que, por lo visto, disgustó a quienes eran oriundos de estos territorios y empezaron a ver con malos ojos que la mujer europea —en particular la española y la italiana— fuera pintada de tal manera:

Nita Naldi nació en Italia. Estaba, por tanto, destinada irremediablemente a encarnar papeles de seductora, porque hasta hace poco no se comprendía que una mujer latina pudiera ser en los *films* otra cosa que la perdición de los hombres. Puede ser que hubiera alcanzado más fortuna en interpretaciones distintas; pero su sino era ser siempre la coqueta perversa e impía, y en las películas no debía tener otra ocupación que destrozarse corazones masculinos con sus ojos de almendra...⁸

[5] Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle* (Paris, Bernard Grasset, 1993), pp. 274-305. Véase también Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid, Debate / Barcelona, Círculo de lectores, 1994).

[6] En su acepción más general, la mujer fatal se define como la proyección o materialización de las fantasías y de los miedos masculinos. Se caracteriza por su profunda ambigüedad, tanto por los sentimientos que inspira —entre repulsión y deseo— como por la interpretación que se puede dar de ella: por un lado, es reflejo de la misoginia que le dio forma, pero, al mismo tiempo, expresa y materializa la noción de dominación femenina.

[7] Edgar Morin, *Las stars. Servidumbres y mitos* (Barcelona, Dopesa, 1972), p. 35.

[8] Rafael Martínez Gandía, «Nita Naldi, vampiresa de ayer», (*Mundo Gráfico*, n.º 992, 5 de noviembre de 1930).

De hecho, la demonización de la mujer sureña que se llevaba a cabo en las películas a través del binomio ingenua/vampiresa no hizo sino reactivar un debate surgido en el siglo XIX y que, en el primer tercio del siglo XX y posteriormente, siguió acalorando los ánimos. Esta controversia sacaba su origen en *Carmen*, la famosa novela de Mérimée, publicada en 1847. Como se sabe, el auge de los nacionalismos durante el siglo XIX trajo consigo la idea de que el valor y la grandeza de una nación estriban en el comportamiento de sus mujeres y en su grado de virtud⁹. De ahí que la figura de Carmen, una modalidad de la mujer fatal que sería utilizada por Hollywood para crear personajes de vampiresa, causara tanto disgusto en España, donde era inconcebible que una mujer tan deshonrosa fuese considerada como representativa de la mujer española.

De forma general, las vampiresas hollywoodienses interpretadas por actrices como Theda Bara —pionera en la materia desde *Érase una vez un loco* (*A Fool There Was*, William Fox, 1915)— pudieron resultar antipáticas e inquietantes sencillamente por cuestionar el modelo de la ingenua y, a partir de los años veinte, por su dimensión exageradamente teatral que no cuadraba con el realismo al que el cine debía aspirar. Sin embargo, en el caso específico de un país como España, hubo otros factores de desacuerdo y la relación que los públicos pudieron mantener con este estereotipo resultó más compleja.

Cuando Greta Garbo llegó a Hollywood, la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) no supo muy bien qué hacer con ella. De origen sueco, no venía del sur sino del norte de Europa y quedaba claro que no había en ninguna de las dos categorías ingenua/vamp. Las dudas que tuvieron sus productores a la hora de darle su primer papel se patentizan claramente en su primera película, *El torrente* (*Torrent*, Monta Bell, 1926), una adaptación de la novela de Blasco Ibáñez *Entre naranjos* (1900). En palabras de Terenci Moix, la interpretación de Greta Garbo en esta cinta constituye «uno de los más asombrosos casos de transformismo de la historia del cine»¹⁰. En efecto, al inicio de *El torrente*, la actriz encarna a una buena campesina dispuesta a casarse con Rafael Brull y que, a raíz de la negativa de la madre de este, acaba convertida en una vampiresa de reminiscencias «carmenescas», con múltiples vaivenes entre ambos estereotipos a lo largo de la cinta. En la última secuencia de la cinta, se la ve en un teatro madrileño interpretando a Carmen, lo cual resulta arbitrario dado que esta no se menciona en la novela original. Aunque el personaje de Leonora Moreno dibujado por Blasco Ibáñez se caracterice por su voluptuosidad y esté presentado como una «amazona viril»¹¹ capaz de someter a los hombres, no se trata propiamente de una mujer fatal, «ingrediente» que, por lo visto, no puede faltar en una película que se nutre del folklore hispánico.

Este ejemplo indica que Hollywood no podía dejar de encasillar a sus actrices en uno u otro polo del binomio ingenua/vamp. Solo ellas estaban capacitadas para sublimar los estereotipos cinematográficos con su talento y su personalidad, aunque muchas veces este proceso se viera dificultado por lo codificado de los papeles que se les encomendaba. La segunda película de Garbo, *La tierra de todos* (*The Temptress*, Mauritz Stiller/Fred Niblo, 1926),

[9] Véase, por ejemplo, Xavier Andreu Miralles, «La mirada de Carmen. El mite oriental d'Espanya i la identitat nacional», (*Afers: fulls de recerca i pensament*, vol.19, n.º 48, 2004), pp. 347-367; Geoff Eley, «Culture, Nation and Gender», en Ida Blom, Karen Hagemann, Catherine Hall (dirs.), *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth-Century* (Oxford/New-York, Berg, 2000), pp. 27-40.

[10] Terenci Moix, *La Gran Historia del Cine* (ABC, 1996), p. 683.

[11] Vicente Blasco Ibáñez, *Entre naranjos* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 262.

otra adaptación de una novela de Blasco Ibáñez¹², ofrece buen ejemplo de ello. El mismo título evidencia su asimilación a la vampiresa y la consagra como otra especialista más de semejantes papeles. A juzgar también por su título, la película siguiente, *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, Clarence Brown, 1926), debía confirmar la tendencia. Sin embargo, la interpretación de Felicitas von Rhaden introdujo una fuerte ambigüedad en torno a quién era Garbo y a qué tipo de mujer correspondía. El resultante desconcierto, así como la falta de una etiqueta adecuada a la hora de valorar su papel, aparece muy bien en el artículo que el periodista Apolo M. Ferri publicó en *El cine* a raíz del estreno de dicha película. El periodista afirma primero: «para el rol de Greta en *El demonio y la carne*, parece indicado el nombre de “mujer fatal”, eso que también suele llamarse en el argot cinematográfico americano “vamp” o vampiresa». Sin embargo, en las líneas siguientes, no dejará de poner de manifiesto las diferencias que existen entre las vampiresas anteriores y la nueva imagen femenina que se perfila en Garbo:

Greta Garbo es la actriz que da mayor impresión de intelectualidad en su trabajo. Se admira que todos sus gestos, que su menor movimiento, obedecen a un resorte cerebralmente administrado. Por eso, las emociones que nos transmite son unas emociones elevadas, no un simple impulso de animalidad más o menos elevada.

Ante ninguna mujer hemos sentido una sexualidad más refinada. Greta dignifica su femenino en atavismos que obran subcientemente sobre el personaje que encarna, pero se adivina que esta elevada sensación de feminismo ha sido lograda conscientemente, por los nobles caminos de un estudio psicológico¹³.



[12] Nótese que en español se conservó el título de la novela original.

[13] Apolo M. Ferri, «Greta Garbo» (*El Cine*, n.º 801, 18 de agosto de 1927).

«Los grandes films» [Imágenes promocionales de *El demonio y la carne*] (*Popular Film*, n.º 77, 19 de enero de 1928)

En la mayoría de las biografías de Garbo, se ha dicho que la MGM la había reclutado por despecho: la productora quería contratar a su mentor Mauritz Stiller y, a sabiendas de que este nunca se hubiera marchado sin su protegida, le ofreció también un contrato. En realidad, lo contrario es más probable: Mayer había visto *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, Mauritz Stiller, 1924) en Hollywood y le interesaba mucho más Garbo que Stiller, aunque en aquel momento no dejara traslucir sus intenciones¹⁴. Como lo explica la actriz Louise Brooks en su autobiografía, Hollywood estaba en busca de una nueva imagen femenina que fuera capaz de expresar un deseo de emancipación sexual sin levantar susceptibilidades, tanto respecto de los públicos como de la censura. La sustitución de la censura por el Código Hays (que se hizo efectiva en veinticuatro estados en 1925) impuso una evolución de los tipos y, si unos actores como Adolfo Menjou o John Gilbert habían logrado ser aceptados interpretando personajes de moralidad dudosa, los productores se dieron cuenta de que no tenían al equivalente femenino que pudiera hacer lo mismo¹⁵.

La impresión de diferencia que producen las vampiresas interpretadas por Garbo se debe, pues, a una conjunción de factores entre los cuales destacan las características personales de la actriz, sus ambiciones respecto de los papeles que se le encomendaran y los propósitos de la MGM. Sin embargo, es de notar que en la prensa cinematográfica —extranjera como española— esta diferencia se atribuyó exclusivamente a la voluntad, y muchas veces a los méritos, de Garbo. Esta impresión o, mejor dicho, creencia, se afianzaría con la difusión de datos extra-fílmicos, en particular los del enfrentamiento entre la actriz y sus productores que se inició después del rodaje de *El demonio y la carne*. Insatisfecha con sus papeles de vampiresa, que le parecían tan ridículos como falsos¹⁶, Garbo exigió que le dieran roles más auténticos y le subieran el sueldo. Tras un dilatado periodo de negociaciones, la MGM no tuvo más remedio que aceptar, lo que provocó turbulencias en la prensa norteamericana y extranjera. Mientras los requisitos de la estrella indignaron a quienes los interpretaron como el resultado de un comportamiento ingrato y caprichoso, también entusiasmaron a otros, reforzando la admiración que Garbo podía inspirar. En julio de 1929, la revista *Atlántico* publicó un poema de Antonio de Obregón que se hizo eco, metafóricamente, de esos eventos que alimentaban el mito: «El león de la Metro Goldwyn / lame los pies de Greta Garbo»¹⁷.

De forma nítida, Garbo quedó como un emblema de mujer reivindicativa, de carácter fuerte y que, lejos de interpretar pasivamente sus papeles, dictaba sus propias condiciones. Hasta cierto punto, la actitud «caprichosa» de Garbo se puso en relación con los papeles que interpretaba en la pantalla y pudo reforzar su leyenda de mujer fatal. Pero, por otra parte, la actriz se granjeó la simpatía de quienes estaban cansados de ver a las actrices europeas encasilladas en semejantes papeles y que entendieron que la aparición de Greta Garbo suponía el nacimiento de una imagen femenina totalmente inédita, en ruptura con la vampiresa clásica. En la *Historia del*

[14] Barry Paris, *Garbo* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005), p. 150.

[15] Según Brooks, «no tenían a otra heroína que fuera joven, bella y que tuviera suficiente personalidad para lograr que el amor libre tuviera buena acogida. [...] La apasionada Pola Negri [...] había muerto en las taquillas. Y los productores sacaban de quicio a las actrices —envolviendo a Barbara La Marr en un velo de monja para que resultara simpática y pegando una rosa entre los dientes de la virgen más famosa de la pantalla de Hollywood, Lois Wilson, para que pareciera sexi». Louise Brooks, *Lulu in Hollywood* (New York, Knopf, 1982), pp. 87-88. (La traducción es nuestra).

[16] En diciembre de 1926, la revista *Motion Picture Magazine* daba a conocer esta opinión al transcribir las palabras de Garbo: «Fíjese usted, ¡yo no quería ser una mala mujer en la pantalla! ¡Este es mi único problema en América. ¡La gente dice que soy lo que ustedes llaman “el tipo de la vamp”! Sé lo que quieren decir, pero no creo que esto me corresponda. ¡No me gusta hacer de “mala mujer”! Antes al contrario, preferiría interpretar a buenas mujeres —buenas pero interesantes— ¿entiende usted?». Doris Markham, «An Idyl or a Tragedy – Which?» (*Motion Picture Magazine*, diciembre 1926) (La traducción es nuestra).

[17] Antonio de Obregón, «Programa» (*Atlántico*, 5 de julio de 1929). Reproducido en José María Conget, *Viento de cine: el cine en la poesía de expresión castellana. 1900-1999* (Madrid, Hiperión, 2002), p. 21.

cine que publicó en 1948, el crítico español Ángel Zúñiga, quien asistió al nacimiento del mito de Garbo, resume muy bien la lectura que se pudo hacer de él en España. Protesta Zúñiga contra «esa trasnochada etiqueta de *vamp* que en el estudio americano quisieron colgarle a su carrera como imposible sambenito»¹⁸. Este crítico, según el cual la Carmen interpretada años antes por Theda Bara había supuesto «otro toque a la española»¹⁹, no podía sino tomar partido por la actriz sueca: «cuando nadie la comprendía, estuvimos con ella porque vimos la perspectiva nueva que traía a la pantalla, pese a la inútil etiqueta de “mujer fatal” con que nos la sirvió el Estudio. Porque se quería que la “europea” representase el mal, donde la ingenua americana era la encarnación del bien»²⁰.

En España, la percepción de la mujer fatal como problema y como ingrediente de la consabida española —en su acepción de género filmico que difunde una visión caricaturesca de España como país atrasado y reducible a unos estereotipos²¹— favoreció una admiración que a finales de los años veinte parece casi unánime, según se puede ver en las revistas cinematográficas. El culto que se desarrolló entonces en torno a Garbo se debió, además, a su capacidad para apoderarse de la pantalla, hundiendo a los públicos en un éxtasis y un asombro que ninguna actriz parecía haber provocado hasta el momento. Sirva de ejemplo este testimonio del periodista Antonio Heras, publicado en 1930:

[18] Ángel Zúñiga, *Una historia del cine* (Barcelona, Destino, vol. 2, 1948), p. 123.

[19] *Ibid.* (vol. 1), p. 115.

[20] Ángel Zúñiga, *La maravillosa mentira de Greta Garbo* (Barcelona, G.P., h. 1953), p. 62.

[21] Sobre las protestas ocasionadas por la española entendida como tal en la prensa cinematográfica de los años veinte y treinta, en un contexto de promoción de un cine nacional que fuera el emblema de la «españolidad», véase Marta García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013), pp. 165-209.

[22] Antonio Heras, «Informaciones del cine: la figura de Greta Garbo», (*Mundo Gráfico*, n.º 960, 26 de marzo de 1930).

[23] Anette Tapert, *The Power of Glamour* (New York, Crown Publishers, 1998), pp. 205-223.

Al terminar de ver una película en que actúe Greta Garbo —no hace falta dejar transcurrir el tiempo para que ello ocurra— nos cuesta trabajo ya recordar los detalles del asunto, las imágenes de los demás actores... La figura de Greta Garbo todo lo invade, lo domina, empequeñeciendo y anulando cuanto no es ella ni su arte. ¿En qué consiste esta fuerza, este misterioso poder? [...] Al actuar Greta Garbo —en los gestos de su rostro, en los movimientos, aun menos perceptibles, de toda su persona—, nos parece sentir la vibración de la vida entera; se nos figura estar asomados al abismo, profundo, sin límites, desoladoramente trágico a las veces, de un gran espíritu... ¿En qué consistirá —vuelvo a preguntarme— el misterio fascinador y dominador de la figura de Greta Garbo, que vista una vez, ya no puede ser olvidada?²²

Como ocurre con las demás estrellas, el poder carismático que Garbo ejerció desde sus primeras películas radicaba a la vez en sus ventajas personales y en intervenciones externas. Por un lado, su rostro tenía proporciones exactas: el espacio entre sus ojos equivalía a la anchura de un ojo y su nariz medía la tercera parte de la distancia que hay entre el pelo y la barbilla. El grosor de su labio inferior apenas superaba el del superior y eran tan largas sus pestañas que parecían postizas²³. Por otro lado, desde sus comienzos en Europa, la actriz tuvo que sufrir algunas transformaciones físicas. Cuando la reclutó para el papel femenino de *Gösta Berling*, su mentor Mauritz Stiller le pidió que adelgazara diez kilos y le impuso una dieta estricta. A su vez, Hollywood hizo cuanto estaba en su mano para que Garbo se convirtiera en una estrella glamurosa, alineando sus dientes y «feminizando» su guardarropa. El papel del diseñador Adrian fue también decisivo en este proceso de construcción de

la imagen de Garbo como mujer moderna, dotada de un estilo personal y único que hará que el público femenino se fije en ella, maravillándose ante lo original y lo «modernista» de sus trajes, cuando la actriz no demostraba especial interés por la indumentaria²⁴.

En las citadas líneas, el periodista no parece consciente de que, en la economía del *star system*, todo está hecho para poner a la estrella en el primer plano, tanto más cuanto que las cintas de Hollywood funcionan a menudo como *vehicles*, es decir, que su principal objetivo consiste en promover a una estrella o en fortalecer su leyenda si ya goza de gran popularidad. En su artículo, todos los procedimientos que contribuyen a producir esta impresión de centralidad pasan totalmente desapercibidos y todo el mérito se lo lleva la actriz. Además de ejemplificar la fascinación sin límite que despierta Garbo, los comentarios de Heras permiten introducir otro elemento de gran relevancia: la noción de «estrella-autora», que supera incluso el estatuto de *star as performer*²⁵ que también le corresponde.

El concepto de «estrella-autora» resulta fundamental para entender el cambio de orientación que surgirá en los años treinta. Para ilustrarlo, basta con citar a César Arconada, quien escribió en 1929 la primera biografía de la actriz titulada *Vida de Greta Garbo*, en la cual afirma lo siguiente:

En sus obras manda ella mucho más que su director. Greta es una artista individual. Donde ella se mueva estará el eje de la obra. Su nivel es alto: y domina. Crea un sistema de gravitación y somete a él todos los personajes de la obra. Es un temperamento dominante, absorbente. Todos los personajes de la obra viven, no solo condicionados a ella, sino influenciados, sujetos a su mandato psicológico²⁶.

La manera en la que Greta Garbo llevaba a cabo tanto su vida profesional —imponiendo sus propias condiciones— como su vida personal —se negaba a contraer matrimonio—, formó parte de la construcción de su imagen que por su carácter inédito resultaba misteriosa. Este misterio, fortalecido por la costumbre de la actriz de rechazar las entrevistas periodísticas y por su malestar frente a la popularidad que la llevaba a esconderse, se combinó con sus papeles y dio lugar a una figura indescifrable. De hecho, no se sabía si esta actitud era espontánea o si era parte de una estrategia definida por la misma actriz que así pretendía alimentar el mito. Lo que sí es cierto es que Hollywood supo aprovechar la «frialidad» de la actriz para desarrollar una publicidad mitificante, presentándola como «la esfinge sueca», una imagen que se entroncaba con la orientalización de las actrices catalogadas como mujeres fatales —siendo Theda Bara la primera en haber sido objeto y víctima de este procedimiento—, pero que, a la vez, añadía un exotismo norteamericano capaz de despertar la curiosidad de los públicos sureños.

Al mismo tiempo, Garbo fue la máxima encarnación de la independencia femenina y, en los últimos años de la dictadura primorriverista, cuando el primer feminismo español iba ganando cada vez más terreno, esta imagen ejerció una influencia notable en el público femenino, como lo recordaría años después Santiago Aguilar en *Cinegramas*: «*El demonio y la carne* conmovió todos los

[24] Véase Lucy Fischer, *Designing Women: Cinema, Art Deco and the Female Form* (New York, Columbia University Press, 2003), pp. 109-121.

[25] En su artículo «Re-examining Stardom», Christine Geraghty destaca tres categorías de estrellas: la «*star as celebrity*», cuya popularidad se basa ante todo en la difusión de su vida privada; la «*star as professional*», un concepto aplicable a aquellas estrellas que, en función de sus rasgos personales y de su temperamento propio, están catalogadas en una determinada clase de papeles e interpretan personajes similares en todas sus películas (Julia Roberts, Arnold Schwarzenegger); por último, la «*star as performer*», que se distingue por su talento artístico y crea un personaje distinto en cada película (Meryl Streep). Christine Geraghty, «Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies, and Performances», en Christine Gledhill y Linda Williams (dirs.), *Reinventing Film Studies* (London, Arnold, 2000), pp. 183-201.

[26] César Arconada, *Vida de Greta Garbo* (Madrid, Miguel Castellote, 1974), pp. 223-224.



«La esfinge sueca» (*Films Selectos*, n.º 100, 10 de septiembre de 1932)

[27] Santiago Aguilar, «La vida amorosa de Greta en la pantalla. John Gilbert: el amante de ficción que quiere ser amante de verdad» (*Cinegramas*, n.º 13, 9 de diciembre de 1934).

[28] A este respecto, véase Michelle Coquillat, *La poétique du mâle* (Paris, Gallimard, 1982).

[29] Para una caracterización de las publicaciones cinematográficas del primer tercio del siglo xx, consúltese Aitor Hernández Eguíluz, *Testimonios en huecograbado. El cine de la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).

corazones jóvenes y fue la causa de que muchas esposas empezaran a comprender que no se habían casado por amor y que la felicidad, muchas veces, se esconde en lo imposible y en lo prohibido...»²⁷.

Volveremos sobre este aspecto. De momento, queremos subrayar la idea de «omnipotencia demiúrgica» que se desprende del comentario de Arconada y que, a finales de los años veinte, se impuso como propiedad intrínseca de la actriz y como parte de su imagen de estrella. De forma previsible, la omnipotencia demiúrgica de estrellas de sexo femenino como Greta Garbo no hubiera podido ser aceptada sin restricciones en la medida en que la esfera de la creación siempre se había visto como territorio masculino. En la literatura y las artes pictóricas, la mujer podía ser el objeto de la creación, musa, inspiradora, pero no autora de la obra²⁸. Pero, precisamente, en el caso de una película, ¿quién era el autor? Hemos aquí una pregunta clave para explicar unos fenómenos que empezaron a surgir a finales de los

años veinte y que iban a marcar la prensa de los años treinta, convirtiéndola en un verdadero campo de batalla. El estudio de la recepción de Greta Garbo resulta idóneo para dar cuenta de ello, puesto que esta estrella fue el catalizador de las tensiones que el cine y sus estrellas provocaron en España por aquel momento.

La prensa cinematográfica como campo de batalla. ¿Quién es el autor del film?

En su inmensa mayoría, las revistas cinematográficas que se venían publicando desde los años diez eran revistas «híbridas» que incorporaban todo tipo de material: críticas o reseñas de películas, artículos técnico-profesionales, entrevistas a actores, fotografías, chismes, etc. *Popular Film*, una de las publicaciones más relevantes del primer tercio del siglo xx, nació con la óptica de proporcionar a sus lectores un contenido variado, con el fin de responder a las inquietudes más diversas. Dentro de esta hibridez, el *star system* era la piedra de toque del carácter popular de la revista cinematográfica. Por supuesto, cada publicación tenía sus peculiaridades y características propias, pero la mayoría cabía dentro de este modelo «híbrido» que correspondía a la voluntad de alcanzar un público lector amplio y diverso²⁹.

A principios de los años treinta, un grupo de críticos trató de imprimir otro toque a esta prensa polimorfa, purificándola de sus facetas más «frívolas» y emprendiendo un verdadero combate contra las estrellas. Se trata principalmente de aquellos críticos que formaron parte de la llamada «generación de *Popular Film*» (GPF), denominación forjada por Alberto Mar según el cual esta «generación» abarcaba «desde Gómez Mesa a Joaquín Vega y Mario León, pasando por [Antonio del Amo] Algara, Castellón Díaz, Serrano de Osma, Carrasco de la Rubia, Mariano de Alcázar, Perales, Juan M. Plaza, Luis M. Serrano, Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, J. G. de Ubieta, Pedro Álvarez, Guzmán Merino, Rafael Gil y Alberto Mar»³⁰. Según Alberto Mar, las afinidades compartidas por estos críticos abarcan: su admiración por el cine soviético; el combate contra la guerra, la censura, el capitalismo y la estrella; cierto «anarquismo» en la forma de defender sus ideas; y la promoción del cine nacional. Para algunos de ellos, el entusiasmo por el cine soviético se relaciona con decisiones políticas, en particular la adhesión al Partido Comunista. A veces, semejante orientación no será más que una efímera experiencia juvenil, ya que, luego, Carlos Serrano de Osma, Antonio del Amo y Rafael Gil pondrán sus fuerzas al servicio de la causa franquista.

Algunos críticos de la GPF colaboraban también en otras publicaciones, de modo que sus ideas se extendieron a la prensa cinematográfica en su globalidad, con un grado variable en función de los títulos. Por ejemplo, Guzmán Merino y Del Amo colaboran en *Cinegramas*; Del Amo, Plaza, Serrano de Osma, Gil y Gómez Mesa en *Nuestro Cinema*, la revista antiestrella por antonomasia, dirigida por Juan Piqueras, el «Delluc español» según el mote que le dio Georges Sadoul. Militante del Partido Comunista, Piqueras vivía desde 1930 en París, donde se editaba la revista antes de imprimirse en Barcelona. *Nuestro Cinema* alcanzará un total de diecisiete números, publicados en dos épocas: junio de 1932-octubre de 1933 (trece números) y enero-agosto de 1935 (cuatro números).

Por supuesto, la voluntad de privilegiar el cine soviético —en el cual no hay estrellas— contra el cine de Hollywood —cuyo éxito estriba en el *star system*— se debe a un contexto político marcado por el auge de la lucha de clases. Sin embargo, es posible pensar que detrás de este motivo se esconden otras inquietudes menos explícitas y menos confesables.

En los albores de los años treinta, el cinematógrafo estaba pasando por una etapa fundamental que sellaría su condición de «séptimo arte»: se trata del proceso de legitimación artística y cultural del cine que, en sus inicios, no era más que un espectáculo callejero y que, ya por los años veinte, había llegado a formar parte de la vida cultural de la sociedad española, despertando el interés de los intelectuales. Este proceso de legitimación artística era indisoluble de la búsqueda y nominación de un «autor del film». Con arreglo al modelo de la literatura y de las artes pictóricas, el cine necesitaba encontrar a su «padre», es decir, a su creador, para ser reconocido como arte. Hasta finales de los años veinte, seguía existiendo una fuerte indeterminación frente a la

[30] Alberto Mar, «Carta abierta a Rafael Gil... sobre la "generación" de *Popular Film*...» (*Popular Film*, n.º 517, 16 de julio de 1936).

cuestión de quién era el autor de una producción fílmica y, entre los distintos agentes que intervenían en la concepción de una película, no se sabía muy bien a cuál de ellos otorgar el título. En el caso de las películas de Hollywood, el tema era aún más complicado debido a una concepción distinta de la autoría cinematográfica³¹.

Si la «política de autores» es un concepto que fue forjado en 1955 por el crítico y cineasta François Truffaut y que se vincula ante todo a la *Nouvelle Vague* francesa, hay que subrayar que esta política ya había sido iniciada anteriormente, en los años treinta, por algunos intelectuales que eran figuras destacadas en la cultura cinematográfica francesa de aquel periodo. Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein o René Clair ya habían hecho todo lo posible para que adviniera un «cine de autor» y luchaban arduamente por el reconocimiento del realizador como autor del film. No solo por influencia francesa, sino también por motivos específicos, la prensa española lleva la impronta de esta «política de autores» *avant la lettre*, que se patentiza en particular en *Nuestro Cinema y Popular Film*.

Ahora bien, como se ha dicho anteriormente, algunas actrices, en particular aquellas cuya carrera se desarrollaba dentro del *star system* norteamericano, eran capaces de imponerse en la pantalla hasta el punto de crear la impresión de que ellas eran las autoras de sus películas. Con las estrellas y, con más razón, en el caso de las *stars as performers* como Garbo, la creación dejaba de ser una prerrogativa masculina y se feminizaba. Desde luego, una estrella podía ser de sexo masculino, pero, como lo subraya Morin, «la preponderancia femenina da al *star system* un carácter femenino. [...] Nuestras descripciones de la estrella han sido hechas a menudo en femenino. Hemos feminizado, naturalmente, a la estrella, palabra, ella misma, femenina»³².

La carta de un lector publicada en 1928 en *La Pantalla* muestra que, ya a finales de los años veinte, se intentaba educar al público, dándole a entender que el autor de una película no era su intérprete, por muy talentoso que fuera, sino el «director», palabra que coexistía con otros términos que hoy en día se siguen empleando («cineasta», «realizador») y otros que han caído en desuso, por lo menos para remitir al autor de la cinta («animador»). Afirma este lector lo siguiente:

Creen los cinematografistas que ese apasionamiento excesivo, loco, del público por los artistas de la pantalla es lo que da «vida» al séptimo arte, obteniéndose por doquier grandes éxitos de taquilla con cintas regulares o detestables, por el solo hecho de ser interpretadas por cualquier astro de los de primera magnitud, favorito del público. Sin embargo, ese apasionamiento es lo que «mata» al cinematógrafo moralmente mientras le da una vida ficticia, artificial, que engaña a los cinematografistas y a los cineastas verdaderos.

Hoy, gracias al haber salido del incógnito *producteurs*, técnicos, etc., mostrándose al público, y gracias también, en España, a la presente revista, que «instruye» al lector inculcándole la verdadera cinematografía —el arte y la técnica de la cinematografía—, empezamos a saber que para impresionar una película no solamente es necesaria una pareja de bellos artistas, sino que esta es solo

[31] En territorio hollywoodiense, el autor sería más bien el productor, mientras que en Europa y, en particular, en Francia, donde la figura del «autor-creador» es sagrada en las artes, es ante todo el «director» el que ha de llevarse el título. Véase Martine Chaudron, «Pourquoi la catégorie "film d'auteur" s'impose-t-elle en France précisément?» (*Sociologie de l'Art*, vol. 11 & 12, n.º 1, 2008), pp. 101-138.

[32] Edgar Morin, p. 80.

un complemento —importantísimo, no obstante— de los varios elementos iniciales e imprescindibles para toda producción. Y vamos sabiendo que si los intérpretes obran de tal o cual modo, conduciendo la «farsa» a una situación o a otra, no es obedeciendo a su capricho ni improvisando con su graciosa inventiva, sino que siguen la pauta que de antemano ha ideado y compuesto *ex profeso* un «argumentista». Y aun dentro de esta ruta trazada, aquellas bellas figuras se mueven a la voz de mando de un «director», que ha de cuidar de la colocación, movimientos, decorados, luces y «trucos», procurando el mejor efecto artístico y técnico posible³³.

Esta carta atestigua la escisión que se está formando entre la «verdadera cinematografía» que corresponde a una lectura correcta, adecuada, del fenómeno cinematográfico y otra forma —errónea— de entender el cine, consistente en creer que son los intérpretes los que construyen la cinta. La asimilación del autor de cine al «director» constituye, pues, la clave de la distinción cinéfila. El lector estigmatiza al público que sigue creyendo en la supremacía de los intérpretes y presenta a estos como meros «complementos», es decir, como auxiliares que se reducen a acatar las órdenes del «director». La existencia de esta palabra en inglés y en español —cuando es en francés, por ejemplo, solo se emplean los términos «*réalisateur*» o «*cinéaste*», que son más neutros— tiene importantes consecuencias, ya que incorpora la idea de superioridad y establece una relación entre el hecho de ser el autor de una película y el ejercicio del poder.

Estos fenómenos que impregnan la cultura cinematográfica española han de ponerse en relación con la evolución inédita que la condición femenina iba conociendo en España, tanto más cuanto que la tendencia aludida se acentuaría fuertemente durante los años treinta, ya bajo la Segunda República, cuando se adoptó el derecho al voto de las mujeres y la ley de divorcio en 1932.

La defensa a ultranza del cine ruso o soviético que caracteriza los miembros de la GPF o incluso la preferencia por unas cinematografías europeas como la alemana, permite redistribuir los papeles y reafirmar la condición del concepto de creación como propiedad masculina. La glorificación de cinematografías sin estrellas tiene la enorme «ventaja» de modificar ciertos usos y costumbres: en adelante, ya no se dirá «un film de Greta» o «un film de Marlène», sino «un film de Eisenstein» o «un film de Poudovkin».

El debate en torno al autor del film cobró tal intensidad que preocupó a quienes eran más afines a la literatura, como el crítico Antonio Guzmán Merino, que deploró la actitud extrema de «los cineístas con olor de santidad, místicos del celuloide, [...] transverberados por las llagas del Séptimo Arte, [que] sufren raptos y deliquios amorosos ante un fotograma de Eisenstein, y [...] escriben canciones espirituales entre el cineísta y el realizador³⁴». El léxico empleado muestra hasta qué punto el «director» constituye para estos críticos una figura divina y hasta un ideal viril y espiritual que ellos contraponen a la materialidad frívola de las estrellas femeninas³⁵.

[33] Carta de José Torrella, «El alma del cine» (*La Pantalla*, n.º 26, 18 de noviembre de 1928).

[34] Antonio Guzmán Merino, «Hace falta un heresiarca» (*Popular Film*, n.º 419, 23 de agosto de 1934).

[35] Sirvan de ejemplo estos comentarios de Pedro Sánchez Diana: «El cineasta verdadero, no el componente de la recua que habitualmente constituye el público, saborea con sibarítico placer toda realización de sus ídolos, que no solo son artistas, sino directores. Basta en mí ver un film realizado por un nombre pleno de garantías cinematógicas, como Lang, Vidor, Pabst..., para acudir sin pérdida de tiempo al estreno. [...] Es necesario saber llegar al alma de sus realizadores para comprender en verdad un film. Así, nosotros consideramos como magos del cinema, no solo a artistas, sino a realizadores. En mi cuarto, al lado de Conrad Veidt, hallaría el lector a Von Stroheim y, así sucesivamente y por todo el mundo, no pondría en mi cuarto una fotografía de Murray Anderson. La personalidad de los directores es mucho más interesante y cinematográfica que saber el número de veces que Pola Negri se ha casado o que el número de zapatos que posee Janet MacDonald [...]». Pedro Sánchez Diana, «Realizadores e intérpretes, I» (*Popular Film*, n.º 300, 12 de mayo de 1932).

Este culto al realizador reflejaba el afán de que el cine llegara a superar a las demás artes hasta imponerse como «único arte»³⁶, de ahí la oposición de Merino, que intentó hacer entrar en razón a sus camaradas: «como si la literatura, amigo Algara, entendida en sentido de creación poética, no precediera a todos los partos cinematográficos»³⁷. La imagen del parto indica hasta qué punto, por aquel entonces y en las décadas posteriores, la creación respondía a un criterio de género: mientras la mujer daba a luz conforme a una función puramente biológica que la situaba en la esfera de la materia, el hombre también «paría», pero el objeto de su parto era una creación espiritual. Es lo que Coquillat denomina «el parto creativo del varón»³⁸.

La sacralización de la figura del autor en las artes y la literatura entronca con una tradición europea que, como ha mostrado Noël Burch³⁹, se remonta al Romanticismo y asocia la creación y la trascendencia al género masculino mientras que lo femenino queda circunscrito a lo material y a la reproducción. En la prensa cinematográfica española, esta tradición entra en colisión con el *star system*, lo que ha de interpretarse según parámetros variados y complementarios: el proceso de legitimación artística del cine, el auge de la lucha de clases y la decisión de defender películas que representen las masas en vez de promocionar una estrella, pero también la voluntad de oponerse al poder que la pantalla otorga a las estrellas femeninas en un momento en que la condición femenina estaba conociendo avances inéditos. Tanto más cuanto que, a principios de los años treinta, estas estrellas se volvieron aún más problemáticas debido a la aparición del cine parlante, que las desidealizó y acentuó su carácter desviante respecto a los cánones tradicionales de feminidad. Una vez más, esto se comprueba muy bien con el ejemplo de Greta Garbo.

La ambigüedad sexual de las estrellas: ¿un elemento esencial?

Aunque la sociedad española de los años treinta fue el escenario de una «renegociación de las bases sobre las que se sustentaban las relaciones entre hombres y mujeres»⁴⁰, la ambigüedad sexual seguía siendo inaceptable y unos ideólogos como Marañón o Juarros, que intervinieron en los debates progresistas en torno a la condición femenina, insistieron en la necesidad de preservar la «diferenciación sexual», una noción estrechamente vinculada a la conservación de la norma heterosexual.

Estas reservas chocaban con la orientación que cobrarían no pocas películas hollywoodienses rodadas entre 1930 y 1934. Durante este periodo, es frecuente ver en las pantallas a mujeres masculinizadas, lo que se debe en particular al contexto socio-económico: tras el colapso bursátil de 1929, numerosas mujeres tuvieron que incorporarse al mundo laboral, de modo que las películas pudieron incorporar a mujeres fuertes y masculinas como modelos positivos⁴¹.

La androginia y la construcción de la imagen de Garbo como mujer moderna ya se transparentan en sus películas mudas, pero se vuelven aún más patentes con el paso al cine parlante. Hay que subrayar que, si el cine de

[36] Esta expresión se encuentra en un artículo de Sánchez Diana: «El cine lo ha captado todo; todo ha quedado bajo su dependencia. Las artes, que antes le ayudaban, son ahora ayudadas por él [...]. Hoy no hay cuadro que pueda llegar al grado de perfección visual a que ha llegado Dovchenko. [...] Es necesario que esos magos del nuevo arte, Lang, Pabst, Vidor [...] sigan impulsándolo hacia su triunfo. Hoy día se dice Miguel Ángel, Murillo; mañana las generaciones venideras dirán Fritz Lang, Erich Pommer, como garantía de perfección artística y cinematográfica y, el día de mañana, no se dirá jamás séptimo arte ni cine; se dirá solamente primer arte, y ojalá que haya un día que se diga Único Arte». Pedro Sánchez Diana, «Primer Arte», (*Popular Film* n.º 303, 2 de junio de 1932).

[37] Antonio Guzmán Merino, «Hace falta un heresiarca».

[38] Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, p. 157.

[39] Noël Burch, «Des effets pervers de la notion d'auteur», en Noël Burch y Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe* (Paris, Vrin, 2009), pp. 91-105.

[40] Nerea Aresti Esteban, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001), p. 71.

[41] Rebecca Bell-Metereau, *Hollywood Androgyny* (New York, Columbia University Press, 1985), p. 70.

Hollywood se caracterizaba desde sus orígenes por una ambigüedad textual que responde a una necesidad comercial⁴², esta dimensión se vio acentuada por el Crac del 29, dando lugar, hasta 1934, a la era del *women's film*: conscientes de que las mujeres constituían una parte importante —sin duda mayoritaria— del público cinematográfico, las casas productoras, deseosas de asegurar su supervivencia, se mostraron complacientes con el público femenino y propusieron guiones que «planteaban la cuestión de la identidad femenina dentro del patriarcado»⁴³, haciendo caso omiso de la oposición de los sectores conservadores y religiosos.

En *Anna Christie*, la primera película parlante de Garbo —adaptada de la obra teatral de Eugene O’Neil—, la actriz interpreta a Anna, una *fallen woman* que cayó en la prostitución tras haber sido violada por uno de sus primos. En la primera secuencia, viene a reunirse con su padre, un marinero que mantiene una relación con Marthy Owen (Marie Dressler), una anciana alcohólica. Vestida con sobriedad, con una maleta en la mano, Anna aparece por primera vez en la puerta del bar donde se encuentra Marthy. El cartelito que indica «*ladies entrance*» introduce un toque irónico habida cuenta del andar y de los modales masculinos de ambas mujeres que, durante toda la secuencia, conversarán con un cigarrillo en la boca y un vaso de alcohol. Al cabo de dieciséis minutos, Garbo pronuncia su primera réplica dirigiéndose al camarero: «Dame un whisky con *ginger ale*, y no seas tacaño, querido»⁴⁴. Los orígenes suecos del personaje de Anna, igual que el inglés popular y con argot de los diálogos, habían de justificar el acento de Garbo y favorecer su paso al cine parlante que, como se sabe, puso término a la carrera de muchas estrellas.

En España, el estreno de *Anna Christie* tuvo lugar el 20 de noviembre de 1930 en el cine Callao. A pesar de que se habían agotado las entradas para las primeras sesiones, la película solo permaneció cuatro días en la cartelera madrileña. El crítico Hernández Catá se hizo eco de la muy mala acogida que tuvo:

Greta Garbo, la gran actriz sueca, acaba de ser repudiada en cien salas de espectáculos por las muchedumbres, que habían hecho de ella su querida. Tan unánime condenación no le ha sobrevenido por realizar un acto de superperversidad o por haberse convertido a una honestidad fofa. Bastole hablar unas cuantas palabras. No había dicho en la película *Anna Christie* más de veinte y ya la desilusión y la infidelidad se aliaban contra ella⁴⁵.

En su artículo, el crítico trataba de encontrar circunstancias atenuantes que pudieran explicar lo desagradable de esta voz, echando la culpa a la mala calidad de los equipos sonoros. También subrayaba la adecuación entre esta voz y la del personaje interpretado:

La actriz sueca ha presentado y hablado a *Anna Christie* sin adulteraciones y no ha vacilado en dejar que una voz indigna de ella fuese a pinchar con sus aristas los millares de globos de ilusión elevados en toda la tierra por su figura de mujer fatal.

[42] Por la certeza que tenían los productores de que las mujeres desempeñaban un papel decisivo en el éxito o fracaso comercial de una película en el mercado interior. Noël Burch, «*Double Speak. De l’ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien*», (*Réseaux*, vol. 18, n.º 99, 2000), p. 112.

[43] Isabelle Dhommée, *Les cinq «empoisonneuses»: G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star* (Tesis doctoral, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2000), p. 370.

[44] «Gimme a whiskey, ginger ale on the side, and don’t be stingy, baby».

[45] Alfonso Hernández-Catá, «La voz de Greta Garbo» (*La Voz*, 3 de diciembre de 1930).

No, ciertamente, no es seductora la voz de Greta Garbo en *Anna Christie*, como no es seductora ninguna de las voces embalsamadas hasta hoy en el cinematógrafo sonoro. Les falta intimidad, les sobra volumen, adherencias. Todas tienen algo de ronquido, cual si pulmones hervorosos palpitaban debajo de unas cuerdas vocales siempre desafinadas⁴⁶.

De hecho, esta primera cinta parlante confirmó la «masculinidad» de Garbo de dos maneras: por una parte, quedó reforzado su estatuto de *star as performer* —es decir, de mujer creadora—, ya que la actriz había interpretado a Anna Christie con profesionalismo, con una voz acorde con la procedencia social del personaje; al mismo tiempo, los públicos pudieron oír una voz que no coincidía en absoluto con el glamour que Hollywood había fabricado en las primeras cintas.

En este contexto, tratándose del público masculino, el hecho de sentirse atraído por una estrella como Garbo se volvió vergonzoso y pudo interpretarse como síntoma de una tendencia homosexual latente, de ahí el intento por erradicarla. De hecho, la homosexualidad es el otro espectro que los críticos intentan exorcizar llevando a cabo la lucha contra las estrellas, no solo femeninas, sino también masculinas.

A estas alturas, se ha explicado el combate contra la estrella en función de la capacidad de esta para usurpar el título de autor de la obra, posibilitando el hecho de que la creación artística deje de ser una prerrogativa masculina para ser ejercida también por mujeres. ¿Qué ocurre, pues, en el caso de las estrellas masculinas que también pueden acaparar la pantalla y hacer que los demás agentes caigan en la invisibilidad total?

Los críticos que intentaron depurar la cultura cinematográfica de sus elementos más indeseables como las estrellas habrán sentido cierta incomodidad frente a la ambigüedad sexual que se desprendía también de las estrellas masculinas. Por definición, la estrella pasa por un proceso de estilización de su físico que implica una elegancia y un refinamiento contrarios a la virilidad. En su estudio sobre Don Juan, Marañón destaca las características físicas y morfológicas de lo que él llama el «prototipo varón», las cuales han de ser más bien antiestéticas. Preconiza Marañón una «piel dura y muy provista de barba y vello»⁴⁷. Los hombres del cine ruso corresponden perfectamente a este ideal de virilidad que se opone al Don Juan afeminado que describe Marañón, ese «Don Juan esbelto, elegante, de piel fina, cabello ondulado y rostro lampiño o adornado de leve barba puntiaguda»⁴⁸, cuya feminidad radica también en «el cuidado minucioso de su vestido y, a veces, [en] la llamativa exageración de este, [que] acentúan todavía más esta borrosidad de lo viril en la morfología donjuanesca»⁴⁹. Estas características «feminizantes» las posee también la estrella, en la cual la barba —muy prominente en el cine ruso— ha desaparecido en favor de un rostro barbilampiño. El tema del bigote, por cierto, se convirtió casi en una obsesión. El periodista Luis Champín Antoli da buen ejemplo de ello al describir con amargura este cambio inducido por la pantalla:

[46] *Íbid.*

[47] Gregorio Marañón, *Don Juan* (Madrid, Espasa-Calpe, 1976), p. 77.

[48] *Íbid.*

[49] *Íbid.*

Rafael Martínez Gandía ha muerto cinemáticamente para todos los hombres de sentido común que forman la crítica de cine. [...] Su última voluntad fue rogar obstinadamente, a toda su familia y amigos, que no fueran a ver películas rusas en todo lo que les quedara de vida. [...] Prefirió morir en noviembre, porque no le gustaba *Octubre*. Le gustaba José Mojica [...]. Descanse en paz el envenenador de cuartillas y de juventudes que fue director de la A. E. C. Q. N. H. Q. L. S. N. E. B. (Asociación de escritores cretinos que no hay quien los soporte ni en broma). [...] Desde que murió siempre ha habido una visita en su tumba. Últimamente, una modistilla pizpireta y Greta Garbo se han pasado varios días llorando ante su sepultura, pidiendo a Dios por el alma de este malogrado «Rodolfo», que colaboró en *Crónica* y cuyas incongruencias hicieron eco en el diario *La Voz*⁵³.

[53] Augusto Ysern, «Madrid-Cinema. Ecos y comentarios comprimidos» (*Popular Film*, n.º 329, 1 de diciembre de 1932).

[54] Arturo Casinos Guillén, «Desorientación en las masas» (*Popular Film*, n.º 343, 9 de marzo de 1933).

[55] Pedro Sánchez Diana, «Gestas del cinema» (*Popular Film*, n.º 412, 5 de julio de 1934).

[56] Antonio Guzmán Merino opta también por el cine soviético en uno de sus editoriales en el cual expresa el deseo de que el cine se convierta en un «arte universal, de emociones incorporadas en síntesis, verdadero latido del corazón de la multitud, arte político en su acepción más noble». Ahora bien, este cine político ha de excluir ciertos elementos problemáticos: «El cine que no debe ser operetas, ni dramas policíacos, ni vampireras, ni «gangsters», ni disimuladas evocaciones de Sodomas y Gomorras, oxigenadas y barbilampiñas. Aunque las doncellas impacientes de dejar de serlo y los galanes afeminados y cineastas que las escoltan [...] nos excomulguen, propugnamos un cine político que arroje esa inmundicia heredada de la impotente escuela del «arte por el arte». Antonio Guzmán Merino, «¿A qué ha venido el cine?, I» (*Popular Film*, n.º 358, 22 de junio de 1933).

[57] Pierre Albertini, «Une tradition étrangère à la classe ouvrière» (*Les mots sont importants*, 10 de noviembre de 2012). Disponible en: <<http://lmsi.net/Une-tradition-etrangere-a-la->> (20/02/2017).

[58] Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymède* (París, Grasset, 1989).

Otro artículo de Arturo Casinos Guillén sigue la misma dirección y arremete en particular contra el público masculino joven que imita a las estrellas masculinas feminizadas, oponiendo como contraejemplo su preferencia por los directores:

¿Y quién es ese público que tan abiertamente rechaza el cinema de avance o vanguardista? [...] ¡Ah lector!, ese público que tanto se distingue por su vulgaridad está compuesto por unos cuantos jovencitos, mal llamados «señoritos», que sueñan con emular las «glorias» de un Mojica, o de un Chevalier, o de un Robert Montgomery; está integrado por todos esos jóvenes que ignoran quién es un Pabst, un Niblo, un Eisenstein, un Pudovkin... y, por el contrario, conocen al dedillo cuántas veces se ha divorciado Clara Bow, quién es el afortunado esposo de Joan Crawford, de qué color son los ojos de Joan Crawford, de qué color son los ojos de Marlene Dietrich, a qué hora se levanta Greta Garbo y otras idioteces por el estilo⁵⁴.

Los críticos antiestrellas se posicionan, pues, a favor de las masas y condenan el cine de Hollywood por su dimensión «burguesa», es decir, por el ambiente idealizado en que se desarrolla la acción, con decorados lujosos y personajes ociosos. Hay que recalcar, sin embargo, el sentido que estos críticos confieren al término «burgués»:

Arte creado para las masas debe ser por ellas y para ellas encauzado honrada, pura, noblemente.

Y el cinema no debe ser para el burgués; debe ser para todos, comprendido por todos y sobre todo dignamente.

Es decir, sin films homosexualizantes como *Boliche*, o los de Mojica⁵⁵.

Este vínculo entre la dimensión «burguesa» de las películas de Hollywood y la homosexualidad aparece en otros textos⁵⁶. Desde finales del siglo XIX, la homosexualidad se vinculaba a las clases sociales superiores y constituía, según Pierre Albertini, una «tradicción ajena a la clase obrera», un «vicio de las élites»⁵⁷. Estaba vista como una consecuencia del sistema capitalista que propagaba el lujo, vector de decadencia moral. El régimen patriarcal y homófobo de Stalin la presentó como un «producto de la decadencia burguesa», «una perversión fascista» a la cual opuso la «pureza moral» del proletariado⁵⁸. El Código Penal de 1931 castiga la homosexualidad con penas de cárcel y deportaciones al gulag.

En España, la homosexualidad estaba en el centro de los debates sociales y, a pesar de unas inflexiones legislativas⁵⁹, todavía se la consideraba como una plaga que combatir, estigmatizando a quienes expresaran su afición por las estrellas sexualmente ambiguas⁶⁰.

Los mecanismos descritos permiten entender mejor los motivos que llevaron a algunos críticos a combatir las estrellas como Garbo o como Valentino —y otros actores que prolongaron el linaje del *latin lover* (Ramón Novarro, John Gilbert)— que hacían que los límites entre lo femenino y lo masculino se desdibujaran, causando una verdadera psicosis, sobre todo por el poder de influencia que tenían en los públicos. El examen de esta influencia en las espectadoras completará el análisis.

Greta Garbo y el público femenino

En su estudio de las relaciones que se tejieron entre las espectadoras británicas y las estrellas de los años cuarenta y cincuenta, Jackie Stacey propone dos esquemas teóricos para analizar la identificación de aquellas con estas. Destaca primero las «fantasías identificatorias» («*identificatory fantasies*») —categoría que se vincula ante todo a la imaginación— y las «prácticas identificatorias» («*identificatory practices*») —conjunto de actividades que corresponden a una utilización cultural de la estrella—⁶¹.

El segundo esquema incluye, por una parte, la «identificación cinematográfica» («*cinematic identification*») —restringida al espacio-tiempo de la proyección— y, por otra, la «identificación extra-cinematográfica» («*extra-cinematic identification*»), que se relaciona con un más allá de la proyección. La «identificación cinematográfica» pertenece a la esfera de la fantasía y la imaginación; incluye impresiones y emociones que la espectadora siente en su fuero interno y que su entorno no percibe de forma evidente. Se trata de fenómenos como la adoración, el hecho de considerar a la estrella como si fuese un ente superior, el afán de llegar a ser como ella. Por el contrario, la «identificación extra-cinematográfica» se vincula con la práctica y con hechos visibles; implica la existencia de usos que el entorno sí puede percibir y que incluso implican reacción o participación de su parte, de modo que esta segunda forma de identificación tiene un carácter socializante. Las prácticas que Stacey incluye dentro de esta categoría implican la transformación física y/o moral de la espectadora que, bajo la influencia de la estrella, modifica su comportamiento o su apariencia. El hecho de «ser como la estrella» ya no se reduce a un mero deseo, sino que provoca el uso de determinados medios con el fin de parecerse a ella y apropiarse del ideal femenino que encarna. De esta manera, la espectadora crea una nueva identidad femenina.

La cultura cinematográfica de los años veinte y treinta atestigua la existencia de esos fenómenos en el público femenino español, en particular del público joven en busca de personalidad propia y en pleno proceso de construcción de su identidad.

[59] En España, el Código Penal de 1928 condenaba la homosexualidad con multas que iban de mil a diez mil pesetas. A principios de los años treinta, la medicina social luchó por el abandono de esta legislación y presentó la homosexualidad, no como un delito o un crimen, sino como una patología. La Segunda República abrogó el Código Penal de 1928 y la condena eventual de los actos homosexuales dependió en adelante de la Ley de Vagos y Maleantes, adoptada en agosto de 1933, que castiga a los individuos «antisociales» (mendigos, toxicómanos, alcohólicos, rufianes, prostitutas). Será aplicada para reprimir la homosexualidad en 1935 y luego bajo el franquismo. Nerea Aresti Esteban, *Masculinidades en tela de juicio: hombre y género en el primer tercio del siglo XX* (Madrid, Cátedra, 2010), p. 227.

[60] Hasta se pueden encontrar referencias a Marañón en una crítica de Sánchez Diana: «Entre los admiradores del cinema [...] encontramos siempre una gran cantidad de tontos infelices. Nosotros no llamamos infelices a los que se entusiasman con Mojica o Gardel [...]. Estos merecen otra calificación diferente. Calificación digna de ser tratada por Marañón como un caso patológico». Pedro Sánchez Diana, «*La usurpadora* y su realizador» (*Popular Film*, n.º 369, 7 de septiembre de 1933).

[61] Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London, New-York / Routledge, 1994), p. 171. Sin embargo, aunque la identificación con la estrella no se patentice por medio de palabras o modificaciones corporales, el mero hecho de ir al cine para verla constituye de por sí una práctica cultural. Incluso cuando la espectadora no exterioriza sus impresiones ni transforma su apariencia, expresa sus preferencias cinematográficas eligiendo ver una determinada película o, más precisamente, una determinada estrella.



«Dibujantes espontáneos» (*Popular Film*, n.º 243, 9 de abril de 1931)

[62] Este neologismo se parece al término «garboness», acuñado en los *fanmazines* norteamericanos para aludir a la admiración fuera de lo común que despertaba la actriz y a su extraordinaria popularidad. Sin embargo, hay que subrayar que la sociedad española estaba menos «preparada» que la norteamericana para acoger este fenómeno que no hizo sino acentuar la crisis identitaria que muchos hombres atravesaban por los recientes avances y cambios respecto a la condición femenina. A

este respecto, las comparaciones que la prensa española hizo entre Garbo y Don Juan son muy elocuentes y muestran como, en opinión de muchos, la actriz encarnaba por antonomasia la suplantación de los privilegios que hasta el momento habían sido propiedad de los hombres. Véase, por ejemplo, Fernando de Ossorio, «Greta Garbo y Don Juan» (*Popular Film*, n.º 268, 1 de octubre de 1931).

[63] «Jeanne, la estela de Greta Garbo» (*Cinema: revista española*, noviembre de 1931).

[64] El comentario de otro periodista transmite la misma idea: «Influye tanto la artista sueca en la actual generación, que hay [...] muchachas que se arreglan las cejas, los ojos, el pelo a lo Greta Garbo. Así, como antes se decía, por ejemplo, esa es una mujer de Penagos, ahora se dice esa es una muchacha a lo Greta Garbo. Y lo cierto es que muchas jóvenes de hoy se parecen a la genial estrella sueca. Es un raro caso de biología que brindamos a los biólogos». Anónimo (*Popular Film*, n.º 208, 24 de julio de 1930).

[65] En un contexto de promoción de un cine nacional que represente «lo español», el gretagarbismo era una amenaza, como se puede ver en un artículo de Mateo Santos dedicado a la actriz Fuensanta Lorente: «Fuensanta Lorente [...] puede y debe lanzarse a la pantalla sin perder su carácter, sin dejarse desviar por ninguno de esos desorientados directores cuya ignorancia y estupidez se empeñan en que el cine español sea un calco del cine yanqui o de cualquier otro y que, no pudiendo ellos dirigir a una Garbo, a una Crawford, a una Dietrich, que la artista española pierda el tipo racial, su personalidad, su identificación con el paisaje que la rodea, para parecerse a Marlene, a Joan, o a Greta. Absolutamente estúpido». Mateo Santos, «Muy femenina y muy española» (*Popular Film*, n.º 364, 33 de agosto 1933). Se nota, además, que el mantenimiento del «tipo racial» se inserta dentro de una voluntad de control de la feminidad, que incluye en particular la conservación de una silueta más acorde con los cánones de la feminidad tradicional caracterizada por cierta generosidad en las carnes: «Hasta la aparición de la vampiresa estilo Greta Garbo y de las *girls* lanzadas en serie al mercado, no acabaron los yanquis en la pantalla con el tipo femenino predominante en el primer cuarto de siglo. Aún es motivo de añoranza para muchos la belleza espléndida y pomposa de Camila Horn y de Vilma Banky, la morenez sazónada y cálida de Pola Negri, la discreta opulencia de Clara Bow y de Mary Brian, últimos figurines vivientes que respondían a un concepto clásico de la estética femenina que llega hasta el siglo XIX a través de Grecia y Roma, de las Gracias de Rubens y de la Maja de nuestro don Francisco de Goya y Lucientes» (*Íbid.*).

El «gretagarbismo»⁶², neologismo forjado por los periodistas para nombrar el fenómeno de copia e imitación de Greta Garbo, constituye una «identificación extra-cinematográfica» ya que implica una serie de transformaciones y modificaciones tanto morales como físicas que pueden ser comprobadas por el entorno. Jackie Stacey hace una distinción entre la imitación que se basa en el comportamiento y los gestos y la copia que se apoya en los rasgos físicos de la estrella. El gretagarbismo combina ambos procedimientos, como lo indica su descripción por parte de un periodista:

Nosotros decimos que toda muchacha «bien» española, toda costurera de imaginación y toda hija ambiciosa de portera «quieren parecerse» a la divina Greta. Es algo endémico esto del «gretagarbismo». El pelo en melena, no larga ni corta, y desde luego rubio, oxigenado casi siempre; las cejas levisimas, las pestañas en arco, la «boina» a media cabeza, el talle comprimido y el andar perezoso y ondulado. He aquí las armas de seducción de nuestras «girls» y aprendizas ingenuas de «flapper». La estela de Greta Garbo en la moda actual es indudable⁶³.

El gretarbismo está descrito, pues, como un fenómeno masivo⁶⁴ que incluye, a la vez, la copia y la imitación de la estrella. La copia se centra principalmente en la cabeza y el rostro, o sea, las partes que vienen destacadas en las películas mediante el uso frecuente del primer plano que permite a las espectadoras estudiarlas mejor para luego copiarlas. Las características copiadas o imitadas entrañan un potencial transgresivo. El color rubio del pelo teñido, cuya longitud ha sido recortada, significa el abandono del pelo negro o castaño, un hecho que contribuía a la pérdida del «tipo racial»⁶⁵ e iba en contra de una concepción

más tranquilizadora de la feminidad. La forma arqueada de las cejas introduce, además, un toque de arrogancia mientras la expresión «andar perezoso y ondulante» describe un movimiento en S, un meneo que se opone a la reserva y a la modestia. En el caso de Garbo, cuyas caderas eran más bien estrechas, este movimiento tenía como efecto llamar la atención hacia lo andrógino de su figura alargada cuyo contoneo es ahora objeto de imitación por parte de las espectadoras. Este elemento viene recalcado en otro artículo dedicado a Garbo y Dietrich, en el cual un periodista afirma que «las muchachas las imitan, depilan sus cejas como ellas, pasan hambre para afinar la silueta, andan varonilmente»⁶⁶.

Por sus características físicas y morales, el gretagarbismo se confunde con el fenómeno de la mujer moderna. En los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, la mujer moderna se vinculó a las muchachas procedentes de la clase media que estaban en contacto con los círculos intelectuales y artísticos y que se rebelaban contra las normas de conducta dictadas por la sociedad. A través de sus reivindicaciones —ambición profesional, afán de autonomía—, de su comportamiento —desprecio de la galantería, cosmopolitismo— y de su apariencia —pelo corto, silueta alargada—, estas muchachas se situaban al margen de la feminidad tradicional y provocaban discursos alarmistas por parte de las élites intelectuales.

Resulta difícil creer que el gretagarbismo llegase a imponerse como fenómeno de masas ya que, como se sabe, en España, el modelo de la mujer moderna no afectó a la mayoría de las mujeres, «tal vez ni siquiera a una minoría significativa»⁶⁷. Cabe subrayar, además, que el gretagarbismo se circunscribió a un sector específico del público femenino, el público joven de la clase media, lo que lo acerca al fenómeno de la «chica topolino» de los años cuarenta. En todo caso, es interesante comprobar cómo la influencia —real o fantaseada— de Garbo en el público femenino español provocó discursos alarmistas por parte de las élites intelectuales y cristalizó los miedos provocados por la sombra de la mujer moderna y su implantación en la sociedad española, permitiendo apreciar la hostilidad que se desarrolló en torno a este modelo.

Igual que la mujer moderna, el gretagarbismo suponía una amenaza tremenda de cara al cumplimiento de aquello que se seguía considerando como la función suprema de la mujer: la maternidad. De hecho, pese a los avances que la llegada de la Segunda República supuso respecto a la condición de la mujer, la maternidad era una condición *sine qua non* que garantizaba el acceso

[66] Fernando Labri, «Estrellas rivales» (*Cine-Art*, n.º 33, 30 de mayo de 1934).

[67] Nerea Aresti Esteban, «La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte» (*Dossiers feministes*, n.º 10, 2007), p. 176. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102546>> (01/03/2017).



Sindo, «Garbo y desgarbo de Greta Garbo» (*Proyector*, n.º 13, 15 de noviembre de 1936).

a nuevos derechos y a la protección social. Las protestas que una periodista publicó en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» del periódico *El Sol* ilustran muy bien los temores que el gretagarbismo originó con respecto a la maternidad:

El «gretagarbismo» es en la actualidad más que una moda, más que una manía: es una locura epidémica, que de día en día causa mayores estragos. [...] Y así vemos en torno nuestro sucederse las transformaciones más asombrosas. Enflaquecen, hasta semejar angulosas calaveras, los rostros más perfectos. Se rasgan en heridas sangrantes los corazones —hoy tachados de «cursis»— de las bocas. Se agudizan mefistofélicamente las cejas más impecables. Se aclaran, se alisan y se revuelven las cabelleras más disciplinadas. Y sobre todo, ¡oh, sobre todo!, huyen de todos los ojos, y de todas las bocas, y de todos los gestos, y de todos los ademanes, la vida, la alegría, la espontaneidad. Las elegantes de aquí y de allá «melancolizan» a quien más, mejor. Como las de 1830, beberían gustosas vinagre si ello hiciera palidecer, no ya su cutis, sino su alma. Porque para lograr la expresión indispensable al nuevo rostro, hay que tornarse distante, indiferente, desdeñosa; enigmática, en una palabra⁶⁸.

La alusión al vinagre traduce la preocupación mayor de la periodista: el cumplimiento de la maternidad. En la época del Romanticismo, el hecho de beber vinagre para lograr un rostro más pálido se insertaba dentro de una lógica de sumisión al patriarcado. En una época en la que se consideraba que los hombres dominados por sus instintos eran menos eficaces en su trabajo, las mujeres perseguían así un ideal de pureza y cultivaban una apariencia virginal y frígida. Este estado de enfermedad, poco compatible con la procreación, se veía como «una cualidad de la feminidad»⁶⁹.

Tanto por sus personajes fílmicos que cuestionan la representación binaria de la feminidad y reflejan la voluntad de sublimar los estereotipos, como por su propio temperamento independiente e «indomable», Garbo invitó a ciertas espectadoras a materializar sus deseos, como lo evidencian ciertas entrevistas a actrices españolas. Conchita Montenegro confesó por ejemplo: «Cuando vi a Greta Garbo en *El demonio y la carne*, me entraron unas ganas locas de ser artista. Sentarme frente a un viejo escritorio, escribiendo números, cuando podía ver grandes actrices... ¡eso no me cuadraba, decididamente!»⁷⁰. El título de un artículo dedicado a Rosita Díaz —«Rosita Díaz, la bella artista de la pantalla que hubiera querido ser novelista, tiene sus ideas acerca del divorcio y admira a Greta Garbo, la única»— presenta a la actriz como un modelo de independencia a partir de la combinación de tres elementos: su ambición artística y creadora, su interés por el tema del divorcio y su admiración por Garbo. En la entrevista, la actriz se pronuncia a favor del sufragio femenino. Sin embargo, el periodista Martínez Gandía se opone rotundamente a la posibilidad de que Rosita Díaz pueda parecerse a Garbo:

[Rosita Díaz] —¿A qué artista admiro más?... A Greta Garbo, la única. Es prodigiosa. Yo quisiera ser como ella. Pero yo no tengo cara de vampiresa, ¿verdad? No. Rosita no tiene cara de vampiresa, sino de todo lo contrario. Rosita ha de ser en el cine una muchacha traviesa y sentimental, como Nancy Carroll y como Marion Davies⁷¹.

[68] «Cil», «Gretagarbismo» (*El Sol*, 9 de abril de 1933).

[69] Victoria Legido, «De la mujer objeto a la mujer sujeto. Representaciones femeninas en la imagen fotográfica», en Ángela Figueruelo Burrieza *et al.* (dirs.), *Las mujeres en la Constitución europea: estudios multidisciplinares de género* (Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2005), p. 251.

[70] Conchita Urquiza, «Conchita Montenegro, reflejo de la ardiente España» (*El Cine*, 19 marzo de 1931).

[71] Rafael Martínez Gandía, «Rosita Díaz, la bella artista de la pantalla que hubiera querido ser novelista, tiene sus ideas acerca del divorcio y admira a Greta Garbo, la única» (*Crónica*, 22 de noviembre de 1931).

- ARESTI ESTEBAN, Nerea, *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001).
- , «La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte» (*Dossiers féministes*, Universitat Jaume I, Seminari d'Investigació Feminista, n.º 10, 2007), pp. 173-185. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102546>> (01/03/2017).
- , *Masculinidades en tela de juicio: hombre y género en el primer tercio del siglo XX* (Madrid, Cátedra, 2010).
- BELL-METÉREAU, Rebecca, *Hollywood Androgyny* (New York, Columbia University Press, 1985).
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Entre naranjos* (Madrid, Cátedra, 2009).
- BROOKS, Louise, *Lulu in Hollywood* (New York, Knopf, 1982).
- BUÑUEL, Luis, «Variaciones sobre el bigote de Menjou» (*La Gaceta Literaria*, n.º 35, junio de 1928).
- BURCH, Noël, «*Double Speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien» (*Re-seaux*, CNET/Hermès Science Publication, vol. 18, n.º 99, 2000), pp. 99-130.
- , «Des effets pervers de la notion d'auteur», en Noël Burch y Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe* (París, Vrin, 2009), pp. 91-105.
- CASINOS GUILLÉN, Arturo, «Desorientación en las masas» (*Popular Film*, n.º 343, 9 de marzo de 1933).
- CHAMPÍN ANTOLI, Luis, «El cine revoluciona al mundo, I» (*Popular Film*, n.º 116, 18 de octubre de 1928).
- CHAUDRON, Martine, «Pourquoi la catégorie "film d'auteur" s'impose-t-elle en France précisément ?» (*Sociologie de l'Art*, París, L'Harmattan, vol. 11 & 12, n.º 1, 2008, pp. 101-138).
- «CIL», «Gretagorbismo» (*El Sol*, 9 de abril de 1933).
- CONGET, José María, *Viento de cine: el cine en la poesía de expresión castellana. 1900-1999* [selección, introducción y notas] (Madrid, Hiperión, 2002).
- COQUILLAT, Michelle, *La poétique du mâle* (París, Gallimard, 1982).
- DHOMMÉE, Isabelle, *Les cinq «empoisonneuses»: G. Garbo, J. Crawford, M. Dietrich, M. West, K. Hepburn et les États-Unis des années trente. Analyse du phénomène social de la star* (Tesis doctoral, París, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2000).
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid, Debate/Barcelona, Círculo de lectores, 1994).
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle* (París, Bernard Grasset, 1993), pp. 274-305.
- ELEY, Geoff, «Culture, Nation and Gender», en Ida Blom, Karen Hagemann, Catherine Hall (dirs.), *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth-Century* (Oxford / New-York, Berg, 2000), pp. 27-40.
- FERNANDEZ, Dominique, *Le rapt de Ganymède* (París, Grasset, 1989).
- FERRI, Apolo M., «Greta Garbo» (*El Cine*, n.º 801, 18 de agosto de 1927).
- FISCHER, Lucy, *Designing Women: Cinema, Art Deco and the Female Form* (New York, Columbia University Press, 2003).
- GARCÍA CARRIÓN, Marta, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013).
- GERAGHTY, Christine, «Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies, and Performances», en Christine Gledhill y Linda Williams (dirs.), *Reinventing Film Studies* (London, Arnold, 2000), pp. 183-201.

- GUZMÁN MERINO, Antonio, «¿A qué ha venido el cine?, I» (*Popular Film*, n.º 358, 22 de junio de 1933).
- , «Hace falta un heresiarca» (*Popular Film*, n.º 419, 23 de agosto de 1934).
- HANSEN, Miriam, «Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship», en Christine Gledhill (dir.), *Stardom: Industry of Desire* (London, Routledge, 1991), pp. 259-282.
- HERAS, Antonio, «Informaciones del cine: la figura de Greta Garbo» (*Mundo Gráfico*, n.º 960, 26 de marzo de 1930).
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso, «La voz de Greta Garbo» (*La Voz*, 3 de diciembre de 1930).
- HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, Aitor, *Testimonios en huecograbado. El cine de la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- «JEANNE», «La estela de Greta Garbo» (*Cinema: revista española*, noviembre de 1931).
- LABRI, Fernando, «Estrellas rivales» (*Cine-Art*, n.º 33, 30 de mayo de 1934).
- LECONTE, Loredana, «Latin Charm. Inventing Rudolph Valentino», en Giannino Malossi (dir.), *Latin Lover: the Passionate South* (Milan, Charta, 1996), pp. 81-93.
- LEGIDO, Victoria, «De la mujer objeto a la mujer sujeto. Representaciones femeninas en la imagen fotográfica», en Ángela Figueruelo Burrieza et al. (dirs.), *Las mujeres en la Constitución europea: estudios multidisciplinares de género* (Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2005).
- MAR, Alberto, «Carta abierta a Rafael Gil... sobre la "generación" de *Popular Film*...» (*Popular Film*, n.º 517, 16 de julio de 1936).
- MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan* (Madrid, Espasa-Calpe, 1976).
- MARKHAM, Doris, «An Idyl or a Tragedy – Which?» (*Motion Picture Magazine*, diciembre de 1926).
- MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael «Nita Naldi, vampiresa de ayer» (*Mundo Gráfico*, n.º 992, 5 de noviembre de 1930).
- , «Rosita Díaz, la bella artista de la pantalla que hubiera querido ser novelista, tiene sus ideas acerca del divorcio y admira a Greta Garbo, la única» (*Crónica*, 22 de noviembre de 1931).
- MOIX, Terenci, *La Gran Historia del Cine* (Madrid, ABC, 1996).
- MORIN, Edgar, *Las stars. Servidumbres y mitos* (Barcelona, Dopesa, 1972).
- DE OSSORIO, Fernando, «Greta Garbo y Don Juan» (*Popular Film*, n.º 268, 1 de octubre de 1931).
- PARIS, Barry, *Garbo* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005 [1995]).
- PEGO, Aurelio, «Catalina, eje» (*Popular Film*, n.º 399, 5 de abril de 1934).
- SÁNCHEZ DIANA, Pedro, «Realizadores e intérpretes, I» (*Popular Film*, n.º 300, 12 de mayo de 1932).
- , «Primer Arte» (*Popular Film*, n.º 303, 2 de junio de 1932).
- , «La usurpadora y su realizador» (*Popular Film*, n.º 369, 7 de septiembre de 1933).
- , «Gestas del cine» (*Popular Film*, n.º 412, 5 de julio de 1934).
- SANTOS, Mateo, «Muy femenina y muy española» (*Popular Film*, n.º 364, 33 de agosto 1933).
- STACEY, Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London, New-York / Routledge, 1994).
- TAPERT, Anette, *The Power of Glamour* (New York, Crown Publishers, 1998).
- TORRELLA, José, «El alma del cine» (*La Pantalla*, n.º 26, 18 de noviembre de 1928).
- URQUIZA, Conchita, «Conchita Montenegro, reflejo de la ardiente España» (*El Cine*, 19 de marzo de 1931).

YSERN, Augusto, «Madrid-Cinema. Ecos y comentarios comprimidos» (*Popular Film*, n.º 329, 1 de diciembre de 1932).

ZÚÑIGA, Ángel, *Una historia del cine* (Barcelona, Destino, vol. 1 y 2, 1948).

—, *La maravillosa mentira de Greta Garbo* (Barcelona, G.P., h. 1953).

Recibido: 1 de marzo de 2017

Aceptado para revisión por pares: 3 de mayo de 2017

Aceptado definitivamente: 5 de octubre de 2017

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE CARMEN PRADA, PERIODISTA CINEMATOGRÁFICA Y EMPRESARIA EN EL MADRID DE LOS AÑOS VEINTE

*A First Approach to the Figure of Carmen Prada, film Journalist and Businesswoman in Madrid
during the 1920s*

VÍCTOR RIVAS MORENTE^a

Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.003>

RESUMEN

El objetivo de este artículo es dar a conocer a Carmen Prada, una periodista cinematográfica que escribió en la prensa de Madrid entre 1918 y 1921 y que, más tarde, se dedicó a la gerencia de dos cines importantes de la capital. En este texto vamos a centrarnos, sobre todo, en la labor periodística de Carmen Prada, que firmó la mayoría de sus artículos con el pseudónimo de «Duquesa Borelli». Para abarcar toda su producción en prensa, hemos llevado a cabo una primera lectura de sus artículos y hemos seleccionado aquellos considerados más relevantes para dar a conocer su profundo y complejo conocimiento del cine de su momento. Profundo, porque Carmen Prada abordó cualquier formato en prensa para dar a conocer el fenómeno cinematográfico, desde la omnipresente gacetilla de aquellos tiempos a la entrevista o al artículo de opinión, donde demostró un amplio conocimiento del cine. Complejo, porque en toda su producción abarca todo tipo de temática relacionada con el cine: no solo la reseña más o menos breve de las películas o la consabida propaganda de las estrellas del celuloide, sino que también reflexiona sobre aspectos tan interesantes para el estudio de la recepción del cine como la estética de las películas, la labor de los directores o guionistas, el comportamiento del público en la sala o la labor de la crítica de cine, aspecto este último que convierte a Carmen Prada en una de las principales referencias de la crítica cinematográfica en Madrid y en un agente fundamental para comprender esa compleja parcela de la historiografía cinematográfica que es el estudio de la recepción del cine.

Palabras clave: crítica, historia del cine, cine mudo, cine años veinte, periodismo, mujer.

ABSTRACT

The aim of this article is to make Carmen Prada known. A film journalist who wrote in the Madrid press between 1918 and 1921 under the alias of 'Duchess Borelli', Prada will be later the manager of two important cinema theatres in the capital. In this text I will focus on her journalistic work. In order to cover all her writings, I have carried out a first reading of her articles and selected the most relevant to make known her insightful and complex knowledge of the cinema of her time. Insightful, because Carmen Prada made use of any press format to promote cinema, from the omnipresent newsletter of those times to the interview or the opinion article, where she demonstrated an extensive knowledge of film. Complex, because in all her writings she covers all types of film-related topics: not only the relatively brief film review, or the usual star propaganda, but she also reflects on interesting aspects from the study of film reception, film aesthetics, the work of directors and writers, the behaviour of audiences in the cinema theatre, or the work of film critics. The latter turns Carmen Prada one of the main references of film criticism in Madrid and a fundamental agent to understand that complex segment of film historiography which is the study of film reception.

Keywords: criticism, history of cinema, silent movies, cinema of the 1920s, journalism, woman.

[a] VÍCTOR RIVAS MORENTE es licenciado en Historia por la Universidad Complutense de Madrid y doctorado en Historia del Cine Español por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, con una tesis sobre la legitimación cultural y la institucionalización del cine en España a partir del estudio histórico de la crítica cinematográfica entre los años 1907 y 1920. En la actualidad continúa su investigación sobre la historia de la crítica de cine y su recepción en las primeras décadas del pasado siglo y, en concreto, centra su investigación en la aparición de las primeras mujeres que ejercieron la crítica cinematográfica. A la vez, compagina dicha labor de investigación con su trabajo como profesor titular de Historia de ESO y Bachillerato. E-mail: vicrimo@gmail.com.

Introducción

El objetivo del presente artículo es dar a conocer la actividad profesional de Carmen Prada como periodista cinematográfica. Se trata de una primera aproximación exploratoria en la que se traza un perfil de Carmen Prada como una de las primeras mujeres que ejerció la crítica de cine en Madrid durante los años veinte del pasado siglo y que a la vez desarrolló una interesante carrera como empresaria. La importancia de su figura histórica es doble: por un lado, su actividad como periodista cinematográfica fue breve en el tiempo (apenas tres años, desde 1918 hasta 1921), aunque de una considerable intensidad, si tenemos en cuenta el número de artículos publicados y su contenido: comentarios, reseñas y críticas de películas, resúmenes de estrenos, referencias a los programas de las carteleras de los cines de Madrid, noticias relacionadas con el cine, entrevistas a profesionales del oficio y artículos de opinión sobre temas relacionados con la cinematografía nacional o extranjera; por otro lado, su trabajo como periodista culminó en 1921, aunque continuó desarrollando su actividad profesional dentro de la industria cinematográfica, primero como representante de una distribuidora y, más tarde, como gerente de los cines Royalty y Argüelles de Madrid.

El caso de Carmen Prada no es del todo aislado. En esta época nos encontramos con una mayor presencia femenina dentro del periodismo. Por supuesto, periodistas como Carmen de Burgos (Colombine) o M.^a Luz Morales (Felipe Centeno) ya han sido estudiadas por la historiografía o, al menos, sus figuras son conocidas entre las historiadoras y los historiadores de la cultura española de principios del siglo xx. Sin embargo, en el caso de estas dos periodistas, tanto Carmen de Burgos como M.^a Luz Morales desarrollaron sus carreras al margen del cine. Carmen de Burgos escribió algunos artículos de temática cinematográfica, sobre todo relacionados con las actrices del momento, y publicó una novela cuya trama se desarrolla en el rodaje de una película titulada *La mejor film*, donde plantea las diferencias entre la producción extranjera y la producción nacional, aunque sin una verdadera intención analítica o crítica¹. En cuanto a M.^a Luz Morales, su producción periodística sobre el cinematógrafo fue mucho más prolífica, pues escribió una sección en *La Vanguardia* desde 1923 hasta 1933 aproximadamente, momento en el que desempeñó la crítica teatral en el mismo periódico, algo que ella recuerda como un ascenso profesional, lo que nos lleva a pensar que escribir sobre cine no era del todo de su agrado o, al menos, no suponía la misma consideración cultural para ella².

No obstante, tanto el caso de Carmen de Burgos como el de M.^a Luz Morales, así como el que aquí vamos a exponer de Carmen Prada, se ubican en un contexto histórico de profundos cambios culturales con respecto al cine. En efecto, Carmen Prada escribió al final de la Primera Guerra Mundial, cuando la distribución cinematográfica comenzó a ser monopolizada por Hollywood frente al progresivo agotamiento de Francia e Italia, anteriores potencias industriales del cine. A la vez, a partir de este momento surgen las vanguardias históricas, cuyo espíritu rompedor en el arte conlleva la aceptación del cine

[1] M. P. Palomo, «Colombine y el cine mudo en España (*La mejor film*)» (*Arbor*, n.º CLXXXVI, junio de 2010), pp. 21-30.

[2] A. Rodrigo, *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX* (Madrid, Compañía Literaria, 1996). El libro de Rodrigo recoge numerosas entrevistas a mujeres protagonistas de la vanguardia en Madrid y España; por eso me he tomado la libertad de interpretar sus palabras sobre la actividad de M.^a Luz Morales como recuerdos y, por tanto, testimonios directos de ella.

como un nuevo medio de expresión artística y cultural. De esta manera, el cine consiguió una mayor legitimación cultural y social y comenzó a ocupar un mayor espacio en los medios de información, en especial en la prensa. Carmen Prada va a ser a la vez la consecuencia de este proceso de institucionalización del cine y, también, un elemento esencial para entender la causa de este esplendor, pues su actividad como periodista del cine nos va a permitir analizar mucho mejor cómo era la recepción de este en aquel momento. De hecho, Carmen Prada fue una protagonista bastante activa a favor del cine, como lo demuestran algunos de sus artículos (que más tarde comentaremos) y sus contactos con figuras consideradas pioneras en el periodismo cinematográfico y la historiografía del cine, como es el caso de Juan Antonio Cabero o Luis Gómez Mesa.

El caso de Prada es significativo de un cierto protagonismo de la mujer en la industria del cine a comienzos de la década de 1920, ya sea en la producción o en la recepción. Aun así, los estudios históricos sobre la presencia de la mujer en el cine de los primeros tiempos o en el posterior cine mudo han sido más exhaustivos en el extranjero³. En España, por el contrario, apenas encontramos algún trabajo de referencia sobre las mujeres directoras o, de manera indirecta, algunas alusiones a la relación entre ciertas mujeres del primer feminismo español y el cine, como el caso citado más arriba de Carmen de Burgos o M.^a Luz Morales⁴. Como puso en evidencia hace ya algunos años Soto⁵, la presencia de la mujer en el cine de los primeros tiempos es invisible para la historiografía del cine español. En este sentido, la teoría feminista del cine no ha contribuido con su epistemología a un análisis profundo del cine de los primeros tiempos, más preocupada por la época clásica de Hollywood. En efecto, fue a partir de los años ochenta cuando se fecha el giro teórico en los estudios feministas del cine, que abandonan las anteriores bases sociológicas y psicológicas para proponer un análisis institucional y cultural del contexto industrial del cine y su relación con la mujer. A partir de este momento, se comienza a realizar un análisis de la recepción femenina del cine, gracias a los trabajos pioneros de Teresa de Lauretis o Mary Ann Doane, aunque todos ellos continuaban centrados en la etapa clásica del cine de Hollywood⁶.

Asumiendo este contexto historiográfico y teórico, nuestro procedimiento a la hora de abordar esta primera aproximación a la figura como crítica de cine de Carmen Prada ha sido el de una exploración inicial de las fuentes hemerográficas para realizar un esbozo de su biografía y de su actividad periodística. Este trabajo exploratorio se ha realizado en tres tipos de medios: periódicos (*El Día*, *El Figaro*, *La Correspondencia de España*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Libertad* y *La Vanguardia*), revistas gráficas (*Mundo Gráfico*), revistas especializadas (*Arte y Cinematografía*, *Cinema*, *Cine-Mundial*, *Cinegramas* y *Popular Film*) y otras publicaciones como *La Escuela Moderna* o *El Mundo Tipográfico*. El uso de las fuentes se ha desarrollado en un doble sentido: por una parte, hemos utilizado fuentes para trazar una biografía profes-

[3] Véase M. Dall'Asta, «El serial», en *Historia mundial del cine. Vol. 1. Estados Unidos. Tomo 1* (Madrid, Akal, 2011), pp. 251-273; y C. Gledhill, «An Ephemeral History: Women and British Cinema Culture in the Silent Era», en *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives* (Bologna, Alma Mater Studiorum, 2013), pp. 131-148.

[4] F. A. Zurián, (coord.), *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (Madrid, Síntesis, 2015).

[5] B. Soto, «Volverse invisible. Cinematógrafo, modernidad, mujer y trabajo», en *Cinema i modernitat: les transformacions de la recepció* (Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2008), pp. 155-160.

[6] M. Binimelis, «Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica» (*Secuencias*, n.º 42, 2015), pp. 9-34. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>>.

sional de Carmen Prada, en concreto, los periódicos *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Libertad* y *La Vanguardia* y las revistas *La Escuela Moderna*, *El Mundo Tipográfico*, *Arte y Cinematografía*, *Cinegramas* y *Popular Film*; por otra parte, hemos analizado de forma más exhaustiva, aunque siempre con el carácter aproximativo de este trabajo, los artículos de Carmen Prada en *El Día*, *El Fígaro*, *La Correspondencia de España*, *Cinema*, *Cine-Mundial* y *Mundo Gráfico*. Todo ello nos ofrece una panorámica lo suficientemente profunda como para destacar la importancia de Prada en el estudio de la recepción del cine de los años veinte en Madrid y en España.

Una primera biografía de Carmen Prada

El nombre completo de Carmen Prada era Carmen Prada Mantrana⁷. De la fecha de nacimiento de Carmen Prada nada sabemos aún debido al carácter inicial de esta investigación. Pero, ateniéndonos a la fecha de inicio de su actividad como periodista, en torno a 1918, podríamos intuir que comenzó hacia los veinte o treinta años de edad. Podemos inferir que, quizás, su nacimiento fuera a finales del siglo XIX, en torno a la década de 1890.



De pie, de izquierda a derecha: Florencia Herrero, Rosario Gómez Morchón, Clara Campoamor, Pilar Antón de la Roqueta, Josefa Méndez, Carmen Prada, Concepción Pellicena, Emilia Yuste, Sara García.—Sentadas, de izquierda a derecha: Leonie Bianco, Micaela G. Costi, Concepción Porcel, Purificación Sabaté, Concepción Caballero.

Carmen Prada en una imagen de su promoción de profesoras de taquigrafía y mecanografía.

Conocemos algunos datos sobre su formación intelectual. Parece ser que poseía una titulación académica y que ejerció como profesora de taquigrafía y mecanografía desde 1914 en la escuela de adultas de Barcelona. En la revista *El Mundo Taquigráfico*⁸, aparece un extenso artículo sobre las recién nombradas

[7] He podido relacionar a Carmen Prada con el apellido Mantrana gracias a la ayuda inestimable de la profesora Begoña Soto, que me proporcionó una imagen del contrato que Carmen Prada realizó en 1927 con la distribuidora Casa Huguet, en el que aparece su firma y el nombre «Carmen Prada Mantrana». La imagen de dicho contrato está incluida en este artículo (p. 81).

[8] Anónimo, «Las profesoras de taquigrafía y mecanografía» (*El Mundo Taquigráfico*, n.º 167, 15-02-1914), pp. 33-39.

[9] Véase Anónimo, «Profesoras de taquigrafía» (*La Vanguardia*, 18-02-1914), p. 10.

[10] El primer dato que me confirmó la autoría de Carmen Prada bajo el seudónimo de Duquesa de Borelli fue una breve alusión en una entrevista concedida por Juan Antonio Cabero en la revista *Cinegramas*: «[...] Pero se daba el caso absurdo de que ninguno de los redactores cinematográficos concurría a las pruebas de películas. Puede decirse que solo asistíamos Carmen Prada, que se firmaba Duquesa de Borelli, y yo [...]» (M. Torres, «Apuntes para la historia del cine español. Juan Antonio Cabero, decano de los periodistas cinematográficos de Madrid» [*Cinegramas*, nº 67, 22-12-1935]). El segundo dato que conecta a Carmen Prada con el seudónimo de Duquesa de Borelli es el pie de foto de un retrato suyo aparecido en el número especial de *Arte y Cinematografía* dedicado al cine en Madrid, donde se lee: «Srta. Carmen Prada que, con el seudónimo de *Duquesa de Borelli*, ha realizado en cinematografía interesante labor periodística» (T. M., «Valores positivos» [*Arte y Cinematografía*, n.º 300, 1926]).

[11] Anónimo, «De enseñanza nacional» (*La Vanguardia*, 21-08-1924), p. 16.

[12] El único que aporta información sobre la gerencia del cine Royalty es Gómez Mesa: «Hasta que en inolvidable día se solicita su concurso para regir los destinos del aristocrático coliseo madrileño Royalty. Carmen acepta la proposición y, durante quinquenio y pico, maneja las riendas del elegante salón de espectáculos [...]» (L. Gómez Mesa, «Gracias, infinitas gracias, señorita Carmen Prada» [*Popular Film*, n.º 34, 24-03-1927], pp. 1-2). Sin embargo, he sido incapaz de contrastar este dato de Gómez Mesa con otras fuentes.

[13] Para la actividad de Carmen Prada como gerente del cine Argüelles, véase: Anónimo, «Noticario» (*El Imparcial*, 02-05-1925); confirmado también en: J. K., «Cosas de casa y por los de casa» (*La Libertad*, 17-11-1926), p. 6; y Anónimo, «El homenaje a Freixes» (*El Heraldo de Madrid*, 24-11-1926). Para su trabajo como corresponsal de la Casa Huguet existe la prueba del contrato firmado en 1927, ya referenciado en este trabajo, así como en Anónimo, «Noticario» (*El Imparcial*, 13-08-1927): «Ha sido nombrada gerente en Madrid de la Casa Huguet la señorita Carmen Prada, que en tantos aspectos del séptimo arte ha logrado destacar su personalidad».

[14] Entre 1932 y 1933 se nombra a una tal Carmen Prada, sin especificar segundo apellido, como presidenta de la Asociación Femenina Ciudadana en Zamora, la cual es catalogada como «bloque de derechas» y, en concreto, ella es referida como «destacado elemento derechista». De hecho, aparece en un ciclo de noticias relacionado con un intento de incendio de su coche por parte de un grupo de izquierda radical en Mencheta: «Doña Teresa Luzzati dijo que la mujer debe decidirse a “manejar” el voto femenino, que es un arma de dos filos» (*La Nación*, 20-06-1932), p. 2; Anónimo, «Varios actos de propaganda política y social» (*El Sol*, 31-01-1933); y Anónimo, «Actos de propaganda política» (*La Libertad*, 31-01-1933). Más allá de la veracidad de esta información, varios aspectos no concuerdan con nuestra Carmen Prada Mantrana, uno de los cuales es, evidentemente, que no tenemos el dato del segundo apellido; además, y esto también es relevante, Carmen Prada siempre se movió entre Barcelona y Madrid, y su conexión con una provincia como Zamora resulta algo confusa. No obstante, sí que es cierto que Carmen Prada parece haber tenido contacto con asociaciones feministas, como lo demuestra su docencia en la escuela de mujeres adultas de Barcelona junto a Clara Campoamor o sus artículos en defensa de las «casas-cuna» en *El Día* a principios de 1918. Las últimas noticias sobre Carmen Prada son aún más cuestionables. Se nombra a una Carmen Prada y Mandrana (¿error tipográfico?) en octubre de 1936 en *La Vanguardia*, cuando ya había estallado la Guerra Civil. La noticia informa sobre la vuelta a la docencia de esta mujer, lo que sí que tendría más sentido en el caso de nuestra Carmen Prada. Aun así, más confusa es la última noticia, encontrada en el periódico *La Solidaridad Obrera*, en diciembre de 1937, donde aparece el nombre de Carmen Prada Montrana (¿de nuevo error tipográfico?) en una breve nota, muy confusa, en la cual se convocan a varias personas en Barcelona para la Bolsa de Trabajo de Euzkadi. La noticia no aclara nada más. Por supuesto, seguiré investigando la validez de todos estos datos.

La actividad como periodista de Carmen Prada

La labor de Carmen Prada como periodista cinematográfica se prolongó durante tres años, desde noviembre de 1918 a noviembre de 1921, a lo largo de su colaboración en seis medios: tres periódicos de tirada nacional (*El Día*, *El Fígaro* y *La Correspondencia de España*), una revista gráfica (*Mundo Gráfico*) y dos revistas especializadas en cine (*Cine-Mundial* y *Cinema*). En todos ellos utilizó el seudónimo de «Duquesa Borelli», excepto en *Cine-Mundial*. En total hemos recopilado ochenta y nueve artículos, lo que es una cantidad considerable si tenemos en cuenta la todavía intermitente presencia de los periodistas sobre cine en la prensa generalista de esa época y, sobre todo, la escasa o nula presencia de la mujer como periodista y, aún más, como periodista cinematográfica.

Los primeros artículos que hemos consultado de Prada corresponden a su colaboración en el diario *El Día*, un periódico de información general, sucesor de los anteriores *El Día* (1880) y *El día de Madrid* (1908-1916). Contenía un gran cuidado gráfico, y su temática e ideología eran conservadoras y monárquicas (durante la Primera Guerra Mundial defendió posiciones germanófilas). Entre los colaboradores más relevantes destacaron Miguel de Unamuno, Pardo Bazán, Antonio Hoyos Vinent, Eduardo Zamacois, Margarita Nelken, José Ortega y Gasset o Ramón Gómez de la Serna, entre otros. Tenía una tirada aproximada de unos 14.000 ejemplares¹⁵.

Prada firmó como la Duquesa de Borelli un total de veintiún artículos para *El Día*, en una sección del periódico dedicada al cine que tuvo tres nombres distintos: «El mundo cinematográfico», «La vida del cine» (los lunes) y «Cosas del cine» (viernes o sábados). A partir de enero de 1919 la sección pasó a llamarse «Cosas del cine» y, para febrero de 1919, ya adquirió el nombre de «Por esos cines». Prada colaboraba con una columna propia que se llamaba «Hojas sueltas de mi álbum», la cual nunca cambió de nombre durante los cuatro meses que permaneció en el periódico, entre noviembre de 1918 y febrero de 1919¹⁶. Los temas de estos artículos se pueden organizar en: reseñas o comentarios más o menos amplios sobre los estrenos; comentarios sobre las películas exhibidas en lo que se denominaba «pases de prueba», es decir, pases para la prensa; noticias sobre el mundo del cine; y opiniones sobre temas diversos de la cinematografía, entre los que destacan artículos dedicados al periodismo cinematográfico, la música durante la proyección, la censura y la moralidad en el cine, la defensa del futuro del cine y el mundo de las actrices. En algunos casos, los artículos no se conservan en buen estado y su lectura es dificultosa, pero en su totalidad nos muestran una evolución de la reflexión de Prada sobre el cine, que abandona poco a poco la excesiva presencia del resumen del argumento de las películas por una mayor profundidad en el análisis de las imágenes.

De la evolución del pensamiento de Carmen de Prada sobre el cine y, en consecuencia, de una mayor profundidad en su crítica cinematográfica da buena cuenta su colaboración, a partir de abril de 1919, en el periódico *El Fígaro*, un periódico matutino con apariencia de *magazine*, gracias a su buena presen-

[15] *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional*, <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=0003467109&lang=es>>

[16] Hay que advertir que, si bien Prada comenzó su colaboración firmando su primer artículo como la Duquesa de Borelli el 18 de noviembre de 1918, hubo cuatro ocasiones en las que no firmó su columna, en concreto las de los días 23, 25 y 29 de noviembre y la del 25 de diciembre de 1918. Aun así, no dudamos de la autoría de dichos artículos; en primer lugar, porque mantienen el título de su columna, «Hojas sueltas de mi álbum»; y, en segundo lugar, porque utiliza el mismo tono y estructura en su introducción, siempre refiriéndose a las lectoras.

tación y cuidado gráfico. Salió a la calle tres meses antes de finalizar la Primera Guerra Mundial y mantuvo una temática liberal, demócrata y social que le llevó a defender la actividad sindical obrera y dar cobertura a la acción política del PSOE. Algo significativo es que fue uno de los periódicos que fomentó la colaboración de mujeres en sus páginas, como lo demuestra el hecho de que mantuviera una sección llamada «Mujeres en guerra» o que en sus páginas escribiera María de Lluria, una de las primeras feministas españolas, apodada «la marquesa roja». Entre otros colaboradores ilustres que escribieron en sus páginas destacan Indalecio Prieto, Margarita Nelken, Luis Araquistáin, Rafael Altamira, Salvador de Madariaga, Luis Bello, Manuel Azaña o Josep Pla. Su tirada aproximada era de entre siete mil y ocho mil ejemplares¹⁷.

En *El Fígaro*, Carmen Prada gozó de una mayor libertad para escribir sobre cine, ya que fue la encargada de llevar toda una sección, «Páginas cinematográficas», aunque mantuvo el seudónimo de «Duquesa de Borelli». En total fueron veintitún artículos los que firmó en *El Fígaro*, de forma regular y con una estructura en la sección bastante sólida, pues mantuvo dos secciones de forma permanente: una, llamada «... Al vuelo», donde recogía noticias sobre el mundo del cine; y otra, llamada «De “cine en cine”», en la que opinaba sobre los estrenos de la cartelera. Estas dos secciones eran prácticamente similares a las que había escrito en *El Día*. Sin embargo, la línea editorial del periódico, de ideología más progresista y democrática que *El Día*, pudo influir en la nueva manera en la que Prada abordó sus textos sobre el cinematógrafo. En efecto, siguió dedicando columnas a las críticas de películas, aunque ahora sus resúmenes eran más densos y, en algunos casos, se abordaba el comentario de películas concretas. No obstante, junto a las secciones habituales sobre las noticias relacionadas con actrices o actores («Chismografía»), introdujo textos más reflexivos sobre toda clase de temas relacionados con la industria del cine como, por ejemplo: las implicaciones del final de la Primera Guerra Mundial para el futuro de la distribución en Europa y España, los oficios dentro del cine, la situación del sector de la distribución y de la exhibición, la función moral y educativa del cine, la situación del periodismo cinematográfico o la actualidad de la cinematografía española.

Su colaboración para *El Fígaro* es la que contiene una mayor importancia historiográfica por su regularidad, autoría y amplitud temática. El hecho de que fuera la única redactora de la sección da cuenta de su profundo conocimiento sobre la industria del cine y su recepción. Además, la variedad de temas que trata en su sección demuestra una amplia erudición cinematográfica, un dominio de la producción nacional y extranjera y un mayor rigor y especialización sobre el cine, con el uso de conceptos y nombres mucho más específicos. No obstante, también somos conscientes de que esta amplitud de temas conlleva una escasa especialización crítica y aún observamos el predominio del resumen de argumentos de las películas, así como una mayor preocupación por las noticias sobre el *star system*.

En enero de 1920, al finalizar su colaboración con *El Fígaro*, continuó escribiendo para la revista *Cine-Mundial* como corresponsal en Madrid. *Cine-*

[17] M. C. Seoane y M.^a D. Sáiz, *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936* (Madrid, Alianza Editorial, 1998); y *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional*. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0031396058&lang=es>>

Mundial fue la versión española de *Moving Picture World*, una de las revistas estadounidenses más famosas. Al parecer, se publicó desde 1916 hasta 1948, y su temática tuvo una fuerte carga promocional, pues en sus páginas se publicaba el cine de Hollywood para su distribución y exhibición en Latinoamérica y España. A su vez, también era una publicación comercial para aficionados al cine, por lo que incluía el estreno de películas, en su mayoría estadounidenses, en las carteleras de las principales ciudades de Latinoamérica y España. De ahí el trabajo de Carmen Prada como corresponsal en Madrid¹⁸.

Prada escribió un total de cinco artículos para *Cine-Mundial* a lo largo de 1920, los meses de enero, marzo, abril, julio y octubre. Todos ellos los escribió en la sección de la revista titulada «Crónica de Madrid», de la cual era la única redactora. Lo más significativo es que, en esta ocasión, utilizó su nombre y no los firmó con seudónimo. La única razón que se nos ocurre es que la revista así lo exigiera para dar una mayor visibilidad internacional a sus colaboradores, lo cual también supone deducir que escribir en *Cine-Mundial* era más legítimo y, por lo tanto, era más conveniente darse a conocer sin ocultarse bajo un seudónimo. En todo caso, los artículos de Carmen Prada para *Cine-Mundial* se reducen a breves comentarios sobre los estrenos en la cartelera de Madrid, a alguna noticia interesante relacionada con la producción nacional o el mundo del cine patrio y a los comentarios sobre los «pases de prueba». No obstante, conviene destacar que los artículos de opinión versaron sobre las relaciones entre el teatro y el cine (una temática que nos recuerda a los primeros tiempos de la prensa cinematográfica) y, por supuesto, sobre las relaciones entre la industria estadounidense y la española, obedeciendo la línea editorial marcada por la revista.

Entre julio y noviembre de 1920, en alternancia con su trabajo como corresponsal de *Cine-Mundial*, Carmen Prada colaboró como periodista cinematográfica con el popular periódico nacional de tendencia liberal moderada *La Correspondencia de España*, lo que nos hace deducir que fue un ascenso profesional, ya que dicho periódico era uno de los decanos de la prensa nacional y uno de los diarios más vendidos en todo el país. De esta manera, suponemos que los escritos sobre cine de Carmen Prada tuvieron una mayor proyección entre el público lector.

En total fueron nueve artículos bajo la columna «Los últimos estrenos» (excepto la primera colaboración que tuvo como título «La muñeca») en la sección del periódico dedicada al cine llamada «Cinematografía». En general, son resúmenes de los argumentos de algunas de las películas estrenadas en la cartelera, aunque en ciertos comentarios encontramos referencias a las cualidades plásticas de las películas y, sobre todo, a la valoración general que el público hacía de la película, lo que supone una valiosa documentación para el análisis de la recepción del cine en Madrid en los años veinte.

En este mismo año de 1920, también escribió un texto para la efímera revista madrileña *Cinema*, de la que solo se tiene constancia de la existencia de un número. Carmen Prada escribió un artículo titulado «El niño en el cine», en el que realiza una defensa del valor moral del cine y del que nos ocupare-

[18] Para un conocimiento más profundo sobre *Cine-Mundial*, véase L. I. Serna, «Descripción», en *Media History Digital Library* (<http://lantern.mediahist.org/catalog/cine-mundial19unse_0154>).



Fotografías de Carmen Prada en 1926 y 1927.

mos con mayor atención más adelante.

La última colaboración de Carmen Prada como periodista cinematográfica que presentamos en este artículo es la que realizó para la revista gráfica *Mundo Gráfico*, una de las más populares de Madrid y España. En total fueron catorce artículos entre mayo y noviembre de 1921, en la sección «Películas» y firmados como la «Duquesa de Borelli». Quizás sean sus artículos más reflexivos, ya que todos ellos son opiniones sobre aspectos del cine: contra la división de sexos en las salas, la

defensa de la producción nacional, el valor educativo del cinematógrafo, el valor de las actualidades y del cinematógrafo, un reportaje sobre el estreno de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) en Nueva York y una reflexión histórica sobre el origen del cine. En todos ellos, Prada demuestra ya una mayor madurez en sus comentarios y análisis, fruto de una progresiva y sólida actividad periodística. Son, junto con sus textos para *El Figaro*, sus artículos más representativos y, por lo tanto, de mayor interés para un estudio sobre la recepción del cine y el valor historiográfico de la crítica de cine.

Carmen Prada y la crítica cinematográfica

El primer artículo al que nos vamos a referir a continuación fue publicado en *El Día* el 30 de diciembre de 1918, en la página cuatro, bajo el título de «Hojas sueltas de mi álbum», columna habitual de Prada en dicho rotativo que se ubicaba en la sección «La vida del cine». Del texto podemos destacar dos partes: una crítica de la película *Susana* (*The Rise of Susan*, Stanner E. V. Taylor, 1916) y una reflexión sobre la crítica cinematográfica¹⁹.

En cuanto a la crítica de la película *Susana*, conviene destacar la introducción de su sección, dirigida a las mujeres: «¿Quieren nuestras bellas amiguitas que echemos hoy un parrafillo acerca de las películas que más nos agradan?»; luego, continúa con la defensa de lo que ella llama «películas sentimentales», que diferencia de las películas «cómicas», «novelescas», de «aventuras», «instructivas» y «dramáticas». Para justificar su gusto por la películas «sentimen-

[19] *Susana* se estrenó en el Cine Cataluña de Barcelona, donde precisamente la vio Carmen Prada, como alude en su texto: «Recordamos siempre con singular deleite una obra cinematográfica [...], que vimos en el "Cine Cataluña", de la ciudad condal, hará un par de años».

tales», recurre al recuerdo de la visión de la película *Susana*, a la cual describe como un «poema» de amor y de ternura, capaz de transmitir la «firmeza en el cariño» y la fidelidad. Otro valor que destaca de esta película es su originalidad al prescindir de un final feliz, algo recurrente en este tipo de relatos:

Contra lo que siempre acontece en novelas, comedias, cuentos, dramas y toda la gama de la literatura —es decir, que al final todo se arregla a entera satisfacción de los protagonistas— en esta exquisita producción del «cinema» la simpática heroína perdía la vida [...].

Pero la parte más interesante de este artículo de Prada es la dedicada a la situación de la crítica cinematográfica. Comienza realizando una reivindicación de la importancia de la crítica cinematográfica justificada por el éxito cada vez más evidente del cine entre el público. Continúa con una comparación entre la crítica de cine y la crítica de teatro. Primero, destaca aquellos elementos que, en su opinión, la crítica de cine ha recogido de la crítica teatral para realizar sus valoraciones: la actuación, la puesta en escena y la música, si existe. Después, establece las diferencias entre la crítica de teatro y la crítica de cine, que tienen que ver con la mayor complejidad de la imagen cinematográfica:

Para hacer la crítica de una obra teatral basta con verla una vez, generalmente. Para hacer la de una película es menester verla varias veces, porque la rapidez con que en la pantalla se suceden las escenas, unida a la atención con que hay que seguir las actitudes de los actores para darse exacta cuenta del argumento —no para todas las películas los imprimen y reparten—, hace que en una sola representación puedan escaparse detalles dignos de censura, de la *mise en scène*, del vestuario, etc.

Aquí, Prada plantea la nueva mirada que debe adoptarse ante el cine, una mirada que requiere una recepción más reflexiva que la del teatro, donde la concentración debe ser más aguda por parte del espectador; a su vez, la película permite y obliga, parece querer decir Prada, a verla más de una vez para captar todos sus matices.

Estas reflexiones de Carmen Prada sobre la situación de la crítica cinematográfica en esos años no deben sorprendernos, ya que mantuvo una relación profesional, al parecer bastante estrecha, con algunos de los periodistas cinematográficos más conocidos de su época o, al menos, algunos de los que la historiografía se ha ocupado con mayor profundidad: Cabero, Gómez Mesa y Fréixes (director de *Arte y Cinematografía*). A su vez, su trabajo como corresponsal para *Cine-Mundial* vendría a señalar la solidez de la posición de Prada en el mundo del periodismo madrileño de los primeros años veinte del siglo pasado. En efecto, en esta época, el periodismo cinematográfico cobra mayor relevancia asociado a la irrupción de las vanguardias artísticas. Si, con anterioridad, la historiografía cuestiona la existencia de una crítica cinematográfica —sobre todo por su carácter corporativo, su tono desenfadado y su ambigüedad interpretativa²⁰—, en los años veinte parece que se acepta la existencia de una cierta crítica cinematográfica más preocupada por el discurso artístico del cine,

[20] J. M. Minguet Batllori, *Paisaje(s) del cine mudo en España* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2008).

en consonancia con el elitismo cultural exhibido por los intelectuales de vanguardia del momento. Así, los futuristas, cubistas, surrealistas y altruistas legitimaron culturalmente el cine al organizar actividades, manifestaciones, textos y exposiciones sobre la cinematografía. De esta manera, el cine es aceptado como un fenómeno cultural, un nuevo mecanismo de expresión y un elemento fundamental de la modernidad, rasgos que encontramos en los artículos de Carmen Prada²¹.

Carmen Prada pudo escribir sobre cine gracias a un contexto institucional favorable, con la consolidación y aparición de más publicaciones dedicadas exclusivamente a la cinematografía, como el caso de *Arte y Cinematografía*, *El Cine*, *Popular Film*, *Film Selectos*, *Nuestro Cinema*, *Cinegramas*, *Proyector*, *Cinema Variedades e Información Cinematográfica*. Una muestra de este interés de la alta cultura intelectual por el cine fue la aparición de numerosas revistas mucho más especializadas que, si bien, en la mayoría de la ocasiones, tuvieron una vida efímera, dieron constancia, por su proliferación, de la mayor importancia que, dentro de la intelectualidad, había conseguido el cine: *Siluetas*, *Cinema*, *Super-Cine*, *Cine Arte*, *Cine-Art*, *Filmópolis*, *Cine Español*, *Sparta*, *Andalucía Film*, *Cine-Star* y *Nuevo Cinema*. A su vez, la aparición del concepto del cine club como espacio de debate crítico y teórico sobre el cine posibilitó la creación de una cultura cinematográfica más especializada y la posibilidad de exhibir producciones que se consideraban vanguardistas por su mayor relación con la intelectualidad del momento. A ello ayudaron el Cine Club Español de Madrid, apoyado por la revista *La Gaceta Literaria* de Ernesto Giménez Caballero; o el Cine Club Mirador de Barcelona, apoyado a su vez en la revista *Mirador*. Por lo tanto, la crítica ocupa un mayor espacio en la prensa de los años veinte, aparecen más periodistas que se autodenominan críticos, como el caso de Carmen Prada, y se publican más libros sobre cine, todo ello en un ambiente cultural que culmina con la celebración del primer Congreso Español de Cinematografía en 1926, al que asistieron críticos tan cercanos a Carmen Prada como Gómez Mesa y Fernández Cuenca, entre otros²².

De la puesta en práctica de una actitud más reflexiva hacia las películas por parte de Carmen Prada es un ejemplo paradigmático su crítica de la película *Yo acuso* (*J'acusse!*, 1919) de Abel Gance, visionada en un «pase de prueba» para *El Fígaro* (31-08-1919)²³. En la primera parte de su crítica, Prada demuestra un conocimiento previo sobre la recepción en prensa de la película y la trayectoria cinematográfica de Abel Gance. Alude a las controversias en la prensa francesa en torno a su estreno, lo que sugiere un interés especial de Prada por esta película en concreto. Además, reconoce que la ha visto en «prueba privada» (pase de prensa) y transmite cierta predilección por el cine de Abel Gance, un director del que cita otros títulos de su filmografía: «La personalidad artística de Abel Gance, briosamente acusada en otras cintas —*La zona de la muerte* y *La décima sinfonía*, entre ellas— se consolida reciamente en esta». Esta alusión a la filmografía concreta de un director y su valoración como «artista» es de gran importancia, pues supone una de las primeras muestras de legitima-

[21] J. M. Minguet Batllori, «Las vanguardias históricas y el cine español», en *Un siglo de cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2000), pp. 65-79.

[22] Véase J. M. Minguet Batllori, «Las vanguardias históricas y el cine español», pp. 65-79; A. Hernández Eguiluz, *Testimonios de huecograbado. El cine en la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009); M. García Carrión, *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013).

[23] Duquesa de Borelli, «Páginas cinematográficas» (*El Fígaro*, 31-08-1919), p. 2. *¡Yo acuso!* se estrenó en Madrid a principios de 1921. Véase A. Insua, «El *¡Yo acuso!*, de Abel Gance [sic]» (*La Correspondencia de España*, 08-01-1921).

ción cultural del cine por parte del periodismo, a la vez que ubica a un director dentro del concepto elitista de artista. Se trata de una valoración artística del cine a través de la valoración crítica de una película considerada única y original.

A continuación, Prada divide su crítica en tres partes. En la primera, realiza una declaración de su tesis sobre la película: «*Yo acuso!* es una bellísima manifestación de arte en que la fantasía de Gance ha corrido libre, suelta, componiendo unos maravillosos cuadros llenos de Poesía y Amor, a base de un argumento vigoroso y de profunda tesis».

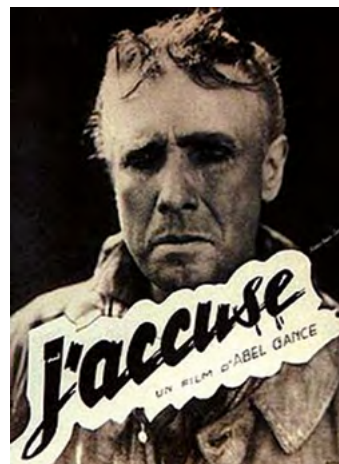
De esta manera, Prada divide su valoración de la película en dos elementos: la calidad artística de la imagen, por un lado, gracias a la libertad y a la fantasía de Abel Gance; y la importancia de su argumento, por otro, gracias a la profundidad del tema que plantea.

Qué duda cabe que Prada dedica una mayor extensión en su crítica al análisis y valoración del argumento de la película. Para ella, la trama supone un gran hallazgo, porque plantea una crítica humanitaria contra la guerra. Pero no se limita a una simple declaración de sus gustos, sino que los justifica a través de la transcripción de textos del propio guion de la película: «En la última parte de su obra pone Gance en labios de Juan Díaz esta escalofriante imprecación: “... y los muertos vienen ahí, detrás de mí, a ver qué habéis hecho de su gloriosa memoria y si sois dignos del sacrificio que ellos han realizado”»²⁴.

No obstante, Prada no se limita a una simple valoración del argumento, sino que propone una reflexión sobre la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, utilizando para ello la película de Abel Gance, lo que vendría a probar la idea que ella poseía sobre la crítica cinematográfica y, por consiguiente, sobre el cine, basada, como ya hemos visto, en una mayor reflexión sobre las películas. En este sentido, conviene destacar que, en esta crítica, Prada ofrece su opinión sobre la controversia que suscitó el film en la prensa francesa:

Por algunos se ha reputado esta obra en Francia de falta de patriotismo. No estamos conformes, tal vez porque nuestra calidad femenina nos hace mirar con más egoísta amor las vidas de nuestros maridos, de nuestros padres, de nuestros hijos, de nuestros hermanos [...]. En nuestro sentir, lo que palpita en ella, de principio al fin, es una sublime y vehemente ansia de ver al hombre purificado hasta el punto de que no reconozca fronteras ni nacionalidades.

La alusión a su «calidad femenina» introduce en la crítica un posicionamiento de género que no debe pasar desapercibido y que abordaremos más adelante. Ahora, nos contentaremos con mostrar la profundidad del análisis crítico de Prada, donde la valoración y la reflexión conviven en armonía con su idea de la crítica cinematográfica, lo cual otorga una mayor madurez a su discurso. Más adelante, alude a otros aspectos morales de la película que, según



Cartel de *Yo, acuso (J'accuse!, Abel Gance, 1919).*

[24] Cabe la posibilidad de que, en efecto, Prada cite de memoria, aunque también puede ser una cita literal del programa de mano que la propia distribuidora habría entregado entre los periodistas para el visionado del pase de prensa.

ella, deben destacarse, como son las relaciones amorosas en el matrimonio de los personajes de Laura y Juan Díaz, que Prada califica como «anormales» — aunque no las condena, sino que las defiende como algo positivo— así como el respeto hacia los soldados y los fallecidos en la guerra que muestra Abel Gance, algo que refuerza la calidad humana de su argumento.

Por último, Prada realiza una apreciación de los elementos formales y de la actuación en la película, aunque los despacha en un escueto párrafo: «La interpretación por parte de los artistas y la ejecución, en sus aspectos técnico y artístico, es estupenda. La fotografía es maravillosa, de una delicadeza y perfección incomparables». También valora, de manera general, la veracidad, crudeza y riesgo formal de las escenas de la película y menciona dos de ellas, aunque no las describe ni las especifica. No obstante, debido a esta originalidad, cree que, quizás, la película no será exhibida: «Por ello, a la hora de trazar estas líneas, ignoramos y dudamos si habrá alguna empresa que se atreva a proyectarla». Al final, concluye con una valoración de la película: «En resumen: un triunfo rotundo para el teatro mudo francés».



Cartel y fotograma de *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920).

Posteriormente, en *Mundo Gráfico* (01-06-1921)²⁵, realizó un comentario sobre el estreno de *El gabinete del doctor Caligari* en Nueva York. En este caso no podríamos hablar de una crítica de la película, como en el caso anterior de *Yo acuso* de Abel Gance, sino de una noticia en la que Prada introduce algunos comentarios sobre la importancia del film. Sin embargo, vendría a reafirmar su conocimiento sobre la producción cinematográfica y el grado de profesionalización de su actividad como periodista cinematográfica. Al comienzo del artículo nos ofrece su interés por la actualidad cinematográfica

[25] Duquesa de Borelli, «Peliculéricas» (*Mundo Gráfico*, 01-06-1921).

con la información del estreno de la película: «La *première* de la extraordinaria producción cinematográfica *El gabinete del doctor Caligari*, celebrada en el Teatro Capitolio de New-York, ha revestido todos los caracteres de un acontecimiento». Además, muestra su dominio de la prensa cinematográfica con alusiones a las opiniones de los periódicos y revistas extranjeros: «Los periódicos y revistas, sin distinción de matices, dedican calurosos elogios a esta película [...]»²⁶.

Al final de su noticia sobre este estreno, Prada realiza algunas impresiones sobre el film, basándose, quizás, en una selección de los que ha leído en la prensa, lo que nos parece más probable teniendo en cuenta su experiencia durante tres años como periodista cinematográfica: «[destaca la] fidelidad y el realismo con que se ha trasladado a la pantalla este episodio [...], y los modernísimos métodos de impresionismo que se han puesto en práctica para lograr efectos fotográficos desconocidos hasta ahora».

Es cierto que, comparada con su crítica de la película de Abel Gance, este comentario no es tan importante, pero sería un ejemplo más del gusto de Prada por reivindicar un cine más artístico, pues al final de su artículo exige su estreno en España, en la línea con lo defendido en su crítica de *Yo acuso*.

También abordó Prada en sus artículos la situación de la industria cinematográfica, sobre todo en cuanto a la distribución y a los oficios relacionados con el cine. Aunque en la mayoría de sus colaboraciones destacaron los comentarios y las noticias sobre el mundo de las actrices, y los actores, sobre estas últimas, en algunos de sus textos encontramos interesantes reflexiones sobre la distribución de películas y los oficios en el cine. En un artículo publicado en *El Figaro* el 26 de mayo de 1919²⁷, Prada aborda las consecuencias de la Primera Guerra Mundial para el mercado europeo de la distribución cinematográfica. Comienza su reflexión informando sobre el dominio estadounidense: «Los periódicos ingleses, franceses e italianos —particularmente los dos últimos— dan angustiosamente la voz de alarma ante el arrollador avance de las pujantes Casas americanas [...]». De nuevo, observamos la alusión a la prensa extranjera, lo que vendría a corroborar, al menos, un mínimo conocimiento de otros idiomas y la lectura de revistas especializadas que informaban sobre estos acontecimientos específicos del mercado cinematográfico.

Prada continúa con el relato de la invasión de operadores («cinematografistas») estadounidenses en Europa, así como la apertura de filiales para la distribución y producción de los largometrajes norteamericanos («estudios» y «talleres»). Toda esta campaña de exportación de material cinematográfico estadounidense puede suponer una seria amenaza para Francia e Italia, en palabras de Prada: «Grande va a ser el esfuerzo que van a tener que realizar Francia e Italia —reinas un día del arte mudo— para contrarrestar la triunfal marcha de América [...]». A continuación, Prada expone las razones por las que ella considera que se van a imponer las películas de Hollywood: su consolidado *star system*, la inversión empresarial, la protección

[26] Desgraciadamente, desconocemos si Prada leyó directamente dicha prensa extranjera o simplemente recogió las frases de promoción de la distribuidora, lo que nos daría una valiosa información sobre su educación y pensamiento cinematográfico.

[27] Duquesa de Borelli, «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 26-05-1919), p. 2.

y apoyos gubernamentales y la exportación a otras cinematografías: «[...] viendo en ella [la industria hollywoodiense], no solo una fuente de ingresos inapreciables para la riqueza del país, sino también un instrumento de valor incalculable para el fomento y propaganda mundial [...] de otras industrias americanas». En efecto, Prada ya realiza una conexión entre la producción en serie de largometrajes y el *marketing* analizando el cine desde valores puramente económicos. Ante esta maquinaria industrial, Prada advierte sobre la reacción francesa para contener la invasión americana, consistente en la celebración en 1920 de una Exposición y un Congreso Internacional de Cinematografía, lo que nos daría un indicio de los primeros pasos para una legitimación institucional del cine en Europa a nivel internacional. Por su parte, Italia no parece poseer ningún plan concreto, aunque Prada informa de que su industria está realizando movimientos para volver a recuperar su primacía anterior.

A Carmen Prada no se le escapaba que, en este momento, la industria cinematográfica estaba sufriendo una profunda transformación. Así, a principios del siglo xx, comenzaba a consolidarse en Madrid el negocio del cine, sobre todo en cuanto a la exhibición y la distribución de películas. En efecto, en estos años, el número de salas dedicadas en exclusiva al cine aumenta, ubicándose la mayoría de ellas en los grandes ejes urbanos. Son los denominados pabellones cinematográficos, que habían surgido una década antes como grandes salas y que cambiarían la forma de asistir al cine y, por lo tanto, la recepción de las películas.

A su vez, estas salas pudieron ofrecer programas mucho más interesantes gracias a los cambios en la distribución de películas. Hasta 1910, la distribución estaba dominada por Barcelona, en la que se asentaban las sucursales de las principales casas extranjeras. En Madrid, tan solo se evidencia la presencia de las distribuidoras Juan Fuster y Trust Film. Pero, a partir de 1911 y hasta 1921, Madrid se convierte en el principal centro de distribución de la península, algo de lo que se benefició Carmen Prada al asistir a los «pases de prueba» y a los numerosos estrenos de la actualidad cinematográfica. Alonso²⁸ cita las casas Miguel de Miguel, Ernesto González, Enrique de Castro, Julián Ajuria y Julio César como las principales distribuidoras a nivel nacional que, además, distribuían los largometrajes extranjeros en la capital. A su vez, Ribas²⁹ estima que Madrid se convirtió en el principal centro comercial cinematográfico a la altura de 1916 (como dato significativo habría que mencionar que Pathé trasladó su sede central a Madrid), de tal manera que el mapa de la distribución en España quedaría configurado, a la altura de 1920, de la siguiente forma: Barcelona, como centro distribuidor para Cataluña, Aragón y Baleares; Madrid, para Castilla La Nueva, León, parte de Castilla La Vieja y Cáceres; Sevilla, para Andalucía, Badajoz, Canarias y norte de África; Valencia, para el País Valenciano y Murcia; Bilbao, para País Vasco, Navarra, parte de León y parte de Castilla La Vieja; y A Coruña, para Galicia y Asturias.

[28] L. Alonso, «De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica en España» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 66, 2010), pp. 131-145.

[29] I. Ribas, «El papel de la distribución en Cataluña durante la Primera Guerra Mundial», en *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español, 1896-1920* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010), pp. 408-414.

Carmen Prada y la modernidad

Dejando a un lado las cuestiones industriales del negocio cinematográfico, resulta también interesante el artículo que Prada publicó el 21 de septiembre de 1919 en *El Figaro* sobre los guionistas³⁰. Al comienzo de su extenso reportaje, la periodista realiza una reivindicación del trabajo de los guionistas o «escritores de argumentos» con una referencia inmediata a las mujeres: «Queremos, linda lectora, ponerte en contacto con esos seres anónimos». Para Prada, existe un desconocimiento por parte del público sobre el trabajo de los guionistas, cuya razón fundamental es que no aparecen reflejados en los títulos de crédito de las películas:

Habrás observado que, por regla general, en las cintas se hace presentación de los intérpretes principales, del director de escena, del operador, hasta del traductor de los títulos, que... en algunos casos más valiera quedarse en la sombra... Pero del escritor de argumentos, ¿quién [sic] se acuerda?

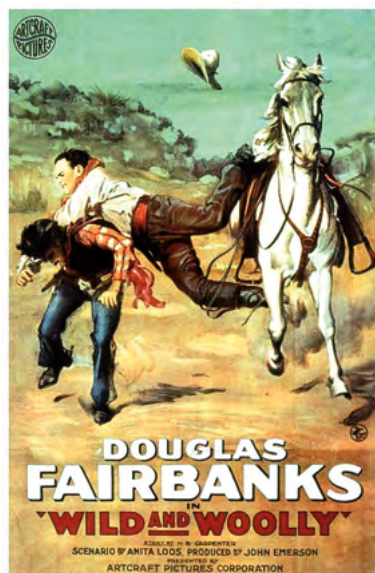
Es esta invisibilidad de los guionistas la que Prada quiere superar otorgándoles la importancia que se merecen, frente a otros oficios ya consagrados como el de los actores y las actrices, los directores y directoras de escena, los operadores y operadoras y los traductores y traductoras de títulos. A su vez, Prada reivindica que existe una participación importante de mujeres en la escritura de guiones: «Como irás viendo, entre estos forzados de la pluma tiene lúcida representación el bello sexo a que pertenecemos».

Como ejemplo de guionistas recurre a la pareja formada por John Emerson y Anita Loos, dos de los guionistas más importantes de Hollywood en aquel momento. Al principio, hace una alusión a la unión matrimonial entre los dos guionistas, aunque no desde un punto de vista sensacionalista, sino como un elemento importante para su trabajo: «Nada más natural que la compenetración espiritual que entre ellos estableciera la cotidiana labor acabase en una atracción mutua, primero, y en algo más hondo, después». A su vez, Prada demuestra un conocimiento profundo de la vida artística de ambos guionistas cuando los introduce, aclarando que Emerson era un autor de dramas y comedias que había trabajado como director de escena en el teatro, mientras que Loos había tenido una formación autodidacta («escribía por intuición») y se había especializado como escritora de «argumentos fotodramáticos» para convertirse en una guionista en los primeros tiempos del cine. Prada alude a que escribió los argumentos de las primeras producciones de Douglas Fairbanks³¹.

Sin embargo, lo más relevante de este interesante acercamiento a la figura de los guionistas es la igualdad de géneros que propone Prada, pues entre Emerson y Loos lo que existe es una férrea compenetración en el trabajo, una complementariedad que es la base de su éxito:

[30] Duquesa de Borelli, «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 21-09-1919), p. 2.

[31] Esta alusión a los «argumentos fotodramáticos» nos induce a pensar en una íntima relación cultural entre el mundo de la fotografía y las novelas populares con la escritura de guiones cinematográficos. Es, de nuevo, una muestra más de las posibilidades que ofrecen los textos de Prada para un análisis historiográfico de la recepción del cine en las primeras décadas del siglo xx.



Cartel de *Wild and Woolly* (John Emerson, 1917).



Fotograma de *The Exploits of Eliane* (Louis J. Gasnier, George B. Seitz, Leopold Wharton, Theodore Wharton, 1914), protagonizada por Pearl White.

John vio en Anita el talento creador, la intuición artística que el desarrollo de una obra cinematográfica requiere. Anita vio en John al experto en desarrollo de temas, al conocedor de multitud de recursos de efecto en la escena. Ella era el talento creador: la concepción y el alumbramiento. Él era el pulimentador. Cada uno [de ellos] por un lado estaba incompleto. Juntos se complementaban.

En las palabras de Prada observamos cierta modernidad cultural y moral asociada con oficios nuevos, diferentes. La modernidad y urbanidad que confieren su seña de identidad al cinematógrafo también plantea reflexiones en torno al papel laboral de la mujer y una reivindicación de la libertad creativa y la inteligencia femeninas. No obstante, es el único artículo de Prada en el que hemos encontrado una reivindicación evidente de la igualdad de género, al menos en la totalidad de fuentes consultadas para este artículo.

Aun así, Carmen Prada dedicó numerosas reseñas y reportajes a un género como el serial, que estaba íntimamente relacionado con la igualdad de género, como ha demostrado de manera excelente la profesora Dall'Asta³². Precisamente, fueron los seriales estadounidenses los que ocuparon la principal novedad en los programas de los cines de Madrid, como advertimos en los textos de Carmen Prada. El serial fue un producto cinematográfico de una gran originalidad y que causó una verdadera revolución dentro de la recepción del cine, a la vez que supuso el protagonismo de la mujer como agente creador y receptor del cine. Dall'Asta plantea la importancia del serial como elemento de cambio cultural y, a la vez, como producto transitorio hacia la propia institucionalización del cine. En concreto, la modernidad del serial no vendría solo señalada por la época en la que aparece, sino porque propone la visibilización de la nueva cultura femenina a través de las llamadas *serial queens*, las protagonistas de los seriales, que se convertirán en modelos femeninos. De hecho, Dall'Asta resalta la conexión entre las *serial queen* y la nueva mujer moderna o *new woman*, caracterizada por su dinamismo, su independencia económica y su actitud decidida, atributos todos ellos reservados al patriarcado. En efecto, las *serial queen* afirman el derecho de la mujer a la acción física mediante la velocidad y el desenfreno corporal, como ponen en evidencia los papeles interpretados por Pearl White, a la que Prada tenía entre una de sus actrices favoritas, como demuestra el hecho de que le dedicara un artículo en *El Fígaro* (01-01-1920)³³. Las heroínas que interpretaba Pearl White en la pantalla afirmaban el derecho de la mujer a vivir experiencias excitantes y gratificantes al margen de su papel pasivo como madre y esposa. Muy al contrario, Pearl White interpretaba mujeres seductoras, acróbatas, deportistas, revolucionarias, feroces y, por consiguiente, una amenaza para el patriarcado. De ahí que, hacia principios de los años veinte, la hegemonía de las *serial queens* fuera desapareciendo y se impusiera un movimiento censor que transformó el serial en un género de acción masculino.

[32] M. Dall'Asta, «El serial», pp. 251-273.

[33] Duquesa de Borelli, «Páginas cinematográficas» (*El Fígaro*, 01-01-1920), p. 2



Pearl White y Crane Wilbur en *The Perils of Pauline* (Louis J. Gasnier y Donald McKenzie, 1914).

Carmen Prada parece adaptarse a esta imagen de la mujer moderna debido a su educación, a su más que evidente pertenencia a la clase media burguesa, a su participación en los nuevos hábitos urbanos y a su trabajo como periodista. De hecho, la historiografía ha ubicado en los años veinte la plenitud del nuevo perfil de mujer moderna, las que en su momento eran llamadas *flapper* en Estados Unidos y Gran Bretaña, *garçonne* en Francia o *maschietta* en Italia, todos ellos procedentes de términos masculinos. Esta mujer moderna se caracterizaba por la independencia laboral y económica gracias a los beneficios de una mejor formación cultural derivada de la pertenencia a los sectores acomodados de la sociedad, a su vocación profesional y a una conciencia política de ideología liberal y progresista. Su defensa de la feminidad, su libertad y su independencia se reflejaban en una liberación sexual revolucionaria al desafiar la imagen patriarcal que asocia a la mujer con la fertilidad y el cuidado del hogar. De ahí que adoptara los nuevos hábitos urbanos como el deporte, el ocio (fumar y alternar) o la moda, con un aspecto físico que rechazaba la corpulencia como canon y reivindicaba una delgadez que ponía en entredicho el arquetipo de madre, esposa, hermana e hija³⁴.

Esta nueva cultura femenina permitió la configuración de un movimiento feminista más consolidado en España. En los años veinte, «el problema feminista», término utilizado para referirse al feminismo, adoptó tres líneas generales de actuación: el reconocimiento de la opresión que ejercía el patriarcado sobre la mujer, el rechazo a la posición secundaria de la mujer en la sociedad y la denuncia de la falta de educación. Junto a este feminismo progresista, surgió un feminismo católico y conservador que se centraba en alcanzar logros eco-

[34] S. Mangini González, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (Barcelona, Península, 2001).

nómicos mediante la protesta contra la subida de impuestos y la reivindicación de la creación de escuelas profesionales para mujeres, pero que aceptaba, también, el poder del patriarcado, no denunciaba su opresión y mostraba cierta ambigüedad a la hora de defender el feminismo. No obstante, el feminismo triunfó gracias al asociacionismo de las mujeres. En Madrid, este asociacionismo permitió la aparición de espacios de sociabilidad para la mujer de clase media, donde se abandonaba la tradicional vida familiar del hogar y se participaba en actividades educativas, culturales, filantrópicas y sociales para difundir el feminismo y fortalecer el papel de la mujer como agente social y cultural. Es el caso de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME, 1918), de María Espinosa e Isabel Oyarzábal; la Juventud Universitaria Feminista (JUF, 1921), de María de Maeztu y Clara Campoamor; la Acción Católica de la Mujer (ACM), de la Condesa de Gavia; la Residencia de Señoritas (1915), de María de Maeztu; o el Lyceum Club, de nuevo con Maeztu, Oyarzábal y Victoria Kent³⁵.

No obstante, no era necesario militar en la vanguardia o pertenecer a una asociación femenina para defender los derechos y la igualdad de la mujer. Carmen Prada parece haber mantenido una defensa de los derechos de la mujer no solo por su trabajo como profesora en la escuela de mujeres adultas de Barcelona, contribuyendo a la educación de las mujeres junto a personalidades tan significativas para el movimiento feminista español como Clara Campoamor, sino también por un texto que escribió en el periódico *El Día* antes de iniciar su actividad como crítica de cine. En dicho texto, fechado el 30 de octubre de 1918³⁶, Carmen Prada defiende la instalación de «casas-cuna» para los recién nacidos en Madrid para, con ello, permitir que las madres continúen con sus jornadas laborales y no tengan que abandonar sus trabajos para dedicarse en exclusiva a la vida doméstica. En este texto es significativo que cite a Margarita Nelken, una de las grandes figuras del feminismo en aquel momento y con quien seguramente mantuvo algún tipo de relación, ya que ambas escribían por aquellas fechas en el mismo periódico. Además, esta reivindicación ya la había remitido a la revista *La Escuela Moderna* en 1916, cuando elaboró un informe como agregada a la Inspección Médico-Escolar en Madrid. Aun así, por el momento no podemos establecer una vinculación directa entre Prada y el asociacionismo femenino.

Como hemos constatado, Prada parece cuestionar la moralidad imperante en la cultura del momento, sobre todo en relación con el cine. Así, en un artículo publicado en la revista *Cinema* en enero-febrero de 1920³⁷, Prada defiende la moralidad y las virtudes educativas del cinematógrafo frente a la censura moral contra él. No está de acuerdo con la supuesta superioridad educativa del teatro frente al cine. Para ella, el teatro resulta, en la mayoría de las ocasiones, artificioso y falso, con argumentos pomposos, afectados, ridículos y de un humor grosero; además, lo considera demasiado elitista y alega: «que ellos [los espectadores] no entienden por no estar al alcance de su intelecto, todavía, penetrar en las grandiosidades o mezquindades del pensamiento de los autores».

Más tarde, defiende el cine como auxiliar educativo gracias a sus escenarios naturales, que permiten el conocimiento de países, monumentos y la cul-

[35] M.^a J. Matilla Quiza y E. Frax Rosales, «Géiseres femeninos: las mujeres irrumpen con fuerza en la vida madrileña», en *El Madrid de las mujeres. Avances hacia la visibilidad (1833-1931). II* (Madrid, Comunidad de Madrid, 2007), pp. 147-176.

[36] C. Prada, «De maternología. Pro infancia» (*El Día*, 30-10-1918).

[37] Duquesa de Borelli, «El niño en el cine» (*Cinema*, n.º 1, enero-febrero de 1920).

tura de los países extranjeros ilustrando al público infantil. Además, defiende la moralidad de las películas de crímenes y de acción debido a su final ejemplar, pues los protagonistas a menudo son castigados por sus malos actos, ya sea por medio de la justicia o de la conciencia religiosa. Para Prada, la existencia de estos finales moralizadores y la propia autocensura que practican las empresas productoras y los gobiernos son suficientes para garantizar la moralidad de las películas que se exhiben en los cines, sin necesidad de cambiar los programas de las salas con películas consideradas «más pedagógicas», lo cual ella considera un error desde el punto de vista del *marketing*, ya que la existencia de los llamados «días blancos» (para el público infantil) a menudo conlleva una escasa taquilla, puesto que las películas son poco atractivas para el público. Así, termina con una defensa ferviente de la moralidad del cine:

¡La moralidad! ¿Quién es capaz de decir dónde empieza y dónde acaba? ¡Un beso! Pero, ¿por qué tanto horror al beso? Cuando yo veo a dos artistas besarse en la pantalla, no siento el menor rubor ni pasa por mi imaginación idea alguna que despeje a la expresión más hermosa, más suave, de cariño, de toda su ingenuidad, de toda su poesía, de toda su grandeza... [...]. Para ellos [los niños y las niñas] no hay allí más que dos personas que se aman, que se quieren y se besan como ellos lo ven en sus casas, y en las de la familia, y en las de las amistades, y hasta en la calle, a todas horas, entre personas que se quieren...

Para terminar este sucinto recorrido por algunos de los escritos más relevantes de Prada sobre el mundo del cine, nos gustaría aludir a un artículo publicado en *Mundo Gráfico*, quizás el último que Prada redactó como periodista cinematográfica, fechado el 5 de octubre de 1921³⁸, donde realiza un resumen del origen histórico del cinematógrafo. En todo momento, lo que llama la atención de este texto es el conocimiento de Prada sobre lo cinematográfico y, quizás lo más interesante, la firme voluntad erudita de Prada volviendo a reivindicar la profesionalización de la crítica cinematográfica. Por ejemplo, al principio de su repaso por la breve historia de los inicios del cine, descarta el origen antiguo del fenómeno cinematográfico: «Infinitas y encontradas son las versiones que respecto del origen del cinematográfico se han expuesto. Algunas retrotraen su invención a la más remota antigüedad». No sabemos a qué «antigüedad» se refiere Prada, pues no especifica el momento histórico, como tampoco añade ninguna información a propósito de esas «versiones» sobre el origen del cinematógrafo. No obstante, justifica su rechazo a esta tesis basándose en la falta de datos fiables: «Ahora bien: son tan ambiguos los datos en que se apoyan sus autores, que preferimos no remontarnos tanto y partir de una época relativamente próxima: el siglo XVI».

A partir de aquí, Prada realiza un recorrido, pudiéramos decir ya canónico, por la evolución tecnológica del cinematógrafo: la linterna mágica de Kircher (s. XVI), el revólver fotográfico de Jansen (1874), la cronofotografía de Muybridge (1877) (aunque introduce un dato erudito al aclarar que antes de Muybridge ya se había aplicado la cronofotografía por parte de Du-Monts), el primer aparato cinematográfico de Marcy (1878)³⁹, la aplicación de la obtu-

[38] Duquesa de Borelli, «Pelliculerías. Un poco de historia» (*Mundo Gráfico*, 05-10-1921).

[39] Este es un ejemplo del tipo de rigor y erudición que contienen los escritos de Prada: «Marcy construye en 1878 el que pudiéramos llamar primer aparato cinematográfico, después de estudiar profundamente, perfeccionándolo, el método cronofotográfico —cuya gloria corresponde en principio á Du-Monts— empleado por Muybridge, americano».



Documento acreditativo de la contratación de Carmen Prada por parte de S. Huguet.

Conclusión

Este último texto nos da una pista sobre la trascendencia del trabajo como periodista de Carmen Prada, pues, al contrario que la mayoría de los periodistas cinematográficos del momento, Carmen Prada sí que se inició exclusivamente en el cine como espectadora, como periodista y como profesional de la industria. Esta prolífica actividad la vincula con la consolidación de la crítica cinematográfica dentro del periodismo, un proceso en el que Carmen Prada parece jugar un importante papel, ya que su producción, variedad y presencia en los diarios y revistas madrileños del momento la convierten en una pieza fundamental de este periodismo cinematográfico. Además, como hemos advertido, su trabajo la dotaba de una independencia económica y una posición cultural cercana a la de la mujer moderna del momento, a la vez que realizaba una defensa del progreso tecnológico con su probada cinefilia y estaba al tanto de la modernidad cultural en cuanto a la moda y al aspecto físico, gracias a sus referencias a la imagen de las estrellas cinematográficas.

Al margen de su militancia feminista, aspecto que hoy en día desconocemos, es evidente la importancia historiográfica de Carmen Prada para el estudio del cine en Madrid y en España. Como mujer moderna, Prada realizó una defensa de lo urbano y del cine a partir de una cultura y una educación superior que le permitieron desarrollar su actividad como periodista en algunos de los principales medios del momento. Su trayectoria como periodista cinematográfica fue sólida por el número de años que estuvo ejerciendo dicha labor, por su permanencia

ración mecánica por parte de Anschutz (1884), el kinetoscopio de Edison (1894) a partir del fenakisticopio de Plateau; y, por último, el cinematógrafo de los hermanos Lumière (1895), culminación de todo este trayecto tecnológico: «aparato reversible para tomar y proyectar vistas animadas a un numeroso núcleo de espectadores [...], fue la verdadera base del Cinematógrafo que conocemos».

Sin embargo, al final de todo el artículo, Prada propone un origen cultural del cine alejado de la erudición tecnológica y asociado con los recuerdos de infancia:

Quando todavía no habíamos empezado las tareas escolares, corrían de mano en mano [...] unos divertidos libritos, formados de hoja de cartulina, en cada uno de los cuales había un dibujo en negro, que presentaba los personajes en distintas actitudes. Bastaba hacer girar sus hojas con rapidez para reproducir graciosas escenas animadas.

al frente de las cabeceras, por la cantidad de artículos que escribió y en comparación con otras periodistas que también escribieron sobre cine en esos años, como Carmen de Burgos o M.^a Luz Morales⁴⁰. Además, la variedad temática de su trabajo como periodista nos ofrece un material rico y complejo que necesita de un análisis más profundo que el expuesto en este artículo y la posiciona como una de las primeras periodistas que ejerció en exclusiva la crítica de cine en Madrid a través de un discurso reflexivo en el que la opinión, la erudición y la información conviven con una defensa del cine como arte y entretenimiento, convirtiendo sus textos en un material de suma importancia para conocer el estado de la recepción del cine en Madrid durante los años veinte.

[40] Véase A. Rodrigo, *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX* (Madrid, Compañía Literaria, 1996).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, L., «De arañas y moscas: la formación del sistema cine y los principios de la distribución cinematográfica en España» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 66, 2008), pp. 131-145.
- ANÓNIMO, «Las profesoras de taquigrafía y mecanografía» (*El Mundo Taquigráfico*, n.º 167, 15-02-1914), pp. 33-39.
- , «Profesoras de taquigrafía» (*La Vanguardia*, 18-02-1914), p. 10.
- , «Notas locales» (*La Vanguardia*, 14-01-1918), p. 6.
- , «De enseñanza nacional» (*La Vanguardia*, 21-08-1924), p. 16.
- , «Varios actos de propaganda política y social» (*El Sol*, 31-01-1933).
- , «Actos de propaganda política» (*La Libertad*, 31-01-1933).
- , «Vida docente» (*La Vanguardia*, 16-10-1936), p.8.
- , «Comunicados» (*Solidaridad Obrera*, 11-12-1937), p. 7.
- BINIMELIS, M., «Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica» (*Secuencias*, n.º 42, 2015), pp. 9-34, disponible en <doi: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001>>.
- DALL'ASTA, M., «El serial», en *Historia mundial del cine. Vol. 1. Estados Unidos. Tomo 1* (Madrid, Akal, 2011), pp. 251-273.
- DUQUESA DE BORELLI, «Hojas sueltas de mi álbum» (*El Día*, 18-11-1918), p. 4.
- , «Hojas sueltas de mi álbum» (*El Día*, 30-12-1918), p. 4.
- , «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 26-05-1919), p. 2.
- , «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 31-08-1919), p. 2.
- , «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 21-09-1919), p. 2.
- , «Páginas cinematográficas» (*El Figaro*, 01-01-1920), p. 2.
- , «El niño en el cine» (*Cinema*, n.º 1, ene-feb 1920).
- , «Pelicularías» (*Mundo Gráfico*, 01-06-1921).
- , «Pelicularías. Un poco de historia» (*Mundo Gráfico*, 05-10-1921).
- GARCÍA CARRIÓN, M., *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2013).
- GLEDHILL, C., «An Ephemeral History: Women and British Cinema Culture in the Silent Era», en *Researching Women in Silent Cinema New Findings and Perspectives* (Bologna, Alma Mater Studiorum, 2013), pp. 131-148.
- GÓMEZ MESA, L., «Gracias, infinitas gracias, señorita Carmen Prada» (*Popular Film*, n.º 34, 24-03-1927), pp. 1-2.

- HERNÁNDEZ EGUÍLIZ, A., *Testimonios de huecograbado. El cine en la 2ª República y su prensa especializada (1930-1939)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- INSUA, A., «El *iYo acuso!*, de Abel Gauce [sic]». (*La Correspondencia de España*, 08-01-1921).
- MANGINI GONZÁLEZ, S., *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (Barcelona, Península, 2001).
- MATILLA QUIZA, M.^a J. y FRAX ROSALES, E., «Géiseres femeninos: las mujeres irrumpen con fuerza en la vida madrileña», en *El Madrid de las mujeres. Avances hacia la visibilidad (1833-1931). II* (Madrid, Comunidad de Madrid, 2007), pp. 147-176.
- MENCHETA, «Doña Teresa Luzzati dijo que la mujer debe decidirse a “manejar” el voto femenino, que es un arma de dos filos» (*La Nación*, 20-06-1932), p. 2.
- MINGUET BATLLORI, J. M., «Las vanguardias históricas y el cine español», en *Un siglo de cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2000), pp. 65-79.
- , *Paisaje(s) del cine mudo en España* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2008).
- NIELFA CRISTOBAL, G., «Las relaciones de género: Imágenes y realidad social» (*Arbor*, n.º 666, junio de 2001), pp. 431-460.
- PALOMO, M. P., «Colombine y el cine mudo en España (*La mejor filme*)» (*Arbor*, n.º CLXXXVI, junio de 2010), pp. 21-30.
- PRADA, C., «Memoria presentada al Ilmo. Sr. Director General de la Primera Enseñanza por la profesora especial de mecanografía y taquigrafía de las escuelas de adultas de Barcelona, D.^a Carmen Prada Mantrana, agregada a la Inspección Médico-Escolar de Madrid para estudiar los problemas de higiene escolar (1)» (*La Escuela Moderna. Revista Pedagógica y Administrativa de Primera Enseñanza*, n.º 298, 01-06-1916), pp. 364-370.
- , «De maternología. Pro infancia» (*El Día*, 30-10-1918).
- , «De Maternidad. Pro-infancia» (*El Día*, 22-11-1918).
- RIBAS, I., «El papel de la distribución en Cataluña durante la Primera Guerra Mundial», en *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2010), pp. 408-414.
- RODRIGO, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX* (Madrid, Compañía Literaria, 1996).
- SEOANE, M. C. y SÁIZ, M.^a D., *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936* (Madrid, Alianza Editorial, 1998).
- SERNA, L. I., «Descripción», en *Media History Digital Library*. Disponible en: <http://lantern.mediahist.org/catalog/cinemundial19unse_0154/>, 2013.
- SOTO, B., «Volverse invisible. Cinematógrafo, modernidad, mujer y trabajo», en *Cinema i modernitat: les transformacions de la recepció* (Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, 2008), pp. 155-160.
- TORRES, .M., «Valores positivos» (*Arte y Cinematografía*, n.º 300, 1926).
- , «Apuntes para la historia del cine español. Juan Antonio Cabero, decano de los periodistas cinematográficos de Madrid» (*Cinegramas*, n.º 67, 22-12-1935).
- ZURIÁN, F. A. (coord.), *Construyendo una mirada propia. Mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (Madrid, Síntesis, 2015).

Recibido: 12 de junio de 2017

Aceptado para revisión por pares: 14 de noviembre de 2017

Aprobado para publicación: 25 de junio de 2018

EL ESPÍRITU DEL CAOS



REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DURANTE EL FRANQUISMO

(Una recopilación de *Secuencias. Revista de Historia del cine*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO Y DANIEL SÁNCHEZ SALAS (EDS.)

Recopilación de artículos aparecidos en *Secuencias. Revista de Historia del Cine* acerca de una de las etapas del audiovisual más estudiadas en nuestro país, aquella que coincide con la dictadura franquista.

Los textos incluyen algunos de los descubrimientos más insólitos en el terreno del audiovisual y constituyen una muestra de las perspectivas que se pueden adoptar en la comprensión de los distintos productos cinematográficos y televisivos realizados durante esos años.

592 páginas.

ISBN 978-84-96582-36-1

INFORMACIÓN Y VENTA: OCHO Y MEDIO, LIBROS DE CINE. Martín de los Heros, 11. 28008 MADRID

Tel. 91 559 06 28, fax 91 540 06 72, libros@ochoymedio.com

LA IMAGEN DEL JUDÍO EN EL CINE ESPAÑOL

The Image of the Jews in the Spanish Cinema

ASHER SALAH^a

Bezalel Academy of Arts & Design, Jerusalem

Hebrew University, Jerusalem

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.004>

RESUMEN

El siglo xx se ha caracterizado por el surgimiento de un nuevo interés en el relevante papel que el judaísmo ibérico ha desempeñado en la historia. Tras el descubrimiento de las comunidades cripto-judías en Portugal, el fenómeno converso y la diáspora sefardí han llamado mucho la atención, tanto a nivel de la investigación académica como de la opinión pública. Esto ha resultado en la formación de diferentes estereotipos sobre el «carácter» del judío ibérico o en lo que toca a la «singularidad» de la historia judía peninsular. Aun cuando la exactitud no es imprescindible en la representación cinematográfica de los acontecimientos históricos, las películas constituyen una fuente inestimable para comprender este aspecto particular del imaginario colectivo. Sin embargo, con la destacada pero obsoleta excepción de Rafael de España (1991) y a un puñado de referencias a judíos en ensayos sobre la etnicidad y el antisemitismo en el cine iberoamericano, la imagen de los judíos y del judaísmo en el cine español no ha sido objeto de ningún estudio específico. Este artículo se propone analizar diacrónicamente algunas de las imágenes más comunes sobre la experiencia judía en España, entre las cuales destaca la fascinación del Séptimo Arte por la historia y las leyendas de la Inquisición, que representan casi un sub-género cinematográfico en sí mismo. El corpus examinado incluye cuarenta y seis largometrajes de ficción que tratan de la presencia de personajes judíos en el cine español de 1915 hasta hoy.

Palabras clave: judíos en el cine, cine español, Inquisición, «marranos», antisemitismo, historia judía en la península ibérica, estereotipos étnicos.

ABSTRACT

The history of Iberian Jews has aroused extraordinary interest in the twentieth century. After the discovery of the last Crypto-Jewish communities in Portugal, considerable attention has been paid to the Converso phenomenon and the Sephardi Diaspora, both in academia and in the public eye. This has resulted in the formation of different stereotypes concerning the «character» of the Iberian Jew or the «singularity» of Jewish history in the peninsula. While historical accuracy is usually not at stake in cinematic representations of events, films are a valuable source for understanding this particular aspect of the collective imaginary. Despite the valuable but outdated essay by Rafael de España (1991), and the scattered references concerning Jewish ethnicity, or the in works on anti-Semitism in Ibero-American cinema, the image of Jews and Judaism in Spanish cinema has not received specific attention. In this paper, I would like to analyse the evolution of some of most prevalent images of the Jewish experience in Spain. I will highlight the fascination of the seventh art for the Inquisition's history and legends, which represents almost a sub-genre of historical films. The cinematic corpus, consisting of forty-six feature films, concerns the presence of Jewish characters in Spanish cinema and covers the period from 1915 to today.

Keywords: Jews in motion pictures, Spanish cinema, Inquisition, «marranos», antisemitism, Jewish history in the Iberian Peninsula, ethnic stereotypes.

[a] ASHER SALAH es profesor de Historia y Filosofía en el departamento de Historia y Teoría de la Academia de Bellas Artes Bezalel y en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Especializado en la historia de los judíos en Italia en la Edad Moderna, en la última década se ha ocupado también de la representación de los judíos en el cine del área mediterránea: Italia, Israel y España en particular. Asher Salah ha sido becario postdoctoral en los seminarios del Herbert D. Katz Center for Advanced Judaic Studies en la Universidad de Pennsylvania (2011-2012 y 2014-2015) y en el Maimonides Center for Advanced Studies in Jewish Scepticism de la Universidad de Hamburgo (2016-2017). E-mail: oriash@013.net.

A pesar de que la productividad discursiva sobre la alteridad en el cine viene avalada por una larga tradición de estudios también de área hispánica¹, la imagen de los judíos y del judaísmo en el cine español no ha sido objeto de ningún estudio específico, con la única excepción del breve ensayo publicado por Rafael de España hace veinticinco años, preocupado sobre todo por averiguar la presencia de estereotipos de carácter antisemita en las pantallas nacionales². Por lo tanto, podríamos estar tentados de desatender la cuestión, dando por sentado, como apunta Isabel Santaolalla, que «lo judío ha tenido, y tiene, una escasísima presencia en el cine español»³.

Sin embargo, es lícito dudar de la exactitud de tan contundente aserción. Disponiendo en abundancia de repertorios y catálogos de películas, además de sofisticados instrumentos de búsqueda en internet, es posible a la hora actual recoger muchos más datos y con mayor exhaustividad de lo que alcanzaba anteriormente a un buen investigador sobre el conjunto de la producción cinematográfica española en torno a una figura tan elusiva, a menudo casi invisible a una mirada desprevenida, como puede ser la del judío.

Cuestiones de método

Este estudio se basa en un corpus de cuarenta y seis largometrajes de ficción, producidos en España por directores españoles, que contienen referencias a temáticas judías, halladas de la manera más inclusiva posible y acogiendo tanto personajes aislados y referencias adventicias como episodios que forman parte esencial de la intriga. No me ocuparé, por lo tanto, ni de documentales –que se van a citar excepcionalmente cuando resulten particularmente pertinentes al asunto tratado– ni de películas internacionales que se inspiran en personajes o momentos de la historia judía de la península ibérica.

Quedan, asimismo, fuera de mi muestra cinematográfica, los quehaceres televisivos, *sitcoms* y telenovelas, a pesar de las justas advertencias de Paul Julian Smith, quien considera que los largometrajes de cine no son suficientemente representativos de la totalidad del campo audiovisual de un país como España⁴. Aunque la ficción televisiva se configura siempre más como una de las principales formas de narrativa nacional española y ha llegado a ser un fórum privilegiado para elaborar o debatir cuestiones como la etnia y la inmigración, no solo es que mi cultura audiovisual no alcance tanto como para examinar esta impresionante cantidad de material, sino que también resulta que, con la excepción del retrato del establecimiento del tribunal del Santo Oficio y la expulsión de los judíos en la segunda temporada (2013) de la serie *Isabel* de RTVE y una imagen de una inscripción en hebreo al revés en *El águila roja* (RTVE: 2009-2016), únicamente la serie emitida por la televisión vasca a partir de 2005, *Mi querido Kliksowsky*, presenta un protagonista claramente identificable como judío.

No es tampoco mi intención tratar el papel de los judíos en la industria cinematográfica española, sobre todo de los alemanes y originarios de Europa

[1] Pienso en particular en los trabajos de Isabel Santaolalla, *Los otros: etnicidad y raza en el cine español* (Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), Katarzyna Olga Beilin, *Del infierno al cuerpo, la otredad en la narrativa y en el cine español contemporáneo* (Madrid, Ediciones Libertarias, 2007) y el volumen de Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid, Casa de Velázquez, 2007).

[2] Rafael de España, «Antisemitismo en el cine español» (*Film-Historia*, nº 1,2 1991), pp. 89-102. A este se podrían añadir estudios dedicados a películas particulares como el de Tzvi Tal, «Seres queridos y objetos étnicos: judíos y palestinos en la comedia cinematográfica española», en *España y Israel: veinte años después* (Madrid, Librería-Editorial Dykinson, 2007), pp. 215-223, y otras obras en las que incidentalmente se discute de aspectos de interés judío en algunos filmes, como las que mencionaremos en este artículo.

[3] Isabel Santaolalla, *Los otros: etnicidad y raza en el cine español*, p. 47.

[4] Paul Julian Smith, «Representando a los otros: el cine y la televisión contemporánea», en *España e Israel: veinte años después* (Madrid, Librería-Editorial Dykinson, 2007), p. 319.



Fotograma del capítulo «La expulsión de los judíos» en la serie *Isabel* (RTVE: 2012-2014)

[5] Fernando González García, «Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936» (*Secuencias*, nº 37, 2013), pp. 9-33.

[6] Valeria Camporesi, «Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España», en *Cine, nación y nacionalidades*, Nancy Berthier & J.C. Seguin (eds.), (Madrid, Casa de Velázquez, 2007), pp. 61-74.

[7] Fernando González García y Valeria Camporesi, «Un progreso en el arte nacional. Ibérica films en España, 1934-1936» (*BSAA arte*, nº 77, 2011), pp. 265-286.

[8] Sobre Guerner y su escuela véase Francisco Llinas (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid, Filmoteca española, 1989) y Vicente Sanchez-Biosca, «Photography, Production Design, and Editing», en Jo Labanyi y Tatiana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema*, (London Blackwell, 2013), pp. 345-369.

[9] Sobre los hermanos Goldberger llegados a España en 1935 después de una breve estancia en Holanda, véase José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), pp. 415-416.

[10] Sobre Mandel, ver también Roman Gubern, «Benito Perojo's *La Verbena de la Paloma*», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of Representations in Spanish Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), p. 55.

[11] Jesús García de Dueñas, «Samuel Bronston. Ascenso y caída de un imperio», en Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds.), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo* (Madrid, Ocho y medio, 2009), pp. 435-473; Jesús García de Dueñas, *El imperio Bronston* (Madrid, El Imán, 2000), p. 233. La película *La reina de España*, de Fernando Trueba, de 2016, está ambientada en la época de oro de los estudios de Chamartín y el personaje judío de Sam Spiegelman (Arturo Ripstein) se inspira en productores norteamericanos que venían a España a rodar grandes reconstrucciones históricas.

[12] Sobre los extranjeros en general en el cine español, véase José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, p. 336 y Bernard P. E. Bentley, *A Companion to Spanish Cinema* (Woodbridge, Tamesis, 2008), pp. 61-63.

del Este afincados en España o en Portugal a partir de los años treinta⁵. Baste recordar aquí la importante contribución al cine español de: cineastas como el húngaro Ladislao Vajda (1906-1965)⁶; el alemán Max Nosseck (1902-1972), quien trabajó para la *Ibérica film* (fundada por otro judío polaco, David Oliver [1880-1947], activa entre 1933 y 1936, periodo en el cual produjo tres películas en la España republicana)⁷; y los argentinos Leon

Klimovsky (1906-1996) y Luis Saslavsky (1903-1995); además de decoradores como Pierre Schild (1892-196?) y Herbert Lippschitz (1904-1972); del director de fotografía Enrique Guerner (1895-1962), alias Heinrich Gärtner⁸; de Wilhelm (Guillermo o Willy) Goldberger, operador de Edgar Neville entre 1935 y 1941, y de su hermano Issy (Isidor)⁹; de Fred Mandel, camarógrafo activo entre el 1934 y el 1940¹⁰; o de productores como Geza Pollatschick, Erich Darmstaedler (que fundaron la *Inca Film* en Barcelona en los primeros años treinta), Sergio Newman Zack (1914-2006), paraguayo de origen ruso, Samuel Bronston (quien adquirió en 1963 los estudios de Chamartín fundados en 1941)¹¹; y hasta los refugiados de dictaduras latinoamericanas, sobre todo argentinos como los actores Cecilia Roth, Adolfo Weitzmann, Rodolfo Kuhn o Norman Brisky¹². La identidad judía de estos artistas y autores no parece haber tenido demasiada influencia en sus obras y carreras, a pesar de que en un caso, Ladislao Vajda, director de *Marcelino pan y vino* en 1955, consiguió eliminar algunas alusiones a los ju-

díos como pueblo deicida en el guion original¹³. Contrariamente al fenómeno de *self-representation* que se destaca en otras cinematografías internacionales de las últimas décadas, incluso en Latinoamérica¹⁴, por parte de jóvenes directores judíos, la pequeña comunidad judía en España no parece haber contribuido de manera significativa a su propia representación en la gran pantalla. La única película que retrata a una familia judía madrileña, cuya hija mayor tiene un novio palestino, realizada en España por autores judíos, es *Seres queridos* (2004) de la pareja anglo-catalana Dominic Harari y Teresa de Pelegrí.



Fotograma de *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955).

Pero antes de abordar nuestro asunto, algunas premisas de carácter metodológico son ineludibles. Somos conscientes de la dificultad de definir qué es una película de interés judío y a qué corresponde la «hispanidad» del cine español: ¿es la ciudadanía del director?, ¿la proveniencia del presupuesto de la película?, ¿el tema tratado? ¿Y cómo abordar la creación artística realizada en las comunidades autónomas? Además, Nicholas Mirzoeff, el prócer de los *visual culture studies*, nos alerta sobre el problema intrínseco a la representación de fenómenos eminentemente transnacionales, como lo son los que conciernen al cine y al judaísmo, en un contexto donde la nación continúa siendo el sujeto primario de nuestras reflexiones culturales¹⁵. Además, como bien apunta Santaolalla:

el acto mismo de dar visibilidad a un grupo, de producir conocimiento acerca de él, tiene la potencialidad de generar todo tipo de efectos, desde los más enriquecedores hasta los más discriminatorios¹⁶.

La irrepresentabilidad de las diásporas encierra un problema particularmente grave al enfrentarse a la cuestión de la imagen de la diáspora judía y, en

[13] Véase Valeria Camporesi, «Para una historia de lo no nacional», p. 66. En algunos casos, como el de Vajda con su *Marcelino pan y vino* o como el de Leon Klimovsky con su *Aquella joven vestida de blanco* (1954), biopic de Bernadette Soubirous, fueron judíos los autores de algunas de las obras más significativas del cine católico de la época.

[14] Carolina Rocha, «Jewish Self-Representations in Contemporary Argentine and Brazilian Films» (*Journal of Modern Jewish Studies*, nº 9 - 1, 2010), pp. 37-48.

[15] Nicholas Mirzoeff (ed.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* (London, Routledge, 2000), p. 2.

[16] Isabel Santaolalla, *Los otros: etnicidad y raza en el cine español*, p.208.

particular, a la del sefardí en el cine, teniendo en cuenta sobre todo su historia plurisecular y sus complejas ramificaciones geográficas.¹⁷

Sin embargo, y con las debidas cautelas, para evitar, por ejemplo, una excesiva psicologización de las representaciones colectivas, creo que la perspectiva kracaueriana es todavía válida. Según esta: «las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos por dos razones: nunca son el resultado de una obra individual e interesan a la multitud anónima»¹⁸.

Puesto que en esta fase de mi trabajo mi intención es ante todo explorar el conjunto de la producción cinematográfica realizada por directores de nacionalidad española, con el fin de juntar un corpus de films lo más amplio posible, he evitado a la postre cualquier definición esencialista y demasiado rígida de lo que hay que entender por judío y por ibérico.

Por esto, prefiero, de manera preliminar y en una perspectiva heurística abierta, ceñirme a la metáfora sugerida por Predrag Matvejevic y Tabea Linhard en su reciente obra de «mapas con bordes blandos y colores desteñidos»¹⁹, para justificar el uso de términos ambiguos, como España y diáspora sefardí, sin tener necesariamente que localizar a estas entidades en un espacio y en un tiempo predefinidos. Esto tendría que evitar el riesgo de polarizar excesivamente la antinomia entre un «yo» inexistente contrapuesto a un «otro» igualmente indefinido, en el intento de matizar al mismo tiempo la noción de «hispanidad» y la de «judaísmo», de fijarse en las cuestiones irresueltas de la relación entre memoria e historia, entre individuo y colectividad, entre ideología e identidad, y de identificar líneas de continuidad o de ruptura, semejanzas generales o singularidades locales.

Finalmente, la última dificultad, que se tendrá que tener en cuenta, es que la representación de lo judío no puede ser separada de su posición en el interior de un debate más amplio que concierne la construcción (o la deconstrucción) de la identidad nacional en el cine y, por lo tanto, también con cuestiones relacionadas con la etnicidad, con fenómenos migratorios, con el colonialismo o con el lugar de la religión en la cultura contemporánea.

Análisis del corpus cinematográfico

No se puede decir que cuarenta y seis películas sean un número particularmente significativo en una cinematografía como la española, que ha producido hasta ahora alrededor de siete mil quinientos largometrajes de ficción. Contrariamente a lo que sostiene Wistrich, los judíos no parecen ser «el otro» por excelencia, por lo menos no en el cine español, como lo son y fueron para otras sociedades y culturas europeas²⁰.

Esto aparece muy claramente, por ejemplo, comparando el tratamiento de la Inquisición en las películas españolas y en las extranjeras. De las veinticinco películas internacionales enfocadas en la persecución inquisitorial, dieciséis

[17] Linda C. Ehrlich, «A Change of Scene, a Change of Fortune: Cinematic Visions of the Sephardic Jew» (*Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 15, 2, Winter 1997), pp. 1-20.

[18] Citado en Luis Mariano González González, *Fascismo Kitsch y cine histórico español (1939-1953)* (Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2009), p. 28.

[19] Tabea Linhard, *Jewish Spain, a Mediterranean Memory* (Stanford, Stanford University Press, 2014), p. 7. (La traducción es nuestra)

[20] Robert Salomon Wistrich, «La “otredad” judía en la historia europea: pasado y presente», en Silvana Shammah Gesser y Raanan Rein (coords.), *El otro en la España contemporánea/Prácticas, discursos, representaciones* (Sevilla, Anfora, 2011), pp. 55-82.

mencionan explícitamente a los judíos como su víctima principal²¹ mientras que, en el cine español, de las once películas que se refieren al tribunal del Santo Oficio, solo tres tratan oblicuamente sobre los judíos²², concentrándose las demás en el tema de la brujería²³, muy a menudo con un fondo de voyerismo sexual y de «destape», como en la cinematografía de Jesús Franco o de Jacinto Molina²⁴.



Fotograma de *Inquisición* (Jacinto Molina, 1978).

Otro ejemplo puede ser hallado en la casi total ausencia de «marranos» o judeo-conversos en las pantallas españolas²⁵ mientras que, al otro lado de la frontera, es discernible un ávido interés precisamente por aquellas facetas de la historia ibérica, como el fenómeno del cripto-judaísmo –de las que la historiografía nacional tardó mucho en percatarse y con sentimientos entremezclados²⁶– por parte de las películas francesas *La Reina Margot* (*La Reine Margot*, Patrice Chereau, 1994) o *Rosa y negro* (*Rose et noir*, Gerard Jugnot, 2009). Además, las representaciones históricas y estéticas del «marrano», bastante numerosas en el extranjero –pienso en particular en el film *O Judeu*, del brasileño Jom Tob Azulay de 1995²⁷–, enfatizan la judeidad oculta del cristiano nuevo que la interrogación inquisitorial procura sacar a la luz en contraste con los rasgos aparentes que no lo distinguen en nada de los demás ciudadanos. En el cine español, por el contrario, el judío interesa por lo que tiene exteriormente de español más que por lo que tiene de judío, en secreto o no. Es emblemático el caso de *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), donde se estigmatizan los prejuicios que separan a cristianos y judíos a pesar de su común hispanidad.

mo para quedarse. En *La dama del armiño* la confusión sobre la identidad religiosa del personaje del cristiano nuevo Samuel es constante y no se comprende que, siendo ya cristiano, al final de la película se bautice nuevamente.

[26] En lo que concierne a la historiografía española del siglo XIX, ver Nitai Shinan, *Qorbanot o Ashemim: Toledot Ha-Yehudim Be-Rei Ha-Historiografía Ha-Sefaradit Ba-Shanim 1759-1898* (*Víctimas o culpables: la historia de los judíos al espejo de la historiografía española en los años 1759-1898*) (Jerusalem, 2011).

[27] Estudiada por Erin Graff Zivin, «Aporias of Marranism: Sabina Berman's *En el nombre de Dios* and Jom Tob Azulay's *O Judeu*» (*The New Centennial Review*, nº 12, 2012), pp. 187-216.

[21] Giosue Iebreo (Pascuale Scimeca, 2005), *O Judeu* (Jom Tob Azulay, 1995), *Ha-Yerushah* (Amnon Rubinstein, 1993), *Palabra y utopía* (*Palavra e Utopia*, Manoel de Oliveira, 2000), *O Convento* (Manoel de Oliveira, 1995), *La loca historia del mundo* (*History of the World: Part I*, Mel Brooks, 1981), *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2006), *1492, La conquista del paraíso* (*1492: Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992), *Cristóbal Colón: el descubrimiento* (*Christopher Columbus: the Discovery*, John Glen, 1992), *El Santo Oficio* (Arturo Ripstein, 1974), entre otros.

[22] *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947), *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006).

[23] *Cartas de amor de una monja* (Jorge Grau, 1978), *Brujas mágicas* (Mariano Ozores, 1981), *El fraile* (Francisco Lara Polop, 1990). La primera trata de un amor prohibido, las otras son biopics de El Greco. Véase también Maité Vienne, «La sorcière : une histoire d'intolérance» (*Cinémaction*, nº 92, 1999), pp. 48-54.

[24] *Inquisición* (Jacinto Molina, 1976), *El sádico de Notre Dame* (Jesús Franco, 1974).

[25] Solo la comedia de José Luis Cuerda del 1992, *La marrana*, lo hace. Sin embargo, el título se refiere a la cerda que se disputan los dos protagonistas, pícaros que cruzan las tierras de España en el año de la expulsión y se topan con judíos que se marchan del país o que prefirieron convertirse al cristianismo.



Cartel de *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992).

La misma diferencia se podría detectar a propósito de la participación de voluntarios judíos en las brigadas internacionales (entre el 15 y el 20% del total), cuya presencia en cuanto minoría étnica o religiosa entre los contingentes de varias nacionalidades pasa casi del todo desapercibida en el cine español, con la excepción del personaje de Berman (Mandy Patinkin) en *La Reina de España* (Fernando Trueba, 2016), excombatiente judío de la Brigada Lincoln, mientras que ha sido objeto de varios documentales en el extranjero²⁸. Tampoco el paso de entre veinte mil y treinta mil refugiados judíos por España durante la Segunda Guerra Mundial ha atraído la atención de la cinematografía tanto española como internacional, con la notable excepción de Walter Benjamin, a cuya muerte está dedicada *La última frontera* (Manuel Cussó-Ferrer, 1992), largometraje de ficción, aunque con aportaciones documentales, como la entrevista a Jean Selz, crítico de arte francés que conoció al filósofo alemán en Ibiza en los años treinta, o la voz en *off* de la fotógrafa Gisèle Freund²⁹.

[28] Entre los más recientes, el israelí *Madrid Before Hanita* (Eran Torbiner, 2006), *Hemingway & Gellhorn* (Philipp Kaufman, 2012). Sobre las representaciones en el cine de la historia de las brigadas internacionales, véase Magí Crusells, *Las brigadas internacionales en la pantalla* (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2001). Sobre los judíos en las brigadas internacionales, véase

Hay que decir también que el número de judíos que aparecen en las pantallas españolas es considerablemente inferior al de los pertenecientes a otras minorías religiosas y étnicas, como los árabes, los musulmanes o los gitanos³⁰, solo por mencionar grupos cuyo arraigo en el suelo ibérico precede en mucho a las oleadas migratorias de los últimos treinta años y cuya dimensión cuantitativa supera la temática judía con creces³¹. ¿Sería entonces la judía una presencia invisible, cuyas huellas han sido casi del todo borradas o, por lo menos, desplazadas a los márgenes del imaginario colectivo hispánico? No lo creo.

Arno Lustiger, *iShalom libertad! Judíos en la Guerra Civil Española* (Barcelona, Flor al viento, 2001); Gerben Zaagsma, *Jewish Volunteers in the Spanish Civil War: A Case Study of the Botwin Company* (Londres, University of London [tesis doctoral] 2001); Batia Donner y Rachel Bonfil (eds.), *From Here to Madrid. Volunteers from Palestine in the International Brigades in Spain 1936-1938* (Tel Aviv, Eretz Israel Museum, 2012).

[29] A pesar de que sobre este tema existen importantes obras historiográficas, como los estudios fundamentales de Haim Avni, *España, Franco y los judíos* (Madrid, Altaena, 1982); Haim Avni, «España y Portugal, su actitud respecto de los refugiados judíos durante la era nazi», en Ignacio Klich y Mario Rapoport (coords.), *Discriminación y racismo en América Latina* (Buenos Aires, Nuevohacer, 1997), pp. 255-271; Antonio Marquina y Gloria Inés Ospina, *España y los judíos en el siglo xx* (Madrid, Espasa Calpe, 1987), pp. 159-232; Antonio Marquina, «La política del régimen de Franco hacia los sefarditas nacionalizados», en Ignacio Klich y Mario Rapoport (coords.), *Discriminación y racismo*, pp. 243-253; Bernd Rother, *Franco y el Holocausto* (Madrid, Marcial Pons, 2005); Josep Calvet, *Les muntanyes de la llibertat. El pas d'evadits pels Pirineus durant la Segona Guerra Mundial 1939-1944* (Barcelona, La Magrana, 2008); «La repatriación de brigadistas alemanes», en Isabelle Rohr, *The Spanish Right and the Jews (1898-1945): Antisemitism and Opportunism* (Sussex, Sussex Academic Press, 2007), pp. 139-140.

[30] Véase Eva Woods Peiró, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012).

[31] Véase Eloy Martín Corrales, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (Barcelona, Bellatierra, 2002); Alberto Elena, *La llamada de África, estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellatierra, 2010); Montserrat Bros Duran, *La imagen del mundo árabe en el cine español* (Barcelona, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1990) y María Dolores Figares Romero de la Cruz, *La colonización del imaginario: imágenes de África* (Granada, UGR, 2003). También Ricard Zapata-Barrero, «La reproducción del "otro" musulmán en España a través de prácticas sociales y reacciones políticas», pp. 219-256. Sobre la presencia mucho mayor de personajes árabes en el cine español véase también las consideraciones expuestas por Montserrat Iglesias Santos, en «Representar al otro», *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine* (Madrid, Biblioteca Nueva 2010), pp. 9-20.

En efecto, a pesar de que cuarenta y seis películas constituían un conjunto de escasa entidad, sobre todo si pensamos en la importancia y visibilidad de temáticas judías en el cine norte y latinoamericano, francés, alemán y hasta en el italiano y sueco, países con pequeñas comunidades judías de un tamaño semejante a la española, se trata, de todas formas, de una cifra que permite sacar algunas conclusiones sobre un arco temporal bastante extendido.

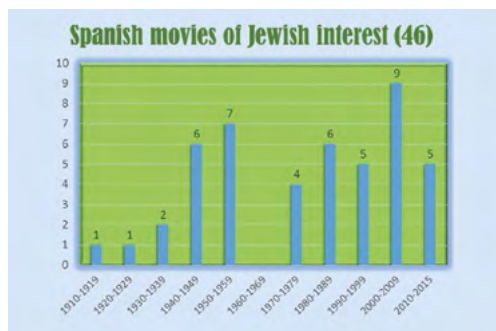


Gráfico de filmes españoles que abordan cuestiones judías por décadas.

De la monarquía alfonsina a la Segunda República

Del siguiente gráfico resultan algunas observaciones sobre un siglo de historia. Se empieza con *Los cascabeles fantasmas* (Ricard Baños, 1915), versión cinematográfica de la pieza teatral de Émile Erckmann (1822–1899) y Alexandre Chatrian (1826–1890) *Le Juif polonais*, obra que fue llevada varias veces a la gran pantalla en el cine europeo de los mismos años y que tendrá una segunda versión en 1920 firmada por el mismo director, para terminar con *La espina de Dios*, película española de tema religioso que narra los tres años de predicación de Jesús de Nazaret vistos desde la perspectiva de sus apóstoles en el contexto del judaísmo rabínico de la época, dirigida por Óscar Parra de Carrizosa, que se estrenó en 2015.

Respecto a los últimos años de la monarquía alfonsina, *Los cascabeles fantasmas*, un raro ejemplo de zarzuela con temática judía, a pesar de anticipar el interés que semejantes obras tendrán en Francia y en Europa en la década de los años veinte³², no nos deja deducir nada sobre su impacto en la cultura popular, sino que constata a través de esta excepción la casi absoluta ausencia de personajes judíos en general de las pantallas de la época.

Tampoco la Segunda República parece haber sido una temporada favorable para tópicos judíos, con la sola pero notable excepción de un documental de Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), *Judíos de Patria española* (1931)³³, y un drama histórico, *Isabel de Solís, reina de Granada* (José Buchs, 1931). En *Isabel de Solís...* aparecen fugazmente los personajes de Samuel, alquimista hebreo de Granada que prepara el brebaje para que la hermosa cautiva cristiana Isabel caiga en letargo y sea entregada al príncipe musulmán Mulay Hacem, y de la hija de Samuel, Noemí (Ketty Moreno), que se enamora del capitán cristiano Don Fernando de Vargas cuando este encuentra refugio en casa del judío después de haber logrado fugarse de las mazmorras de los moros que lo apresaron. A pesar de que la imagen del judío esté aquí asociada a sus artimañas mágicas y traicioneras, la de su hija se caracteriza por una instintiva generosidad hacia el caballero cristiano, según una estereotipia

[32] Dimitri Vezyroglou, «Une chose et son contraire : le cinéma français et les ambiguïtés du philosémitisme en 1925», en M.-A. Matarad-Bonucci (ed.), *ANTISÉmythes; l'image des juifs entre culture et politique, 1848-1939*, (París, Nouveau Monde éditions, 2005), pp. 207-216.

[33] Es ejemplar el estudio que a esta película le ha dedicado Michal Friedman, «Reconquering 'Sepharad': Hispanism and Proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade», en Daniela Flesler, Tabea Linhard, Adrián Pérez Melgosa (eds.), *Revisiting Jewish Spain in the Modern Era* (Londres, Routledge, 2013), pp. 35-60.

bastante común de la mujer judía atraída por los valores cristianos que tiene sus raíces en la figura de Jessica, hija de Shylock, en el mercader de Venecia de Shakespeare, para llegar hasta Rebecca, hija de Isaac, enamorada de Ivanhoe, protagonista de la homónima novela de Walter Scott³⁴. Cabe destacar que ambos personajes, el de Samuel y el de Noemí, están ausentes tanto en la novela de Emilio Castelar, *El suspiro del moro*, publicada en Madrid en 1886, como en la versión del mismo episodio histórico de Francisco Martínez de la Rosa, el Walter Scott castellano, publicada en 1844, en las cuales Buchs (1896-1973) libremente se inspira. Sin embargo, es interesante notar cierta corriente de simpatía hacia los judíos y el afán por resaltar la afinidad entre españoles y sefardíes, de quienes Castelar fue portavoz dentro del republicanismo español después de la revolución del 1868; este interés aparece medio siglo más tarde tanto en el trabajo de un autor como Giménez Caballero, que al realizar su película sobre las comunidades judías del mediterráneo ya había abrazado las teorías del fascismo italiano, como en el de José Buchs, en cuyo interés hacia los judíos en la Historia de España no fue quizás ajena la influencia que ejerció el pensamiento de Jacinto Benavente, de quien Buchs fue un estrecho colaborador y que en sus memorias alude a sus posibles y no comprobados orígenes hebreos.

Dos años después del viaje de Giménez Caballero hacia los límites orientales de la hispanidad en Oriente medio y en los Balcanes, que lo lleva al descubrimiento de los judíos que él apoda «de patria española» y a la realización de su homónimo documental, Buñuel emprende un viaje opuesto con el rodaje de *Las Hurdes* (1933), un proyecto cinematográfico que se propone revelar lo ajeno y lo desconocido que aún se encuentra en el interior mismo de España. Parece que el director aragonés eligió esas tierras extremeñas por haber sido antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la Inquisición, lo que daría todo otro sentido a las imágenes y a los comentarios sobre el chivo expiatorio que tanta importancia tienen en la película³⁵. La palabra «judío», sin embargo, no aparece en ninguna parte de los veintisiete minutos que dura la cinta y, por lo tanto, no está incluida en nuestra reseña³⁶.

La ausencia del tema judío en las primeras décadas del siglo veinte es asombrosa si se tiene en cuenta la importancia de este en la literatura que se suele agrupar bajo el rótulo de Generación del 98³⁷. Por ejemplo, Galdós, noventayochista en su última época, se interesa por el tema judío desde los comienzos de su larga carrera³⁸ y, así también, Blasco Ibáñez y Pío Baroja. Sin embargo, ninguna de las transposiciones cinematográficas de sus obras (una decena) incluye a las de temática judía³⁹.

[34] Sobre las imágenes de judíos en la literatura inglesa véase Edgard Rosenberg, *From Shylock to Svengali. Jewish Stereotypes in English Fiction* (Stanford, Stanford University Press, 1960).

[35] Esto es lo que James Lastra sostiene refiriéndose a algunas entrevistas de Buñuel donde él dice haber pensado en los pobladores judíos de Las Hurdes y en la huella de su presencia que permanecería en negativo en el rito del chivo expiatorio practicado por la comunidad local. Jaime Lastra e Ivone Margulies, (eds.), «Why Is this Absurd Picture Here?», en *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema* (Durham, Duke University Press, 2002), pp. 200-205.

[36] Un caso aparte es representado por las películas donde en el guion se habla explícitamente de judíos, pero no en la versión final del film, como en *Raza* y en *Marcelino pan y vino*. Otro caso es el de filmes en los que aparecen personajes de origen judío sin que esto sea mencionado o aparezca de manera explícita; pienso en Blanca Brisac de *Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), pero también en *El último kamikaze* de Jacinto Molina, de 1983, donde apenas se nota que una de las asesinas internacionales lleva una estrella de David en el cuello.

[37] José Schreiberman, «El tema judío en la generación del 98», en *Los judíos en la España contemporánea, historia y visiones, 1898-1998* (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000), pp. 61-74.

[38] Con el triunfo del liberalismo tras la muerte de Fernando VII, este filosemitismo liberal se expresó en libros como la *Historia de los judíos de España* (1847), de Adolfo de Castro, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España* (1848), de José Amador de los Ríos, en varias novelas de Pérez Galdós (*Gloria*, 1877, *Misericordia*, 1897, *Fortunata y Jacinta*, *Aita Tettauen*, 1905) y en los discursos y escritos del político republicano Emilio Castelar.

[39] Luis Gómez Mesa, *La literatura española en el cine nacional, 1907-1977* (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978).

El franquismo: primera época (de 1939 a 1952)

Si la cuestión judía en los años veinte y treinta parece ser en la conciencia española un tema cuanto menos marginal⁴⁰, donde es frecuente el tono elusivo y ostentosa la resistencia intelectual al legado hispano árabe y judío (como en otro contexto acontece en la obra de Unamuno y Ortega y Gasset)⁴¹, en el establecimiento de la dictadura franquista desde el fin de la guerra civil hasta los primeros años de la posguerra, cambia radicalmente la situación. Entre 1940 y 1952 ocho películas presentan personajes judíos, casi todos en papeles protagonistas e invariablemente descritos con ensañamiento antisemita, con la única y dudosa excepción de *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947)⁴². En la misma, el personaje de Samuel Hebraim (Jorge Mistral), joven orfebre judío enamorado de la dama del armiño –que no es otra que Catalina, la hija del pintor El Greco, la cual le sirve de modelo para el célebre cuadro–, merece la compasión del público solo en el marco de su sincera conversión al catolicismo, demostrando una vez más que a veces hasta las raras posturas filosefardíes de la época parecen ser perfectamente compatibles con alusiones racistas⁴³. Las películas de interés judío constituyen más del 2% de las 587 cintas producidas entre 1940 y el 1952, un porcentaje jamás repetido, cuando el promedio de películas de fondo judío a lo largo del siglo oscila alrededor del 0,5% de la producción total.

El dato es aún más sorprendente comparado con lo que sabemos de las cinematografías de dos países con regímenes políticos aliados al de España, como Italia, donde, a pesar de la promulgación de las leyes raciales en 1938 y las deportaciones de masa de judíos a partir de 1943, lo judío esta rigurosamente ausente de la gran pantalla⁴⁴, o como Alemania donde, sobre un total de 1007 largometrajes realizados durante la época nazi, solo cuatro presen-



Jorge Mistral y Alicia Palacios en *La dama del armiño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1947)

[40] A pesar de «diversas reapropiaciones memoriales y la valorización del pasado judío de los años 1930-40 (VIII centenario de Maimónides en Córdoba), patrimonial (enriquecimiento de las colecciones museográficas) e incluso, como hemos visto, la creación de un instituto especializado en el CSIC», Danielle Rozenberg, *L'Espagne contemporaine et la question juive* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006), p. 269 (La traducción es nuestra).

[41] Jon Juaristi, «Las bases míticas comunes de las identidades españolas modernas», en *El otro en la España contemporánea*, pp. 375-403

[42] No obstante, según Rafael de España, aunque este film sea «el intento más atrevido de reconciliación racial» («Antisemitismo en el cine español» [*Film-Historia*, nº1, 1991], pp.92), comparto la opinión más crítica y matizada de Fátima Gil Gascón (*Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista [1939-1963]* [Sevilla, Comunicación Social Ediciones, 2011], p. 178) cuando escribe a propósito de la representación de la mujer oriental: «las mujeres exóticas son también de moral disoluta. Jarifa, la morisca de la *Dama del armiño*, enamorada del judío Samuel, consiente en mantener relaciones sexuales con su carcelero a cambio de que este le permita verlo. Cuando le cuenta el hecho a Catalina, verdadera enamorada de Samuel, la chica se horroriza: Jarifa se halla en pecado mortal. «¿Qué te asusta? ¿Pues tú no lo harías, cristiana cobarde? Este era mi único talismán y yo lo utilicé»».

[43] Isabel Santaolalla «*Los otros*», p. 45 apunta que el actor Jorge Mistral «parecía atraer este tipo de personajes “raciales”, pues más adelante representaría al indígena Minoa en *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) y al cacique guaraní Yapacacu en *La manigua sin Dios* (Arturo Ruiz-Castillo, 1947)».

[44] Asher Salah, «Jews and Israel in Italian Cinema», en *Italy 150th Anniversary* (Milano, Corriere della Sera Foundation, 2012), pp. 283-301; *Idem*, «Maschere Giudaiche: gli ebrei al cinema italiano», en *Italia Ebraica: oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo* (Torino, Allemandi, 2007), pp. 221-235.

[45] Las cuatro películas son *Robert und Bertram* (Hans Heinz Zerlett, 1939), *Jud Süß* (Veit Harlan, 1940), *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940) y *Carl Peters* (Herbert Selpin, 1941). Rafael de España escribe a propósito de estas películas: «De todos los films antisemitas producidos en el Reich, el único que tuvo auténtica difusión comercial fue *Roberto y Beltrán*, y debemos advertir que la condición racial de los personajes “negativos” quedaba bastante imprecisa para el espectador español, sobre todo al tratarse de una comedia. La *pièce de résistance* del antisemitismo filmico, *El judío Süß*, tuvo algún pase semiprivado para personalidades, pero no queda constancia de que fuera distribuida comercialmente. De todos modos, en la prensa controlada por Falange se conocía (e indudablemente se apreciaba) el film, como revela un artículo aparecido en 1944 en la revista *Primer Plano*», «Antisemitismo en el cine español» (*Film-Historia*, nº 1, 2 1991), pp. 89.

[46] Véase Saturnino Rodríguez, *El NO-DO: catecismo social de una época* (Madrid, Editorial Complutense, 1999); Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *No-Do. El tiempo y la memoria* (Barcelona, Cátedra y Filmoteca española, 2001). En inglés también Sheelagh Ellwood, «The Moving Image of the Franco Regime: Noticiarios y Documentales (1939-1975)», en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies* (Oxford, Oxford University Press, 1995), pp. 201-203. Ni siquiera en el noticiario que informa sobre la liberación de Buchenwald se habla de la identidad religiosa de la mayor parte de las víctimas. Véase Saturnino Rodríguez, p. 186.

[47] Hay que mencionar sin embargo el documental *División azul* (Víctor de Serna y Joaquín Reig Gonzalbes, 1942) estudiado por Sergio Alegre Calero, «Las imágenes de la división azul; los vaivenes de la política exterior e interior de Franco a través del cine», en Aitor Yraola (co.), *Historia contemporánea de España y cine* (Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997), pp. 69-84.

[48] Javier Domínguez Arribas, *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)* (Madrid, Marcial Pons, 2010), p. 487.

[49] Román Gubern, «El ciclo antisemita del cine español de posguerra», en Román Gubern (ed.), *Cultura audiovisual. Escritos. 1981-2011* (Madrid, Cátedra, 2013), pp. 295-301.

[50] Fernando González García, «Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1929 y 1945», en Alfonso del Amo et al., *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)* (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004), p. 102.

tan claras alusiones antisemitas⁴⁵. Es posible que una de las razones de esta diferencia dependa del hecho de que, mientras en Alemania se trabajaba en movilizar a las masas para exterminar a los judíos reales y crear una imagen del mundo donde estos estuvieran ausentes, en España la escasa presencia de judíos en el territorio nacional permitía a un nivel imaginario enfrentarse con ideas abstractas relativas al judaísmo, a condición, por supuesto, de que esas pertenecieran a un pasado remoto y que sirvieran para poner en evidencia las virtudes de la hispanidad en contraste con todo lo que le era ajeno.

Esto explicaría, destacando la anómala situación española respecto al contexto alemán e italiano, por qué, mientras que el cine abunda en estereotipos antisemitas, brilla por su ausencia toda referencia a los judíos en otros órganos de propaganda del Estado, como en los documentales del No-Do⁴⁶, contrariamente otra vez con respecto al nacional-socialismo alemán, que se sirvió intensamente de todos los canales de información oficial para difundir sus mensajes de odio racial⁴⁷. Es cierto que un análisis más detenido tendría que tomar en cuenta las características de cada medio de adoctrinamiento del régimen, sus públicos y sus objetivos propios. Javier Domínguez-Arribas señala que:

Las alocuciones que versaban sobre las fechorías del enemigo judío y masónico, especialmente frecuentes durante la guerra civil, fueron difundidas a veces por radio, lo que permitía ampliar considerablemente su audiencia y, sobre todo, los periódicos. Las octavillas, por su parte, contenían a veces invectivas contra los masones y los judíos, acusados de dominar la España «roja»⁴⁸.

Sin embargo, los datos aquí reunidos sobre el cine español en los años de la guerra mundial no corroboran enteramente, como hemos apenas visto, lo que escribe Arribas al apuntar que:

Diversos medios de propaganda contribuyeron a la difusión de las tesis anti-judeo-masónicas entre 1936 y 1945. Dos medios visuales como los carteles o el cine no parecen haber desempeñado un rol capital, excepciones aparte, mientras que la propaganda oral —conferencias, discursos, arengas— permitió hacer llegar estas tesis a públicos muy distintos.

El cine fue, en realidad, bastante activo al tratar de manera explícita los temas del antijudaísmo tradicional⁴⁹. Además, como señala Fernando González García, en las revistas cinematográficas más afines al régimen, por lo menos hasta 1943, la producción estadounidense es a menudo condenada en bloque en tanto que «cine hebreo» o punta de lanza de una supuesta «conspiración hebrea»⁵⁰.

De todas formas, la paradójica excepción española no deja de ser sorprendente si pensamos que, en estos años, la industria cinematográfica nacional acogió un gran número de artistas y técnicos judíos de Europa central que huían de las persecuciones nazis y cuya presencia, junto al tradicional y autóctono esperpento, puede explicar la orientación marcadamente expresionista del cine español y la integración de técnicas típicas del cine alemán de la época de Weimar, en contraste con la influencia determinante de la escuela de montaje soviética en el cine italiano durante el régimen de Mussolini.

No cabe duda de que el cine de estos años vehicula estereotipos de carácter racial más que religioso o cultural: se reconoce a primera vista al judío por sus rasgos físicos que se acompañan de graves taras en el carácter: engañador, codicioso y vengativo. Uno de los judíos más acometedores aparece en *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) interpretado por Arturo Marín (1894-1954), que ya habíamos visto como uno de los correligionarios del protagonista en *La dama del armiño*⁵¹. Ya Fernando Sanz Ferreruela, siguiendo el juicio de Rafael de España, había destacado el virulento carácter antisemita de esta obra de Juan de Orduña que describe las desaventuras de dos legionarios, uno de los cuales es acusado de un crimen que no ha cometido. En sus palabras:

En esta cinta encontramos a un hombre alto y delgado, de rostro y nariz afilada, luciendo una fina barba puntiaguda, ataviado con túnica y gorro semita y caminando sigilosa y sospechosamente por entre las oscuras callejuelas del zoco marroquí. Dicha descripción corresponde al personaje de Isaac Levi, un usurero prestamista judío [que comete sin ser visto un asesinato] durante la celebración de un baile en el que los legionarios han bebido más de la cuenta⁵².

Sin embargo, contrariamente a la opinión de Sanz Ferreruela, este no es un caso excepcional ni único. Por ejemplo, *Amaya* (Luis Marquina, 1951), basada en la novela histórica *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, del escritor tradicionalista católico y carlista Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), recupera el mito de la conspiración judía en la invasión musulmana de España y en el consecuente fin del reinado de los visigodos. La comunidad hebrea de Pamplona, reunida en «sanedrín» secreto después de la batalla de Guadalete de 711 y la muerte del rey don Rodrigo, recibe la visita del médico Asbén (judío siempre personificado por Arturo Marín), de nariz aguileña y joroba bajo su vestido de capa negra y mangas largas a rayas que parecen filacterias, quien anuncia haber envenenado al príncipe visigodo Ranimiro para destruir a los vascos, pactar



Arturo Marín junto a Alfredo Mayo en *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942).

[51] Marín protagonizó otras películas en las que aparece como encarnación de la fuerza corruptora del mal, generalmente extranjero o ajeno a los valores consensuales. Así, es un tal Paulovich en la comedia *Un hombre de negocios* (Luis Lucía, 1945), un usurero en *El Marqués de Santillana* (Edgar Neville, 1948), un gitano en *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) o el jefe de espionaje en *Sin uniforme* (Ladislao Vajda, 1948), en un Marruecos internacional y multicultural donde también hay un judío de nombre Levi (José Isbert).

[52] Fernando Sanz Ferreruela, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013), p. 327.

con los conquistadores árabes y elevar al trono al traidor Eudón, un godo aliado a la judería en su plan de dominar a España. Estos no son los únicos judíos que resaltan por su rapacidad e hipocresía en la trama. La cinta abunda en otros israelitas semejantes; algunos solo son mencionados: como el joyero David Sejar o como Basurde (difunto marido de la vasca pagana Amagoya, judío que se hizo pasar por vasco antes de ser póstumamente desenmascarado); y otros están presentes: como el concejero fraudulento de Eudón, Pacomio, jefe de la judería, pero al que se ve también a menudo disfrazado de fraile, o como la turba de la aljama de Pamplona, que organiza una matanza contra los vascos haciéndose pasar por godos para sembrar la discordia entre los cristianos y profanar a la iglesia local prefiriendo siempre a los enemigos de la cruz, exteriores, como los sarracenos, o interiores, como los vascos que aún permanecen apegados al paganismo⁵³. A pesar de su fracaso de taquilla, la cinta recibió la calificación de «interés nacional» por parte de las autoridades del ministerio responsable de la industria cinematográfica. Quizás el voto de Israel ese mismo año contra la elevación de las sanciones internacionales a las que se hallaba sometida la España franquista esté relacionado con este postremo y descarado ejemplo de antisemitismo oficial.

[53] Según la interpretación pormenorizada de esta cinta presentada en Luis Mariano González González, *Fascismo*, pp. 60-68, los judíos son los principales responsables del caínismo y de las luchas fratricidas que alimentan la historia española en su versión franquista.

[54] El marcado carácter antisemita y racista de esta zarzuela es objeto de dura condena por parte de Antonio García Serror, *Ensayos sobre el hombre: arqueología, antropología y religión* (Guadalajara, Aache, 2005), p. 115.



Cartel de *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo, 1940).

Indudablemente, a las autoridades no les debió de pasar desapercibida la posibilidad de identificar la situación desastrosa seguida a la derrota en el siglo VIII con la de la España contemporánea aislada en el contexto de la posguerra y el valor propagandístico del llamamiento de Amaya a la unidad de todos los elementos de la nación cristiana y bajo la dirección de un caudillo. El grito de Amagoya, ya reconciliada con Amaya, que reconoce al final de la película que «la aljama domina la ciudad y son los rabinos quienes dictan las ordenes», podría verse como una alusión al nuevo orden mundial bajo el eje de Estados Unidos, supuestamente sometido a los intereses de la plutocracia judeo-masónica internacional, de quien España sería la víctima inocente.

Lo mismo acontece con *El huésped del sevillano* (Enrique del Campo, 1940), basado en la zarzuela del mismo título de Juan Ignacio Luca de Tena y Enrique Reoyo del 1926, que tendrá un *remake* para la televisión española en 1970 dirigido por Juan de Orduña⁵⁴. Aquí también, como en *Isabel de Solís...*, tenemos los personajes de un padre

judío, maese Andrés Munestein (interpretado por Delfín Jerez), y de su hija Raquel (Marta Ruel). Maese Munestein es un judío converso y afamado espadero de Toledo que guarda a Raquel, hija nacida de su matrimonio con una cristiana vieja, como oro en paño. Sin embargo, esta se enamora de Juan Luis de Avendaño, caballero cabal y pintor de oficio, que la elegirá como modelo para su cuadro de la Inmaculada y se casará con ella después de varias aventuras propias del género de capa y espada. La película juega con un doble contraste: uno ideal, entre la pusilanimidad y la venialidad de quien hace las armas para venderlas, como el judío, y el coraje y la generosidad de quien sabe manejarlas; otro racial, entre la fisonomía claramente semítica del padre, servil, codicioso y embustero (como demuestra la presencia en la habitación del padre de una *Menorah* o candelabro de siete brazos, que parecería indicar su condición de judaizante a pesar de ser exteriormente cristiano), y la hija del rostro celestial que nos remite a una caracterización de los personajes donde la condición espiritual es consecuente a rasgos raciales que se pueden redimir solo con la mezcla de las sangres de razas distintas, en una España cervantina en la que ya no había más judíos que los descendientes de cristianos nuevos. Es probable que, para evitar cualquier mecanismo de eventual simpatía hacia el elemento hispánico propio de los judíos sefardíes⁵⁵, al padre se le atribuya un patronímico que lo identifica como extranjero, a lo mejor askenazí, para distinguir su degeneración y mezquindad moral aún más marcadamente de la nobleza y de las virtudes ibéricas, a costa de cualquier verosimilitud histórica.

Parece, de todas maneras, como señala Álvarez Chillida, que, al pasar desapercibida la minoría judía para la mayoría de los españoles, las actitudes ante estos obedezcan sobre todo a las imágenes burdamente estereotípicas de los «judíos» en general en las que tienen peso la cultura tradicional castiza,⁵⁶ pero también y sobre todo, el antisemitismo moderno europeo de matriz genético-biológica⁵⁷.

No olvidemos que el cine en este periodo, que José Luis Castro de Paz ha apodado «los turbios años cuarenta»⁵⁸, es un aparato ideológico del Estado. El tema judío está, por cierto, relacionado con factores internos y externos relativos a la política española bajo el franquismo, como señala Isabelle Rohr cuando escribe:

La relación hispano judía tiene tres dimensiones principales: la primera tiene un foco interno, ya que utiliza mitos que estaban arraigados en la ideología de la derecha radical española destacando, entre ellos, el mito de la reconquista y el mito de una conspiración judeo-masónica. La segunda tiene que ver con el imperialismo español en Marruecos y el papel que este asignó a los judíos. La tercera dimensión tiene un foco externo, ya que coloca la cuestión en el contexto más amplio de la política exterior de España, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial⁵⁹.

[55] Un filosefardismo muy vivo dentro del marco del nacionalismo español regeneracionista estudiado por Eva Touboul Tardieu, *Séphardisme et Hispanité. L'Espagne à la recherche de son passé (1920-1936)* (París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009).

[56] Como las imágenes del judío vengativo y abyecto que aparecen de vez en cuando en las páginas de Mariano de Larra, de Gustavo Adolfo Bécquer, de Zorrilla o de Espronceda mencionadas por Norman Rehrmann, *Das schwierige Erbe von Sefarad: Juden und Mauren in der spanischen Literatur. Von der Romantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt, Vervuert Verlagsgesellschaft, 2002). Rehrmann sostiene que, muy a menudo en el siglo XIX, con la excepción de las novelas filosemitas de Antonio García Gutiérrez, la maurofilia, con su representación de árabes buenos y generosos, se acompaña del retrato de judíos malos y abyectos. Véase también Norbert Rehrmann, «El síndrome de cenicita: moros y judíos en la literatura española del siglo XIX y XX», en Gonzalo Álvarez Chillida y Ricardo Izquierdo Benito (coords.), *El antisemitismo en España* (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), pp. 207-235; Norman Rehrmann, «Historia, literatura, identidad: El redescubrimiento de moros y sefardíes en la literatura española del siglo XIX y principios del XX» (*Raíces*, nº 36, 1998), pp. 35-43; Norman Rehrmann, *El antisemitismo en España: la imagen del judío (1812-2012)* (Madrid, Marcial Pons, 2002) y Alfonso Botti, «Questione sefardita e antisemitismo nell'Ottocento spagnolo» (*Spagna contemporanea*, 20, 2001), pp. 13-71.

[57] Gonzalo Álvarez Chillida, «Presencia e imagen judía en la España contemporánea. Herencia castiza y modernidad» en *El otro en la España contemporánea*, p. 146.

[58] José Luis Castro de Paz, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español* (Barcelona, Paidós, 2002).

[59] Isabelle Rohr, *La derecha española y los judíos, 1898-1945. Antisemitismo y oportunismo* (Valencia, PUV, 2010).

Es la última dimensión la que ha atraído más atención entre los estudiosos, con Federico Ysart y Chaim Lipschitz entre los que sostienen que Franco obró con todas sus fuerzas para salvar la mayor cantidad posible de judíos⁶⁰, y con Haim Avni, Bernd Rother e Isabelle Rohr entre los que comparten una visión más crítica y matizada de las ambigüedades del franquismo frente a la destrucción del judaísmo europeo, corroborada como hemos podido demostrar hasta ahora por el número de películas de argumento antisemita producidas durante y poco después de la Segunda Guerra Mundial⁶¹. Los factores interiores han sido objeto del trabajo de Arribas para comprender las luchas en las cúpulas del poder franquista entre falangistas y nacional-católicos como «mecanismo para regular las tensiones y controlar la disidencia interior de cada facción»⁶². En este contexto se explicaría el recurso al tradicional antisemitismo ibérico como instrumento agregador entre las diferentes corrientes que componían la constelación ideológica de la derecha española. Sin embargo, falta todavía un análisis que tome en cuenta el tema judío en relación con la política colonial española, a pesar de algunas interesantes observaciones en la reciente obra de Tabea Linhard, que en el cine tiene solo los dos ejemplos que hemos aquí mencionado⁶³.

De todas maneras, el cine de los años cuarenta parece haber respondido a solicitudes internas más que a las relativas a los intereses de la política exterior del gobierno de Franco. Si la alianza con la Alemania nazi no parece haber tenido inmediatas consecuencias en la representación de los judíos —ninguna de las coproducciones hispano-alemanas de esos años, como las que vieron involucrado a Benito Perojo (1894-1974), parece haber sucumbido a la tentación de usar la figura del judío como cemento ideológico entre los dos gobiernos—, el judío, sin embargo, sí aparece bastante a menudo en las películas del régimen que intentan abastecer una visión de la historia nacional conforme con la ideología dominante para imponer una narrativa homogénea y determinista de la identidad española.

[60] Federico Ysart, *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial* (Barcelona, Dopesa, 1973) y Chaim Lipschitz, *France, Spain, the Jews, and the Holocaust* (New York, Ktav, 1984).

[61] Véase nota 29.

[62] Javier Domínguez Arribas, *El enemigo judeo-masónico*, p. 492.

[63] Tabea Linhard, *Jewish Spain*. Véase también Uriel Macías Kapón, «Los cronistas de la Guerra de África y el primer reencuentro con los sefardíes», en Uriel Macías Kapón, Moreno Koch e Izquierdo Benito (coords.), *Los judíos en la España contemporánea, historia y visiones, 1898-1998*, (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000), pp. 45-60.



Fotograma de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

Es importante subrayar que, con las excepciones de las dos películas de ambientación colonial donde aparecen judíos marroquíes contemporáneos, *¡A mí la legión!* y *Sin uniforme*, todos los demás personajes de hebreos dependen en buena parte también de la importancia del género histórico como instrumento de adoctrinamiento ideológico. Su presencia cubre el periodo que va desde el principio de la Reconquista con Don Pelayo, héroe de *Amaya*, hasta las victorias de los Reyes Católicos y la época de los descubrimientos, con *El doncel de la reina* (Eusebio Fernández Ardavín, 1946), donde el destino de Hernando, que sirve como doncel a la reina Isabel, se cruza fugazmente con el de una joven judía granadina antes de que, por azares de la vida, termine embarcándose en una carabela rumbo a las Indias; y sobre todo con *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), otra producción de Cifesa (y, como *Amaya*, película clasificada de «interés nacional»), donde aparece la figura del banquero Isaac (Manuel Luna)⁶⁴, definido como «un negociante ruin» que intenta corromper a Cristóbal Colon y que, frente a su rechazo, hará lo posible para que fracase en sus intentos⁶⁵.

En esta recuperación del medievo como edad pura y auténticamente cristiana, tan enfatizada en la estética fascista española, el judío representa la antítesis de los valores idealizados por el nacional catolicismo, con su cosmopolitismo desarraigado, su falta de nobleza y su apego al lucro, sin solidaridad ni siquiera con sus compañeros de fe.

Otro contexto histórico, como hemos visto, en el cual no faltan algunas figuraciones de judíos, pero esta vez a modo de *sub specie* de conversos judaizantes o sinceros cristianos, es el Siglo de Oro, con *El huésped del sevillano* y *La dama del armiño*. Aquí, al judío, identificado como potencial disidente que la máquina represiva del Estado representada por el Santo Oficio debe paternalistamente controlar, se le ofrece un horizonte de redención, a condición no solo de abandonar sus anteriores creencias, sino también de limpiar su mancha racial incorporándose por casamiento a la sociedad mayoritaria.

Un caso aparte, siendo una de las raras obras fantásticas del cine español de la época y también por la calidad estética del producto, que remite al cine alemán gracias al corte expresionista del decorado de Pierre Schild, es *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), basada en la novela gótica de Emilio Carrere (1881-1947). Esta es la única obra cinematográfica que inserta a los

[64] Manuel Luna tuvo otros papeles de villano de otra religión, como ocurre en *La nao capitana* (Florián Rey, 1947), donde es un musulmán infiltrado que pone en peligro la nave que transporta a los colonizadores de América.

[65] A pesar de que la trama del film se desarrolla durante el fatídico año 1492, antes y después de la rendición de Granada, no se hace mención alguna a la expulsión de los judíos ni al origen judeoconverso de Luis de Santangel, que tiene un papel positivo en la película. Hay que reconocer que el judío no es el único villano de la cinta y que le acompaña el conspirador francés, acomunando otra vez el elemento hebreo a la otredad del extranjero.



Fotograma de *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944).

[66] Protagonista de la novela de George du Maurier, *Trilby* (Londres, 1895), y héroe de varias películas en la historia del cine internacional.

[67] José Luis Borau, «El cine religioso», *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998), p. 740. Es la época en la que, según Alberto Elena, el cine colonial se desvía «hacia un cine religioso en el que la misión civilizadora se entiende casi exclusivamente como una obra misionera». «La llamada de África: una aproximación al cine colonial español» (*Cuadernos de la Academia*, nº 1, 1997), p. 251.

[68] Juan Antonio Martínez Breton, *Influencia de la Iglesia católica en el cine español (1951-1962)* (Madrid, Harofarma, 1987).

judíos en una época muy cercana a la contemporánea, en el corazón de Madrid de finales del siglo decimonoveno donde el enigmático fantasma del doctor Robinson de Mantua, un arqueólogo dotado de todos los carices icónicos de un Caligari castellano, el personaje doble del film de Wiene (*El gabinete del doctor Caligari* [*Das Kabinett des Dr. Caligari*], 1920), revela al joven y un tanto atolondrado Basilio la existencia de una ciudad subterránea en la que habitan siniestros jorobados dedicados a actividades criminales, desde la falsificación de dinero hasta asesinatos. Tales individuos son judíos que han sobrevivido en este escondite a la Inquisición y que mantienen secuestrada e hipnotizada a Inés, la sobrina del difunto doctor. Su jefe, Don Sabatino (Guillermo Marín), digno de la mejor tradición antisemita que tiene su más ilustre antecedente cinematográfico y literario en el personaje de Svengali⁶⁶, tiene poderes ocultos que utiliza contra sus víctimas. Armado de su amor por la sobrina del doctor de Mantua, Basilio logra al fin rescatar a la muchacha y destruir el tétrico lugar junto a sus habitantes. Semejante metáfora del judaísmo, como gangrena social en la España moderna y percibida como amenaza subterránea, no deja de ser escalofriante al pensar que la destrucción de las comunidades judías se estaba efectivamente cumpliendo en Europa por mano de regímenes ideológicamente afines al de Franco.

El franquismo: segunda época (de 1952 a 1975)



Fotograma de *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952).

Sea lo que sea, no debe extrañarnos que las connotaciones del más zafio antisemitismo desaparezcan con los primeros signos de estancamiento del cine de cruzada, con el definitivo colapso del género histórico y con el consiguiente auge del cine religioso cuando, como escribe Borau con tino, «el uniforme castrense se sustituye por la sotana preconiliar»⁶⁷. El cine clerical, ya en vísperas del Concilio Vaticano II, con el espíritu de conciliación ecuménica instaurada por la Iglesia de Juan XXIII y acelerada por su sucesor Pablo VI, evita cuidadosamente apelar al tradicional odio popular hacia los judíos. Esto ocurre en España sobre todo con el nombramiento en 1951 del ultra católico Gabriel Arias Salgado al frente del ministerio del que depende la cinematografía, sin olvidar el cambio inducido por la firma del concordato con el Vaticano en 1953⁶⁸.

Sin duda, la victoria definitiva del nacional-catolicismo con el consecuente recorte de la influencia del falangismo, el paulatino abandono de las prácticas autárquicas y el ingreso de España en la ONU (1955), eventos premonitorios de la España aperturista y del desarrollismo económico, tienen una repercusión casi inmediata en la manera de representar al judío en el cine.

Algunas películas de los años cincuenta comparten una atención a la temática judía ya prácticamente desprovista de saña antisemita y en un contexto de producción masiva de películas de género que, en la mayoría de los casos, compartían una finalidad claramente evasiva y de entretenimiento. Así, tenemos: *El Judas* (I. F. Iquino, 1952), que relata el drama de un personaje abyecto que, en la representación de la Pasión de Esparraguera, ambiciona obtener el papel de Jesús a cambio del de Judas que le es siempre atribuido; *Bienvenido Mister Marshall* (Luis G. Berlanga, 1952), donde el cura del pueblo que debería acoger a los americanos está obsesionado por el número de judíos que viven en Estados Unidos; y *Un americano en Toledo* (Carlos Arévalo, 1957)⁶⁹, comedia de enredo desencadenada por la pretensión de un profesor de idiomas americano de instalarse en una casa en la antigua judería toledana, ahora habitada por una inquilina cristiana, que le vendió un judío de Salónica descendiente de sus antiguos propietarios. No hay que olvidar al personaje de Isaac Blum en las diferentes adaptaciones cinematográficas de la comedia teatral de Enrique Jardiel Poncela, *Las cinco advertencias de Satanás*, estrenada en 1935, de las que progresivamente desaparece la fuerte caracterización antisemita del judío polaco excesivamente ahorrador y rastrero con barba y traje desgastado presente en el original. Queda solo el nombre insólito para reconocer la probable identidad religiosa del austero administrador de las fortunas del protagonista, hombre de mediana edad y de vida disipada (de la versión de Isidro Socías, de 1938, hasta la de José Luis Merino, de 1970).

Sin embargo, entre 1957 y el 1975, cuando el único «otro» en las pantallas españolas es el turista adinerado, preferiblemente de sexo femenino y de Europa septentrional⁷⁰, la temática judía desaparece casi por completo de las pantallas españolas tanto por lo que concierne a los productos de importación, rígidamente sometidos a censura, como a las producciones locales, con algunas excepciones y siempre en un contexto bíblico⁷¹.

Nos encontramos en una época en la que el discurso oficial del régimen franquista deja de incluir a los judíos entre sus peores enemigos, desviando su atención sobre los masones y comunistas. En este sentido, el antisemitismo resulta mucho más coyuntural que el antimarxismo, que figura como uno de los componentes cardinales del discurso legitimador del régimen a lo largo de su existencia. Pese a ello, se censuraron las informaciones, especialmente las gráficas, sobre el genocidio judío y los campos de exterminio alemanes hasta tiempos muy cercanos a la Transición. No extraña, por lo tanto, que en un contexto como el español, donde películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) no fueron estrenadas hasta 1976 y donde en la versión castellana de *El extraño* (*The Stranger*, Orson Welles, 1946) se transformara el personaje del nazi en el de un soviético, fueran también censuradas algunas películas americanas que trataban de temas judíos como: *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940), que no se vio en España hasta 1976, *Ser o no ser* (*To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942)⁷², *La barrera invisible* (*Gentleman's Agreement*, Elia Kazan, 1947)⁷³ y *Oliver Twist* (David Lean, 1948)⁷⁴. También *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948) fue censurada, lo que llegó a provocar

[69] Fernando Sanz Ferreruela, *Catolicismo y cine en España* p. 329.

[70] Casimiro Toreiro, en Román Gubern et al., *Historia del cine español* (Madrid, Ed. Catedra, 1995), p. 295.

[71] El análisis de judíos que aparecen en las películas inspiradas en la Biblia plantean algunos problemas metodológicos que cabe tratar en otra ocasión.

[72] Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España* (Barcelona, Ediciones B, 2009), p. 289.

[73] La censura de la película *La barrera invisible*, de Elia Kazan, la producción con mayores recaudaciones de 1947, es objeto de análisis en Eva Woods Peiró, *White Gypsies*, pp. 3-17.

[74] Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003), p. 287.

[75] Pablo León de Aguinaga, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid, CSIC, 2010), p. 263.

[76] Rafael Heredero García, *La censura del guion en España* (Valencia, Generalitat, 2000), p. 145.

[77] *Ibid.*, p. 293.

[78] *Ibid.*, p. 294.

[79] El ejemplo más discutido es el de la película sobre Auschwitz *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955) donde solo una vez se habla de víctimas judías. Véase en lo que concierne al cine americano Lester Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, (New York, Ungar, 1982), pp. 55-87, donde se trata de los *Frightened fifties*, y Claudine Drame, *Des films pour le dire: reflets de la Shoah au cinéma Français, 1945-1985* (Ginebra, Metropolis, 2007), que habla de una incapacidad y un desinterés en Francia por la representación del sufrimiento judío. No muy distinta es la situación en los mismos años en el cine israelí; véase Moshe Zimmermann, *Al Tigu Li Ba-Shoah: Hashpaat Ha-Shoah Ba-Qolnoa U-ba-Hevrah Be-Israel* (*Non toccatemi la Shoah: Influenza della Shoah sul cinema e la società in Israele*) (Haifa, 2002). En lo que concierne a Italia, véanse mis artículos ya mencionados.

[80] 1960, el año del proceso a Eichmann en Jerusalén, es también el que conoce el mayor éxito internacional de superproducciones de Hollywood inspiradas en la tragedia del judaísmo europeo durante la Segunda Guerra Mundial, como *El diario de Ana Frank*, *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), *Éxodo* (*Exodus*, Otto Preminger, 1960) o *¿Vencedores o vencidos?* (*Judgment at Nuremberg*, Stanley Kramer, 1961).

[81] Santos Zunzunegui, *Los felices sesenta. Aventuras y desaventuras del cine español (1959-1971)* (Barcelona, Paidós, 2005).

[82] Solo en el quinquenio de Escudero entre 1962 y 1967 se produjeron 770 films, una cantidad casi idéntica a las 779 películas producidas en España en el periodo del gobierno del Partido Popular entre 1996-2003. Datos en José María Caparros Lera, *Historia del cine español* (Madrid, T & B Editores, 2007), pp. 298 y 307.

encendidas quejas del productor judío americano Arthur Loew⁷⁵. En los cincuenta fue prohibida la importación de *Decisión al amanecer* (*Decision before Dawn*, Anatole Litvak, 1951) por la razón de ser una «película de guerra y espionaje que fomenta el odio y el rencor contra los alemanes vencidos» y, con un similar pretexto, por tener alusiones a «la venganza judía», fue vedada también *Operación Calais* (*Soldatensender Calais*, Paul May, 1960)⁷⁶. Si *Espía por mandato* (*The Counterfeit Traitor*, George Seaton, 1962) fue retirada «por tratar de la cuestión racial en Alemania», de *Fugitivos del terror rojo* (*Man on a Tightrope*, Elia Kazan, 1953) se mandó suprimir «la frase alusiva a que el padre murió en una cámara de gas»⁷⁷ y *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anna Frank*, George Stevens, 1959) fue autorizada, pero solo para mayores de 18 años por «la presentación de los judíos como excelentes en todos los aspectos» y por el «moroso y morboso desarrollo de la película, violenta filípica contra la conducta de los alemanes con los judíos, la hace indigerible para la infancia»⁷⁸.

Esta es la segunda gran paradoja –o, si se quiere, un ulterior ejemplo del anacronismo franquista y de la hibernación intelectual en la que estuvo sumido el país– que resulta de nuestra reconstrucción histórica y que distingue a España de las cinematografías de otros países occidentales donde, después de una fase de latencia en los años cincuenta⁷⁹, se conoce en la década siguiente una explosión de películas de interés judío⁸⁰. El dato es particularmente sorprendente en el marco del aumento de producciones y coproducciones internacionales realizadas en España en los años sesenta y setenta⁸¹, con más de cien largometrajes por año en el periodo de lozanía del Nuevo Cine Español bajo la supervisión de José María García Escudero (1916-2002)⁸². A pesar de la influencia de nuevas tendencias culturales



Cartel de *Proceso a Jesús* (José Luis Saenz de Heredia, 1973).

provenientes del extranjero, en lo que concierne a los temas de interés judío, el cine nacional está lejos de hacerse eco de las disputas que apasionan a la intelectualidad europea alrededor de la dimensión judía del sufrimiento de las víctimas del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial.

El interés político –muy a menudo a través de versiones sexualizadas de las relaciones de poder entre verdugos nazis y sus víctimas, bajo el influjo de las teorías de Foucault– se manifiesta en España con casi una década de retraso. Antes que el Holocausto judío es la Inquisición y, sobre todo, la expulsión de los judíos en 1492, que pasa a ser reinterpretada radicalmente y a veces redescubierta por completo. Es emblemática en este sentido la película *Proceso a Jesús*, realizada por José Luis Sáenz de Heredia en 1973, en las postrimerías del franquismo; mientras que en la pieza del italiano Diego Fabbri⁸³ se refería al sufrimiento judío durante la Segunda Guerra Mundial, en la versión española se substituyen las travesías impuestas al pueblo de Israel por el Santo Oficio.

La Transición

Es solo con el fin del franquismo cuando el cine empieza a acoger la visión tricultural de la historia ibérica defendida por Américo Castro⁸⁴. Sin embargo, cuando esto ocurre, el contexto ha cambiado substancialmente: estamos ya en una España largamente secularizada, reacia a la religión, enfrentada a reivindicaciones autonomistas. Por lo tanto, lo judío, en tanto que fenómeno religioso perteneciente a un lejano pasado, tampoco atrae demasiada atención en los primeros años de la Transición.

No se puede, sin embargo, estar de acuerdo con Rafael de España cuando afirma que: «el cine de la España libre y democrática ha mostrado por el judaísmo mucho menos interés que la España del franquismo»⁸⁵. Todo lo contrario. En efecto, los dos tercios de las cuarenta y seis películas que hemos recogido han sido realizados en los últimos cuarenta años de democracia. El número es aún más considerable si se toman en consideración, además de los largometrajes, también los documentales, que conocen una verdadera explosión en los últimos quince años. Como revela Cristina Martínez-Carazo:

De la homogeneidad racial, lingüística, religiosa y cultural potenciada por el franquismo se ha pasado a la articulación de una España plural a cuyo sustrato, forzosamente uniforme, se han superpuesto las identidades periféricas y el mosaico de culturas inherentes a la inmigración⁸⁶.

Además, en el contexto de las identidades fluidas de la posmodernidad, se ha manifestado también un fuerte deseo hacia la recuperación de identidades fuertes y arraigadas para contrastar el sentimiento de alienación cultural debido a la globalización, a la integración europea y al fin de los grandes combates ideológicos de la Guerra Fría. No obstante, a lo mejor justamente por eso, el cine cae muy a menudo en la simple nostalgia o en el afán de recuperar el pasado pretérito con recuperaciones lacrimosas, como por ejemplo en el filme

[83] Sobre el contexto italiano de esta obra, véase Elena Mazzini, «Il Processo a Gesù di Diego Fabbri e i commenti della stampa cattolica italiana. Fra deicidio e persecuzioni» (*Storicamente*, No 7, 2011).

[84] Por ejemplo, cuando en *España en su historia* (Buenos Aires, 1948) y, más tarde, en *La realidad histórica de España* (México, 1954) escribe que «la realidad histórica de Europa puede entenderse sin necesidad de situar a los judíos en un primer término; la de España no».

[85] Rafael de España, «Antisemitismo en el cine español» (*Film-Historia*, nº 1, 2 1991), pp. 96.

[86] Cristina Martínez-Carazo, «Inmigración en el cine español: el Otro que es siempre el mismo», en *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Montserrat Iglesias Santos (ed.) (Madrid, Biblioteca nueva, 2010), p. 185.

[87] Beatriz Leal Riesco, «La Melilla fronteriza e intercultural a través de los ojos de sus creadores: Driss Deiback y Moisés Salama», en Fernando Ramos (ed.) *Arte y ciencia. Creación y responsabilidad*, (Coimbra, Universidad de Granada y CIMA, 2010), pp. 93-116.

[88] La versión cinematográfica de Javier Aguirre de 1981, *Vida/Perra*, está ambientada en la provincia española y no contiene ninguna referencia al universo cosmopolita de la protagonista en Tánger. Sobre el film de Benlyazid véase Veronique Bonnet, «*La vida perra de Juanita Narboni* de Farida Benlyazid : une réécriture filmique postcoloniale ?» (*Itinéraires*, 2012-3), pp. 81-94; y también Thabea Linhardt, *Jewish Spain, a Mediterranean Memory* (Stanford, Stanford University Press, 2014), chapter 4.

[89] Este acta fue realizada en aplicación del decreto del 10 de diciembre de 2004 que instituyó la obligación de conmemorar el día del Holocausto en enero en la fecha de la liberación del campo de exterminio de Auschwitz. Véase Danielle Rozenberg, *La España contemporánea y la cuestión judía* (Madrid, Marcial Pons, 2010), p. 287.

[90] Benzion Netanyahu, *Toward the Inquisition: Essays on Jewish and Converso History in Late Medieval Spain* (Ithaca, Cornell University, 1997).

[91] Emmanuel Vincenot, «Alou, Saïd, Mihai et les autres : les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix», en Nancy Berthier (ed.), *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, (Lyon, GRIMH/GRIMIA 2002), pp. 87-95. Sobre el cine de esta época véase Francisco María Benavent, *Cine español de los noventa* (Bilbao, Ed. Mensajero, 2000). (La traducción es nuestra).

documental *El último sefardí* (Miguel Ángel Nieto, 2003). Quizás tan solo los documentales *Natural de Melilla* (Driss Deiback, 2002) y *Melillenses* (Moisés Salama, 2004)⁸⁷, así como la película de ficción *La vida perra de Juanita Narboni* (Laila Benlyazid, 2004)⁸⁸ –que cuenta el esplendor y la decadencia de Tánger como ciudad cosmopolita entre los años cuarenta y setenta del pasado siglo, a través del personaje de una solterona católica que se queda sola en la ciudad abandonada por su criada musulmana y por su amiga judía que emigró a Canadá—, todas producidas en España pero filmadas por directores melillenses o marroquíes, tienen la originalidad de no caer en la retórica de la convivencia multicultural.

En este periodo se pueden identificar por lo menos dos cesuras temporales. La primera se sitúa alrededor de las conmemoraciones de la expulsión de los judíos y del Quinto Centenario del descubrimiento de América en 1992. La segunda empieza en la fecha del 27 de enero de 2005 cuando, por primera vez en España, se tuvo en las Cortes una ceremonia en memoria de las víctimas del Holocausto⁸⁹. En los primeros años de la Transición, el cine descubre su vocación transgresiva respecto a los valores tradicionales del régimen pasado (Iglesia, familia y ejército), y el judío aparece sobre todo como figura antitética a ellos, a pesar de que carezca de voz propia y de nombre. Ejemplares en este sentido son las cintas *La portentosa vida del padre Vicente* (Carles Mira, 1978), que pone en ridículo la figura del padre Vicente Ferrer, insistiendo en sus supersticiones, su beatería y su intolerancia, especialmente hacia los judíos, y *Cristóbal Colon... de oficio descubridor* (Mariano Ozores, 1982), comedia donde se muestra a un Torquemada tan encendido contra los judíos que empieza a gesticular y hablar delante de los Reyes Católicos como si fuera un pequeño Hitler *ante litteram*, visión correspondiente a la tesis del historiador israelí Benzion Netanyahu, que veía en las leyes de pureza de sangre los pró-dromos de lo que será la teoría racial del nazismo⁹⁰.

Con todo, los años noventa «han sido para el cine español los de la apertura al exterior»⁹¹. No solo se asoman algunas tímidas tentativas de interrogar la culpabilidad española en la expulsión de los judíos, como en *La marrana* (José Luis Cuerda, 1992), y estigmatizar la enseñanza al desprecio de los judíos en el sistema educativo del franquismo, como en *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002), sino que también se empieza a tratar el exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Con la excepción de un insulto de carácter antisemita y sexista en la comedia de género *soft-porn Historia de «S»* (Francisco Lara Polop, 1978), cuando el señor Alfredo, el protagonista, decide vestirse como Hitler, subir el volumen del transistor a las tantas de la madrugada, sacar a su mujer de la cama cogiéndole por los pelos y plantarle la bota en la cara mientras le grita «esclava judía», la primera película española que menciona al Holocausto judío, en un contexto muy problemático de venganza y sin alguna verosimilitud histórica, es *La herencia del mal* (Joaquín Gómez Sainz, 1987). En este film de terror de serie B, que casi no tuvo distribución, unos judíos quieren matar al padre de la misteriosa y riquísima dueña de un castillo, donde

ha encontrado refugio el protagonista, Tony, por haber sido general en el ejército de Hitler. Del mismo género, aunque de mejor calidad que la precedente y con la misma percepción del judío como personaje vengativo, rapaz y dotado de poderes sobrenaturales, es *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001), que presenta a Max von Sydow en el papel de Sam, superviviente del Holocausto y, por lo tanto, dotado de un extraordinario don de la suerte que utiliza para acumular una fenomenal fortuna en un misterioso y casi inaccesible casino de su propiedad. Un singular pero fracasado intento de enfocar las relaciones entre el régimen franquista y el hitlerismo aparece en *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998). Inspirada en hechos reales, el rodaje en Alemania de *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1937) por Imperio Argentina⁹², el film relata cómo un grupo de cineastas españoles, con la guerra civil casi terminada, se traslada a Berlín para realizar una película invitados por Joseph Göbbels. Aquí tienen la oportunidad de descubrir la política persecutoria y antisemita del régimen nazi asistiendo atónitos al pogrom de la *Kristallnacht*. Todos los personajes de españoles, hasta los más fanáticos franquistas que componen la *troupe*, se distinguen de los nazis por su humanidad y compasión hacia los judíos sacados de campos de concentración para figurar como extras en el papel de gitanos, con los cuales comparten generosamente sus paellas, gran unificadora entre los pueblos, a pesar de las miradas amenazadoras de los guardas alemanes. Para los españoles, sea cual sea su bando, nada distingue a los judíos de ellos mismos porque, como dice uno de los personajes, «tienen pinta de andaluces» y porque son «tan cristianos como nosotros».



Fotograma de *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001).

En realidad, solo en la última década se puede constatar una presencia judía en constante aumento, en contextos independientes de la simple reflexión autorreferencial sobre la historia española. Varias, por ejemplo, son las películas que tratan del Holocausto⁹³, aunque a menudo de manera pro-

[92] Manuel Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Murcia, Universidad de Murcia, 2004), pp. 11-116, 128-144.

[93] *El silencio antes de Bach* (Pere Portabella, 2007) y, entre los documentales, destacamos *El diari d'Anna Frank* (Tamyin Townsend, 1996) para Televisió de Catalunya; *Mauthausen-Viaje al infierno* (Cesc Tomas, Rafael Robledo y Joan Sella, 2000); *Ravensbrück -l'enfer de les dones* (Joan Salvat, 2005) para la televisión catalana; *Hitler-El lobo* (José Delgado, 2006); *El violinista de Auschwitz* (Carlos Hernando, 2012), sobre un judío sefardí que logró salvar su vida gracias a que sabía tocar el violín.

[94] Este tema ha sido objeto de varios documentales: *Visados para la libertad* (Ricardo Basterra y Arancha Gorostola, 2007), que trata también de la labor humanitaria que realizaron otros representantes de las delegaciones españolas en países de la Europa ocupada; *Boira negra* (Felip Solé, 2008), de Televisió de Catalunya; *Ángel Sanz Briz, el Schindler español* (Gonzo, 2008), para Antena 3. *El número de los justos* (Ignacio Sánchez, 2009), para TVE; *La encrucijada de Ángel Sanz Briz* (José Alejandro González, 2015).

[95] Tabea Alexa Linhard, «'Our Clown': European Memory and Sentimental Nationality in Charlie Rivel's Unexpected Itinerary» (*Bulletin of Spanish Studies*, nº 94, 2017), pp. 91-110.

[96] Como, por ejemplo, en la película de Fernando Trueba *La reina de España*, secuela de *La niña de tus ojos*, donde se establece una natural complicidad entre una víctima judía del marxismo, los presos políticos de Franco condenados a trabajos forzados en el Valle de los Caídos y el director de cine Blas Fontiveros (Antonio Resines), superviviente de Mauthausen y al que los otros judíos americanos afincados en Madrid consideran, por eso mismo, como uno de los suyos; o el docudrama *El camp de Argelers* (Felip Solé, 2009), en el que aparecen imágenes reconstruidas e imaginarias de tumbas de internados judíos donde se ha dibujado sobre la cruz una pequeña estrella de David.

[97] Por ejemplo, *Anas, una película india* (Enric Miró, 2009), *Un viaje al Mar Muerto* (Chino Moya, 2010) o *Nacido en Gaza* (Hernán Zin, 2014).

[98] Por ejemplo, en el documental *La dama dels escacs. Nascuda a Valencia, reina a tot el mon* (Agustí Mezquida, 2012), que trata de Francesch Vicent, judeo-converso autor del primer tratado de ajedrez moderno, o el mediodrama *Cábala caníbal* (Daniel Villamediana, 2014).

blemática y animada de buenos sentimientos autoconsolatorios, para demostrar el heroísmo de algunos españoles en el rescate de los judíos durante la guerra —como en la reciente *El ángel de Budapest* (Diego Carcedo, 2010)⁹⁴ o *El pallasso i el Führer* (Eduard Cortés, 2007)⁹⁵— o para defender la idea de una solidaridad de destino entre los antifranquistas del exilio y los judíos acosados por la solución final⁹⁶. El tema del conflicto en Oriente Medio está siempre más presente, sobre todo en el cine documental⁹⁷, pero el único largometraje de ficción que aborda el problema de la convivencia entre judíos y palestinos es *Seres queridos*.

En general, se puede decir (que el judío, después de haber tenido un papel instrumental en la Transición para estructurar una visión multiculturalista de España teñida de anticatolicismo, ahora, en la última década, aparece como piedra de toque para abordar los problemas de la inmigración y de los conflictos étnicos de la era postideológica. Por eso, su imagen pasa de ser caricaturesca y grotesca, como en la mayoría de las películas de los años ochenta, a trágica y más inclinada a captar la interioridad de los personajes judíos.

En un país con una de las comunidades judías más pequeñas de Europa, sigue siendo escasa la atención de la que han sido objeto los judíos actualmente residentes en la península, en particular los de origen sefardí. La suya es muy a menudo la imagen de una alteridad interna-incluida (como pueden ser las distintas declinaciones regionales de la diversidad hispánica)⁹⁸ y no exenta de excluidos (como es en general la de los inmigrantes africanos). Un hilo conductor o una imagen recurrente es la de las llaves que encarnan la paradoja de pertenencia y exotismo de los judíos en el cuerpo nacional hispánico que, desde la época de Franco, llega hasta películas más recientes (del *Americano en Toledo* a *El último sefardí*).

Son recurrentes las figuras que aluden a un arraigo fuerte mientras, al mismo tiempo, aparecen marginales y dislocadas. Es ejemplar el caso del personaje de Salomón Toledo (Francisco Merino) en *Maravillas* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1981), uno de los tres padrinos judíos sefarditas de la quinceañera protagonista Maravillas, prestidigitador de profesión, totalmente integrado en la familia disfuncional de la niña, pero muy excéntrico y cuyo cariño hacia la joven no le impide someterla a una arriesgadísima prueba de equilibrio en el balcón de su casa para quitarle de una vez por todas el miedo a la vida. Es muy reveladora la manera de filmar la escena del matrimonio judío con la que se abre *Caso cerrado* (Juan Caño, 1985), que describe los problemas de conciencia de César, directivo judío en una entidad bancaria, que se niega a hacer el servicio militar y que, tras hallar irregularidades en las cuentas del banco en el que trabaja, empieza una lucha ímproba contra el sistema. A pesar de que el hecho de profesar la religión judía no tenga ninguna importancia en el desarrollo de la trama, más que por sus relaciones con el mundo de las altas finanzas, según un estereotipo muy común en la cultura popular, la cámara se detiene con una minuciosidad casi antropológica en todos los detalles más exóticos de la boda hebrea, resaltando el contraste entre la diversidad de los judíos en su intimidad y su total integración pública.

Sin embargo, contrariamente a muchas representaciones de la alteridad, la judía no parece estar insertada en un contexto de atracción erótica ni tampoco de amenaza, como pudo serlo en el cine de Franco. Al judío se le asocia casi automáticamente el papel de la víctima inocente, como en *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), cuya acción acontece durante la guerra de los ocho años, en donde un personaje de converso portugués se suicida para no caer en manos de la Inquisición, y donde aparece Quevedo, de quien se condena el virulento antijudaísmo. Además, los judíos no aparecen casi nunca asociados a los árabes en películas de ambientación orientalista, como si cada uno denotara distintas asociaciones culturales e históricas⁹⁹. El judío, en general, no sirve para expresar el miedo por el reparto de riquezas, por la diferencia y el temor a la invasión. Con lo judío no hay, por lo tanto, identificación entre marginalidad y pobreza y no aparece entre los colectivos más visibles y menos susceptibles de integración de la actual sociedad multiétnica.

El judío está casi siempre representado como adinerado u ocupado en profesiones financieras e intelectuales, lo que lo exime de ser percibido como objeto de la xenofobia de la que son víctimas los trabajadores extranjeros y los inmigrantes ilegales¹⁰⁰.

No estoy sin embargo enteramente de acuerdo con Tzvi Tal cuando afirma que «los judíos en el cine representan a la cultura española hegemónica a la que se han incorporado»¹⁰¹; de lo contrario, no se explica la acentuación folclórica de su diversidad en tantos films, de *Maravillas* a *Caso cerrado* y hasta *Seres queridos*. Mucho más a menudo, las comedias utilizan la coartada del judío de corte sainesco en el desarrollo de su trama mientras que, en las películas de argumento serio, en constante aumento desde la ley de memoria del 2004, se hace patente un proceso de fetichización barroca de la muerte sacrificial y redentora de los personajes judíos, como en *Intacto*. En el cine español permanecen largamente –con recelos inconscientes– la interpretación cristológica del sufrimiento y del exilio judío (los tres «tíos» de *Maravillas* que recuerdan a los Reyes Magos) y la del complot típica de una sociedad percibida como estrictamente endogámica (solo en *Mi querido Klikowsky* y en *Seres queridos* hay una pareja mixta en un contexto muy conflictual¹⁰²), encerrada en sí misma como la judía (siempre *Maravillas*, que anticipa una imagen del judío presente en *Fanny y Alexander* de Bergman [1982], pero también el personaje cómico de Chepa en *Acción Mutante* [Álex de la Iglesia, 1993], un enano jorobado, judío y masón, comunista y presuntamente homosexual, administrador y contable de la banda que da el nombre a la cinta).



Marisol en *Caso cerrado* (Juan Caño Arecha, 1985).

[99] Aparte de la referencia a la convivencia de las tres religiones monoteístas en la España árabe del siglo VIII, tela de fondo de la película *Al Andalus, el camino del sol* (Jaime Oriol y Antonio Tarruella, 1989), los judíos en general aparecen en contextos históricos diferentes de la civilización musulmana en la península, como en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2001), *Yo, Don Giovanni* (Carlos Saura, 2009), que menciona el origen judío de Lorenzo Da Ponte, *Agora* (Alejandro Amenábar, 2009), con los judíos de la cosmopolita Alejandría en 391 a. C. o *El discípulo* (Emilio Ruiz Barrachina, 2010), sobre la vida de Jesús de Nazareth.

[100] Hay que destacar la excepción de los documentales cortos de Estaban Ibarra sobre las varias expresiones del racismo en la sociedad española, por ejemplo, *Informe Raxen*, de 2010, *Racismo y odio en internet*, de 2011, o *Las mentiras de la xenofobia*, de 2011. El único documental que trata del tema del prejuicio antijudaico es a mi conocimiento *¿El estigma?* (Martí Sans, 2014).

[101] Tzvi Tal, «Seres queridos y objetos étnicos: judíos y palestinos en la comedia cinematográfica española», p. 222.

[102] A eso se debe probablemente, como señala Tal, que muchas películas prefieran la «solución romántica y familiar que se sobrepone a las diferencias entre las identidades, a las concepciones ideológicas y a las posturas políticas». Tzvi Tal, «Seres queridos y objetos étnicos: judíos y palestinos en la comedia cinematográfica española», p. 215.

[103] Martínez-Carazo, «Inmigración en el cine español», p. 188.

[104] Quizás el único caso de personaje cuya pertenencia al judaísmo no influye de alguna manera sobre su caracterización y aparece como totalmente anodino es *Costa Brava* (Marta Balletbo-Coll, 1995), que narra la relación sentimental entre Anna, una guía turística catalana, y Montserrat, una judía americana (a pesar del nombre bien catalán y católico!), docente en la Universidad de Barcelona e insatisfecha con su trabajo.

[105] Zygmunt Bauman, «Allo-Semitism: Premodern, Modern, Postmodern», en Bryan Cheyette, Laura Marcus (eds.), *Modernity, Culture, and «the Jew»*, (Palo Alto, Stanford University Press, 1998), pp. 143-156.

Como escribe Martínez-Carazo, «una deficiencia clave del cine español centrado en la inmigración es la inexistencia de textos filmicos creados desde el punto de vista del inmigrante»¹⁰³. Todavía hay que esperar filmes no ya sobre los otros étnicos, sino producidos por los mismos miembros de esta comunidad, y esto vale por los judíos también.

De todas formas y a pesar de que la alteridad judía no se encuentre entre las cuestiones identitarias que más inquietan a la España actual, un hecho resalta con bastante claridad en el conjunto del corpus examinado: la figura del judío en sus distintas reencarnaciones cinematográficas es siempre complementaria a un discurso con finalidades ideológicas. Su presencia en una película no es, por lo tanto, casi nunca accidental, fútil o anodina¹⁰⁴. En el caso del cine español, estamos frente a lo que Zygmunt Bauman ha llamado «allosemitismo», o sea, la concepción que impregna buena parte de la cultura europea según la cual lo judío, para bien o para mal, representa una figura de alteridad que se resiste a una visión pacificada de valores y de identidades compartidas¹⁰⁵. Eso no significa que todas las representaciones de los judíos padezcan de distorsiones antisemitas o sean necesariamente desdibujadas, sino que todo lo que concierne al judaísmo es el objeto de lo que Spivak denomina «imperialismo benevolente» dotando de voz al sujeto integrado al grupo hegemónico (por su idioma o por su historia compartida), pero afianzando la exclusión del otro marginal por su fe, por su origen. La palabra judío en el imaginario cinematográfico español permanece envuelta por una imperscrutable diversidad que puede ser resuelta solo a través de su incorporación en una red de significados que desvelan más la ideología dominante en España que la de la minoría judía para encararse a su sesgada y a veces incómoda presencia.



Fotograma de *Acción mutante* (Álex de la Iglesia, 1993).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE CALERO, Sergio, «Las imágenes de la división azul; los vaivenes de la política exterior e interior de Franco a través del cine», en Aitor Yraola (co.), *Historia contemporánea de España y cine* (Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1997), pp. 69-84.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo, «Presencia e imagen judía en la España contemporánea. Herencia castiza y modernidad», en Silvina Shammah Gesser y Raanan Rein (coords.), *El otro en la España contemporánea/ Prácticas, discursos, representaciones* (Sevilla, Anfora, 2011), pp. 123-160.

- AVNI, Haim, «España y Portugal, su actitud respecto de los refugiados judíos durante la era nazi», en Ignacio Klich y Mario Rapoport (coords.), *Discriminación y racismo en América Latina* (Buenos Aires, Nuevohacer, 1997), pp. 255-271.
- , *España, Franco y los judíos* (Madrid, Altalena, 1982).
- BAUMAN, Zygmunt, «Allo-Semitism: Premodern, Modern, Postmodern», en Bryan Cheyette, Laura Marcus (eds.), *Modernity, Culture, and «the Jew»* (Palo Alto, Stanford University Press, 1998).
- BENAVENT, Francisco María, *Cine español de los noventa* (Bilbao, Ed. Mensajero, 2000).
- BENTLEY, Bernard P. E., *A Companion to Spanish Cinema* (Woodbridge, Tamesis, 2008).
- BONNET, Veronique, «La vida perra de Juanita Narboni de Farida Benlyazid : une réécriture filmique postcoloniale?» (*Itinéraires*, 2012-3), pp. 81-94.
- BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial, 1998).
- BOTTI, Alfonso, «Questione sefardita e antisemitismo nell'Ottocento spagnolo» (*Spagna contemporanea*, 20, 2001), pp. 13-71.
- BROS DURAN, Montserrat, *La imagen del mundo árabe en el cine español (1939-1975)* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992).
- CALVET, Josep, *Les muntanyes de la llibertat. El pas d'evadits pels Pirineus durant la Segona Guerra Mundial 1939-1944* (Barcelona, La Magrana, 2008)
- CAMPORESI, Valeria, «Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España», en Nancy Berthier & J.C. Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades* (Madrid, Casa de Velázquez, 2007), pp. 61-74.
- CAPARROS LERA, José María, *Historia del cine español* (Madrid, T & B Editores, 2007).
- CASTRO DE PAZ, José Luis, *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español* (Barcelona, Paidós, 2002).
- CRUSELLS, Magí, *Las brigadas internacionales en la pantalla* (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2001).
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003).
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier, *El enemigo judeo-masónico en la propaganda franquista (1936-1945)* (Madrid, Marcial Pons, 2010).
- DONNER, Batia y BONFIL, Rachel (eds.), *From Here to Madrid. Volunteers from Palestine in the International Brigades in Spain 1936-1938* (Tel Aviv, Eretz Israel Museum, 2012)
- DRAME, Claudine, *Des films pour le dire: reflets de la Shoah au cinéma français, 1945-1985* (Genève, Metropolis, 2007).
- EHRlich, Linda C., «A Change of Scene, a Change of Fortune: Cinematic Visions of the Sephardic Jew» (*Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, n° 15, 2, Winter 1997), pp. 1-20.
- ELENA, Alberto, «La Llamada de África: una aproximación al cine colonial español» (*Cuadernos de la Academia*, n° 1, 1997), pp. 249-259.
- , *La llamada de África, estudios sobre el cine colonial español* (Barcelona, Bellaterra, 2010).
- ELLWOOD, Sheelagh, «The Moving Image of the Franco Regime: Noticiarios y Documentales (1939-1975)», en Helen Graham y Jo Labanyi (eds.), *Spanish Cultural Studies*, (Oxford, Oxford University Press, 1995), pp. 201-203.
- ESPAÑA, Rafael de, «Antisemitismo en el cine español» (*Film-Historia*, n° 1, 2 1991), pp. 89-102.

- FIGARES ROMERO DE LA CRUZ, María Dolores, *La colonización del imaginario: imágenes de África* (Granada, UGR, 2003).
- FRIEDMAN, Lester, *Hollywood's Image of the Jew* (New York, Ungar, 1982).
- FRIEDMAN, Michal, «Reconquering 'Sepharad': Hispanism and Proto-Fascism in Giménez Caballero's Sephardist Crusade», en Daniela Flesler, Tabea Linhard, Adrián Pérez Melgosa (eds.), *Revisiting Jewish Spain in the Modern Era* (London, Routledge, 2013), pp. 35-60.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, «Samuel Bronston, ascenso y caída de un imperio», en Laura Gómez Vaquero y Daniel Sánchez Salas (eds), *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*, (Madrid, Ocho y medio, 2009), pp. 435-473.
- , *El imperio Bronston* (Madrid, El Imán, 2000).
- GARCÍA SEROR, Antonio, *Ensayos sobre el hombre: arqueología, antropología y religión* (Guadalajara, Aache, 2005).
- GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)* (Sevilla, Comunicación Social Ediciones, 2011).
- GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España* (Barcelona, Ediciones B, 2009).
- GÓMEZ MESA, Luis, *La literatura española en el cine nacional, 1907-1977* (Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, «Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936» (*Secuencias*, nº 37, 2013).
- , «Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista en el cine español entre 1929 y 1945», en Alfonso del Amo *et al.*, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (el caso español)* (Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004), pp. 97-110.
- , CAMPORESI, Valeria, «Un progreso en el arte nacional. Ibérica films en España, 1934-1936» (*BSAA arte*, nº 77, 2011), pp. 265-286.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo kitsch y cine histórico español (1939-1953)* (Cuenca, Ediciones de la universidad Castilla-La Mancha, 2009).
- GRAFF ZIVIN, Erin, «Aporias of Marranism: Sabina Berman's *En el nombre de Dios* and Jom Tob Azulay's *O Judeu*» (*The New Centennial Review*, nº 12, 2012), pp. 187-216.
- GUBERN, Román, «Benito Perojo's *La Verbena de la Paloma*», en Jenaro Talens, Santos Zunzunegui (eds.), *Modes of Representations in Spanish Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), pp. 47-57.
- , «El ciclo antisemita del cine español de posguerra», en Román Gubern (ed.), *Cultura audiovisual. Escritos. 1981-2011* (Madrid, Cátedra, 2013), pp. 295-301.
- GUBERN, Román *et al.*, *Historia del cine español* (Madrid, Ed. Catedra, 1995).
- HEREDERO GARCÍA, Rafael, *La censura del guion en España* (Valencia, Generalitat, 2000).
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, «Representar al otro», *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine* (Madrid, 2010).
- JUARISTI, Jon, «Las bases míticas comunes de las identidades españolas modernas», en Silvina Shammah Gesser y Raanan Rein (coords.), *El otro en la España contemporánea/Prácticas, discursos, representaciones* (Sevilla, Ánfora, 2011), pp. 375-403.
- KLICH, Ignacio y Rapoport, Mario (coords.), *Discriminación y racismo en América Latina* (Buenos Aires, Nuevohacer, 1997).
- LASTRA, James, «Why Is This Absurd Picture Here?», en Ivone Margulies (ed.), *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema* (Durham, Duke University Press, 2002), pp. 200-205.

- LEAL RIESCO, Beatriz, «La Melilla fronteriza e intercultural a través de los ojos de sus creadores: Driss Deiback y Moisés Salama», en Fernando Ramos (ed.), *Arte y ciencia. Creación y responsabilidad* (Coimbra, Universidad de Granada y CIMA, 2010), pp. 93-116.
- LEÓN DE AGUINAGA, Pablo, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid, CSIC, 2010).
- LINHARD, Tabea Alexa, «'Our Clown:' European Memory and Sentimental Nationality in Charlie Rivel's Unexpected Itinerary» (*Bulletin of Spanish Studies*, nº 94, 2017), pp. 91-110.
- , *Jewish Spain, a Mediterranean Memory* (Stanford, Stanford University Press, 2014).
- LIPSCHITZ, Chaim, *Franco, Spain, the Jews, and the Holocaust* (New York, Ktav, 1984).
- LLINÁS, FRANCISCO (coord.), *Directores de fotografía del cine español* (Madrid, Filmoteca española, 1989).
- LUSTIGER, Arno, *iShalom libertad! Judíos en la Guerra Civil Española* (Barcelona, Flor al viento, 2001).
- MACÍAS KAPÓN, Uriel, «Los cronistas de la Guerra de África y el primer reencuentro con los sefardíes», en Uriel Macías Kapón, Moreno Koch e Izquierdo Benito (coords.), *Los judíos en la España contemporánea, historia y visiones, 1898-1998* (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000), pp. 45-60.
- MARQUINA, Antonio, «La política del régimen de Franco hacia los sefarditas nacionalizados», en Eloy Martín Corrales, *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (Barcelona, Bellaterra, 2002).
- y OSPINA, Gloria Inés, *España y los judíos en el siglo XX* (Madrid, Espasa Calpe, 1987).
- MARTÍNEZ BRETON, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia católica en el cine español (1951-1962)* (Madrid, Harofarma, 1987).
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, «Inmigración en el cine español: el Otro que es siempre el mismo», en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, (Madrid, Biblioteca nueva, 2010), pp. 185-198.
- MAZZINI, Elena, «Il Processo a Gesù di Diego Fabbri e i commenti della stampa cattolica italiana. Fra deicidio e persecuzioni» (*Storicamente*, No 7, 2011).
- MESEGUER, Manuel Nicolás, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Murcia, Universidad de Murcia, 2004).
- MIRZROEFF, Nicholas (ed.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* (Londres, Routledge, 2000).
- REHRMANN, Norbert, «El síndrome de cenicienta: moros y judíos en la literatura española del siglo XIX y XX», en Gonzalo Álvarez Chillida y Ricardo Izquierdo Benito (coords.), *El antisemitismo en España* (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), pp. 207-235.
- REHRMANN, Norbert, «Historia, literatura, identidad: El redescubrimiento de moros y sefardíes en la literatura española del siglo XIX y principios del XX» (*Raíces*, nº 36, 1998), pp. 35-43.
- , *El antisemitismo en España: la imagen del judío (1812-2012)* (Madrid, Marcial Pons, 2002).
- , *Das schwierige Erbe von Sefarad: Juden und Mauren in der spanischen Literatur. Von der Romantik bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt, Vervuert Verlagsgesellschaft, 2002)
- ROCHA, Carolina, «Jewish Self-Representations in Contemporary Argentine and Brazilian Films» (*Journal of Modern Jewish Studies*, nº 9 - 1, 2010), pp. 37-48.

- RODRÍGUEZ, Saturnino, *El NO-DO catecismo social de una época* (Madrid, Editorial Complutense, 1999).
- ROHR, Isabelle, *La derecha española y los judíos, 1898-1945. Antisemitismo y oportunismo* (Valencia, PUV, 2010).
- , *The Spanish Right and the Jews (1898-1945): Antisemitism and Opportunism* (Sussex, Sussex Academic Press, 2007).
- ROSENBERG, Edgard, *From Shylock to Svengali. Jewish Stereotypes in English Fiction* (Stanford, Stanford University Press, 1960).
- ROTHER, Bernd, *Franco y el Holocausto* (Madrid, Marcial Pons, 2005).
- ROZENBERG, Danielle, *L'Espagne contemporaine et la question juive* (Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006).
- , *La España contemporánea y la cuestión judía* (Madrid, Marcial Pons, 2010).
- SALAH, Asher, «A imagem do judeu no cinema português», en Marina Pignatelli (coord.), *Judeus e Cristãos Novos no Mundo Lusófono* (Lisboa, Colibri, 2017), pp. 247-270
- , «Jews and Israel in Italian Cinema», en *Italy 150th Anniversary* (Milano, Corriere della Sera Foundation, 2012), pp. 283-301.
- , «Maschere Giudaiche: gli ebrei al cinema italiano», en *Italia Ebraica: oltre duemila anni di incontro tra la cultura italiana e l'ebraismo* (Torino, Allemandi, 2007), pp. 221-235.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Photography, Production Design, and Editing» en Jo Labanyi y Tatiana Pavlovic (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (Londres, Blackwell, 2013), pp. 345-369.
- SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)* (Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013).
- SCHREIBERMAN, José, «El tema judío en la generación del 98», en *Los judíos en la España contemporánea, historia y visiones, 1898-1998* (Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000), pp. 61-74.
- SHINAN, Nitai, *Qorbanot o Ashemim: Toledot Ha-Yehudim Be-Rei Ha-Historiografia Ha-Sefaradit Ba-Shanim 1759-1898* (Jerusalem, 2011).
- SMITH, Paul Julian, «Representando a los otros: el cine y la televisión contemporánea», en *España y Israel: veinte años después* (Madrid, Librería-Editorial Dykinson, 2007), pp. 319-336.
- TAL, Tzvi, «Seres queridos y objetos étnicos: judíos y palestinos en la comedia cinematográfica española» en *España y Israel: veinte años después* (Madrid, Librería-Editorial Dykinson, 2007), pp. 215-223.
- TOUBOUL TARDIEU, Eva, *Séphardisme et Hispanité. L'Espagne à la recherche de son passé (1920-1936)* (París, 2009).
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *No-Do. El tiempo y la memoria* (Barcelona, Cátedra y Filmoteca española, 2001).
- VEZYROGLOU, Dimitri, «Une chose et son contraire : le cinéma français et les ambiguïtés du philo-sémitisme en 1925», en M.-A. Matard-Bonucci (ed.), *ANTISÉmythes; l'image des juifs entre culture et politique, 1848-1939*, (París, Nouveau Monde éditions, 2005), pp. 207-216.
- VIENNE, Maité, «La sorcière : une histoire d'intolérance» (*Cinémaction*, n° 92, 1999), pp. 48-54.
- VINCENOT, Emmanuel, «Alou, Said, Mihai et les autres : les immigrés dans le cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix», en Nancy Berthier (ed.), *Penser le cinéma espagnol (1975-2000)*, (Lyon, GRIMH/GRIMIA 2002), pp. 87-95.

- WISTRICH, Robert Salomon, «La “otredad” judía en la historia europea: pasado y presente», en Silvina Shammah Gesser y Raanan Rein (co.), *El otro en la España contemporánea/Prácticas, discursos, representaciones* (Sevilla, Anfora, 2011), pp. 55-82
- WOODS PEIRÓ, Eva, *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012).
- YSART, Federico, *España y los judíos en la Segunda Guerra Mundial* (Barcelona, Dopesa, 1973).
- ZAAGSMA, Gerben, *Jewish Volunteers in the Spanish Civil War: A Case Study of the Botwin Company* (London, 2001).
- ZAPATA BARRERO, Ricard, «La reproducción del “otro” musulmán en España a través de prácticas sociales y reacciones políticas», en Silvina Shammah Gesser y Raanan Rein (co.), *El otro en la España contemporánea/ Prácticas, discursos, representaciones* (Sevilla, Anfora, 2011), pp. 219-256.
- ZIMMERMANN, Moshe, *Al Tigu Li Ba-Shoah: Hashpaat Ha-Shoah Ba-Qolnoa U-ba-Hevrah Be-Israel* (Haifa, 2002).
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desaventuras del cine español (1959-1971)* (Barcelona, Paidós, 2005).

Recibido: 16 de julio de 2016

Aceptado para revisión por pares: 25 de octubre de 2016

Aprobado para publicación: 10 de marzo de 2017

FISTS OF ZEN Y A TOUCH OF FURY: LUCHAS DE IDENTIDAD EN EL SENO DEL CINE DE ARTES MARCIALES HONGKONÉS

***Fists of Zen and A Touch of Fury:
Identity Struggles in Hong Kong Martial Arts Cinema***

VÍCTOR AERTSEN^a

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2017.46.005>

RESUMEN

El cine de artes marciales hongkonés se ha desarrollado históricamente a lo largo de dos subgéneros: el cine *wuxia* y el cine *kung fu*; dos subgéneros semejantes, de orígenes coincidentes y evolución en diálogo, pero que muestran características semánticas y sintácticas particulares. En este sentido, el presente trabajo propone su caracterización desvelando tanto las diferencias palpables entre ambos como la coherencia interna de cada uno de ellos. Para ello, se ahonda en la etimología de los vocablos con los que habitualmente se identifican, con la intención de aclarar algunas confusiones terminológicas y exponer las singularidades a las que dichas expresiones aluden. Seguidamente, se exponen las tradiciones culturales con las que se vincula cada género, demostrando que las diferencias entre ambos géneros reproducen divisiones geohistóricas superiores, que son fundamentales en la cultura china. Finalmente, se comparan algunas de las características temáticas, narrativas y estéticas de cada categoría textual atendiendo a su coherencia interna y a su particular vinculación a las tradiciones culturales antes expuestas.

Palabras clave: cine hongkonés, cine de *kung fu*, *wuxia pian*, géneros cinematográficos.

ABSTRACT

Hong Kong's martial arts cinema has developed historically along two subgenres: *wuxia* and *kung fu* films. Though similar subgenres with coincidental origins and dialectical evolutions, both show specific semantic and syntactic elements. In this sense, the present work suggests their characterization, revealing their tangible differences as well as their internal coherence. In order to do so, the text examines the etymology of the words usually identified with these subgenres. The aim is clarifying some terminological misunderstandings and exposing the singularities that these expressions allude to. Then, I refer to the cultural traditions to which each genre is linked, demonstrating that the differences between the two reproduce superior geohistorical divisions fundamental to Chinese culture. Finally, I compare some of the thematic, narrative and aesthetic features of each textual category considering their internal coherence as well as their particular link to the cultural traditions above discussed.

Keywords: Hong Kong cinema, martial arts, *kung fu* cinema, *wuxia pian*, film genres.

[a] VÍCTOR AERTSEN es Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, donde recientemente ha defendido su tesis: *Cuerpos en movimiento: experiencias cinestésicas en el cine de acción hongkonés*. Email: vaertsen@db.uc3m.es.

Introducción

Dentro del cine de artes marciales, el cine hongkonés ha desarrollado dos subgéneros diferenciados a lo largo de su historia, a los que generalmente se hace mención usando los términos *wuxia* y *kung fu*. Aunque presentan características parecidas —lo que conocemos como cine de kung fu se ha desarrollado a partir del más tradicional cine *wuxia*—, en la actualidad ambos términos hacen referencia a categorías genéricas diferentes, con notables diferencias semánticas y sintácticas. Basta comparar dos películas contemporáneas como *A Touch of Zen* (*Xia nü*, King Hu, 1971) y *Furia oriental* (*Jing wu men/Fists of Fury*, Wei Lo, 1972), obras maestras, respectivamente, del *wuxia* y del *kung fu*, para percatarse de las diferencias entre ambos tipos de textos.

En cualquier caso, a pesar de que el cine *wuxia* precede, origina y dialoga con lo que hoy en día se identifica como cine de *kung fu*, ambos subgéneros han tenido diferente suerte desde el punto de vista de su recepción en Occidente. El término *kung fu* no solo se ha extendido profusamente en Occidente en las últimas décadas, siendo aceptado en la actualidad por la RAE y el OED, sino que las películas que se integran bajo dicho término forman parte de los circuitos cinematográficos occidentales desde comienzos de la década de 1970, especialmente a partir del éxito global de las obras protagonizadas por Bruce Lee.

En cambio, la etiqueta *wuxia* no ha encontrado similar aceptación y, por lo general, resulta desconocida en el mundo anglo y castellanoparlante: aunque designe a un personaje arquetípico de la narrativa tradicional china, homólogo del samurái japonés, dicho término se encuentra a veces traducido insatisfactoriamente como «caballero errante» o, en ocasiones, se confunde con conceptos afines como «kung fu» y «artes marciales». A pesar de que algunas de las obras del cine *wuxia* llamaron la atención de la crítica occidental décadas atrás (*A Touch of Zen*, por ejemplo, participó en la sección oficial del Festival de Cannes de 1975), habría que esperar al cambio de milenio para que algunos títulos adscritos a esta categoría comenzaran a despertar el interés del público occidental, especialmente a partir del impacto internacional de *Tigre y dragón* (*Wo hu cang long/Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000), a la que seguirían otras producciones de naturaleza igualmente transnacional como *Héroe* (*Ying xiong/Hero*, Zhang Yimou, 2002), *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu/House of Flying Daggers*, Zhang Yimou, 2004), *Fearless* (Ronny Yu, 2006) y *Acantilado rojo* (*Chi bi/Red Cliff*, John Woo, 2008).



Cartel de *Furia oriental* (*Jing wu men/Fists of Fury*, Wei Lo, 1972).



Fotograma de *La casa de las dagas voladoras* (*Shi mian mai fu*/House of Flying Daggers, Zhang Yimou, 2004).

[1] Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000), pp. 126-129.

[2] El hecho de que en buena parte de la literatura occidental se incluya la palabra *pian* cuando se menciona el cine *wuxia* y no ocurra lo mismo en el caso del cine de *kung fu* refleja la diferente suerte de ambos conceptos en Occidente.

[3] A su vez, la palabra *xia* se compone a partir de los términos *ren* (persona) y *jia* (armadura) haciendo referencia, inicialmente, a cualquier persona armada dedicada a la guerra, es decir, toda suerte de guerrero; posteriormente, convenientemente idealizado en innumerables relatos históricos y ficcionales, el término ha venido a designar al guerrero heroico experto en el arte de la lucha y virtuoso en su comportamiento. Por su parte, la palabra china *wu* se forma de la combinación de otros dos caracteres, *zhi* (parar, detener) y *ge* (pelea, combate), términos que parecieran formar un oxímoron al sugerir la necesidad de combatir para poner fin a la lucha, una paradoja central en la filosofía de las artes marciales chinas, palpable en la conducta de muchos *xia* en la tradición narrativa *wuxia*. Véase Sam Ho, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction», en David Chute y Lim Cheng-Sim (eds.), *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 2003).

tradiciones sobre las que se erigen, creando un sistema textual de componentes motivados e integrados¹, lo que permite entender cualquier característica idiosincrática de cada uno de los subgéneros como una consecuencia lógica del resto de características que lo componen y dotan de identidad.

1. Desafíos etimológicos: estableciendo distinciones

Si bien es imposible insistir en un único término para hacer referencia a las artes marciales chinas, actualmente la palabra más extendida en China es «*wushu*», formada por los términos «*wu*» («marcial», «militar») y «*shu*» («arte», «técnica», «habilidad»). Usado cuanto menos desde el siglo VI d.C., el término adquirió notoriedad a mediados del siglo XX, cuando el gobierno de la República Popular China decidió establecerlo para designar la versión deportiva de sus artes marciales. A pesar de ello, en lo que al cine concierne, raro es encontrar la expresión «*wushu pian*» («*pian*»: «película»)² para hacer referencia a las películas de artes marciales, cuando lo habitual es, siguiendo la tradición literaria, el uso del término de origen mandarín «*wuxia pian*», que deriva de las palabras «*wu*» y «*xia*» («guerrero», «héroe», «caballero»)³.

En cualquier caso, se trata de un término de reciente cuño, que solo cuenta con un siglo de historia en la literatura e historiografía china. Mientras que, tradicionalmente, la palabra «*xia*» se ha conjugado recurrentemente con otros términos para designar a los diferentes personajes heroicos que pueblan sus narrativas («*youxia* [«caballero errante»], «*renxia* [«caballero humanista»], «*haoxia* [«caballero heroico»], «*yongxia* [«caballero valiente»], «*yinxi* [«caballero anacoreta/ermitaño»], «*ruxia*»

El presente trabajo pretende aclarar algunas cuestiones terminológicas relacionadas con ambos subgéneros, así como delimitar sus puntos de encuentro y desencuentro desvelando el modo en que cada categoría se vincula con prácticas particulares dentro de las tradiciones marciales, narrativas y estéticas chinas. Por el camino, se espera manifestar la coherencia interna de ambos subgéneros, cuyos elementos característicos no solo se han desarrollado en oposición a los del subgénero contrario, sino también en concierto con los elementos propios y las

[«caballero confucionista»], «*jianxia*» [«caballero espadachín»], «*daoxia*» [«caballero bandido»], «*sengxia*» [«monje caballero»], «*nüxia*» [«mujer caballero»], «*yixia*» [«caballero recto/honesto»]), su composición junto al término *wu* solo se fijaría a comienzos del siglo xx, bajo la influencia de la literatura japonesa equivalente y durante un periodo histórico de marcado militarismo, en el que se deseaba enfatizar el carácter marcial de las figuras y narrativas en cuestión⁴.

Por su parte, el término «*wushu*» es prácticamente desconocido en Occidente, siendo más habitual utilizar la expresión «*kung fu*» para designar las artes marciales chinas, lo que resulta extraño para una palabra que surge de la unión de los términos «*kung*» («trabajo, mérito, logro») y «*fu*» («hombre, maestro») y que, en la cultura china, no se ha utilizado tradicionalmente para hacer referencia a la práctica específica de las artes marciales, sino para señalar la adquisición de cualquier habilidad a través del trabajo constante, disciplinado y sacrificado. En este sentido, su uso en Occidente para designar las artes marciales chinas puede deberse a un malentendido tal vez causado por una errónea simplificación de la expresión «*kung fu wushu*» («entrenamiento disciplinado en artes marciales») o quizás por su parecido con las expresiones «*quan shu*» («*quan*»: «puño, mano») y «*quan fa*» («*fa*»: «principio, ley»), es decir, «los principios o las artes del puño»⁵, términos que, si bien mucho menos populares que «*wushu*», ocasionalmente son usados para designar las artes marciales chinas⁶.

La historia de esta confusión terminológica aún está por aclarar, pero no cabe duda de que el uso del término como sinónimo de artes marciales chinas penetró en los discursos occidentales durante las décadas de 1960 y 1970 actuando como un cajón de sastre para dar cuenta tanto de las ficciones como de las industrias pedagógicas relacionadas con las artes marciales chinas que eclosionarían por la época. El término aparece en 1958 en el libro *Fighting Arts of the Orient: Elemental Karate and Kung Fu*, de James Yimm Lee. Tras realizar en 1962 una espectacular exhibición en el Campeonato Internacional de Karate de Ed Parker, Bruce Lee publicaría en 1963 su libro *Chinese Gung-fu: The Philosophical Art of Self-Defense*, y el mismo Parker escribiría *Secrets of Chinese Karate*, donde utilizaba indistintamente los términos «*kung fu*» y «*quan shu*» para designar las artes marciales chinas, que hasta entonces venían denominándose «*chinese boxing*» o «*chinese karate*»⁷.

Por la época, la prestigiosa revista *Black Belt* comenzaría a usar el término de forma asidua, publicando en 1965 un amplio reportaje sobre *The Ancient Chinese Fighting Art of Kung-Fu*. La aparición de Bruce Lee en la serie *El avispon verde* (*The Green Hornet*, ABC: 1966–67) y la película *Marlowe, detective muy privado* (*Marlowe*, Paul Bogart, 1969) fomentaría la difusión masiva de las artes marciales chinas entre el público estadounidense, popularizándose definitivamente a partir del éxito de la serie *Kung Fu* (ABC: 1972–1975) y del impacto global de las películas que Bruce Lee protagonizaría en Hong Kong (industria a la que acudió tras negársele la participación en la mencionada se-

[4] Véase Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009).

[5] El término «*quan*» se utiliza habitualmente para identificar y diferenciar estilos marciales concretos, como el Shaolín («*shaolinquan*») y el Wudang («*wudangquan*»), así como tradiciones más generales, como las artes marciales del sur («*nanquan*») y las del norte («*changquan*»).

[6] Wong Kiew Kit, *The Art of Shaolin Kung Fu: The Secrets of Kung Fu for Self-Defense, Health, and Enlightenment* (Boston and London, Tuttle Publishing, 2002), pp. 19.

[7] La incapacidad inicial de encontrar términos apropiados para dar cuenta de las artes marciales desarrolladas en diferentes puntos del sudeste asiático llevó a que se buscaran equivalentes occidentales de dichas prácticas, siendo el boxeo la forma de combate reglado más extendida en países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos. Ello explica el uso temprano del término *Chinese boxing* para hacer referencia a las artes marciales chinas y el uso de la *Boxers* para designar a los miembros de la sociedad secreta de artistas marciales que se rebelaron contra la influencia comercial, política, religiosa y tecnológica foránea en China durante los últimos años del siglo xix, como consecuencia de los excesos del colonialismo occidental. En las primeras décadas del siglo xx, a medida que el contacto etnográfico con las culturas asiáticas incitara la búsqueda de vocablos más apropiados para identificar unas prácticas marciales de gran raigambre filosófica y estética, el término terminaría siendo sustituido por *Chinese martial arts* y, ocasionalmente, como ocurriría con el *karate* japonés, por la expresión *kung fu*. Véase Thomas A. Green, *Martial Arts of the World: An Encyclopedia* (Santa Barbara, ABC-CLIO, 2001).



Bruce Lee en la serie *El avisón verde* (*The Green Hornet*, ABC: 1966-67).



Fotograma de *Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Shichuan Zhang, 1928-1931).

[8] Peter Allan Lorge, *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century* (Nueva York, Cambridge University Press, 2012), pp. 9.

[9] Thomas A. Green, *Martial Arts of the World: An Encyclopedia*, pp. 314-315.

[10] Véase Verina Glaessner, *Kung Fu: Cinema of Vengeance* (Londres, Lorrimer, 1974).

medida, las características de ambos géneros se fueran definiendo en contraposición al otro, de forma dialéctica, como una reacción creativa en busca de identidad, distinción y éxito comercial.

De modo esquemático, aunque los detalles de su evolución se expondrán en los siguientes apartados, la historia del cine de artes marciales chino durante el siglo xx puede dividirse en las siguientes fases cronológicas: (1) un primer ciclo de películas *wuxia* en mandarín producido durante la década de 1920 en Shanghái, la primera industria cinematográfica china, a manos de un

rie). Para 1975, como indica la canción de Carl Douglas, «*[Everybody Was] Kung Fu Fighting*» («[Todo el mundo estaba] haciendo *kung fu*»). Y, si bien los americanos puede que piensen que el término era auténticamente chino, se trataba de un concepto de origen intercultural.

Curiosamente, a partir de su uso recurrente en Occidente, en un periodo de fuerte contacto con el cine de artes marciales hongkonés, el término retornaría a su cultura de origen dotado de este nuevo significado, comenzando a ser utilizado en las postrimerías del siglo xx por la propia literatura y prensa autóctona para hacer referencia a sus artes marciales⁸, al menos en zonas cantonés-parlantes como Hong Kong⁹. Es así cómo, a lo largo de los setenta, se comenzaría a utilizar para designar las películas de artes marciales producidas y distribuidas por la época, a costa del apelativo chino habitual, «*wuxia*»¹⁰. Se da, por lo tanto, el interés común por encontrar un término susceptible de dar cuenta de un fenómeno que interesaba por igual a chinos y angloparlantes, lo que terminaría institucionalizando la palabra, en adelante asociada con una producción cinematográfica específica.

La producción hongkonesa de cine de acción se ha caracterizado, a lo largo de las décadas, por demostrar una alternancia dinámica entre dos ciclos, uno de carácter histórico-fantástico (luego identificado como «*wuxia pian*») y otro contemporáneo-realista (ahora identificado como «cine de *kung fu*»), produciendo que la saturación del público en un momento determinado respecto a uno de estos ciclos originara la recuperación renovada del otro, y viceversa. Esta situación llevó a que, en buena

grupo de cineastas locales deseosos de capitalizar la popularidad de los seriales de aventura norteamericanos y creando un equivalente local fundado sobre la tradición literaria autóctona, con el serial *Burning of the Red Lotus Temple* (*Huo shao hong lian si*, Shichuan Zhang, 1928-1931) como obra paradigmática; (2) un segundo ciclo de ficciones marciales de corte realista que hoy se identifican como las primeras muestras del cine de *kung fu*, entre las que destacaría *Huang Fei-hong zhuan: Bian feng mie zhu/The True Story of Wong Fei-hung: Whiplash Snuffs the Candle Flame* (Wu Pang, 1949) y sus setenta y cuatro secuelas, producidas en Hong Kong en cantonés a lo largo de las décadas de 1940 y 1950 para el público local, durante un periodo en el que la censura gubernamental y los estragos de la Segunda Guerra Mundial convirtieron la colonia británica en la principal industria cinematográfica china; (3) un ciclo de *wuxia pian* de «nuevo estilo» producido en mandarín en Hong Kong en la década de 1960 y los primeros setenta durante la edad dorada de los estudios hongkoneses (Cathay, Shaw Brothers), donde destacarían las obras de King Hu (*Da zui xia/Come Drink with Me*, 1966; *Long men kezhan/Dragon Gate Inn*, 1967; *Xia nü/A Touch of Zen*, 1971) y Che Chang (*Du bei dao/One-Armed Swordsman*, 1967; *Jin yan zi/Golden Swallow*, 1968); (4) un nuevo ciclo de películas realistas producidas en Hong Kong, pero por primera vez consumidas por un público internacional, especialmente a partir del éxito global de las obras protagonizadas por Bruce Lee (*Furia oriental, Operación Dragón [Enter de Dragon*, Robert Clouse, 1973]), con las que se afianzaría el término «*kung fu*»; y (5) sendos ciclos de *wuxia pian* renovado y *kung fu* híbrido desarrollados en paralelo durante las décadas de 1980 y 1990 a manos de figuras como Hark Tsui (*Wong Fei Hung/Once Upon a Time in China*, 1991-1997) y Jackie Chan (*Ging chaat goo si/Police Story*, Jackie Chan; Chi Hwa Chen, 1985-1996), respectivamente.

Las películas de artes marciales sobre las que se aplicaría recurrentemente el término «*kung fu*», producidas en masa y consumidas con voracidad durante los setenta, tenían unas características particulares que las diferenciaban de otras obras de artes marciales hongkonesas del periodo inmediatamente anterior, prácticamente desconocidas para el público occidental. El uso repetido del término «*kung fu*» para hacer referencia a este ciclo de películas (originalmente inscritas, como todo el cine de artes marciales chino, dentro del término genérico «*wuxia pian*») y la posibilidad de encontrar antecedentes cinematográficos con características parecidas (retroactivamente



Bruce Lee en *Operación Dragón* (*Enter de Dragon*, Robert Clouse, 1973).



Fotograma de *Long men kezhan/Dragon Gate Inn* (King Hu, 1967).



Fotograma de *Du bei dao/One-Armed Swordsman* (King Hu, 1967).



Fotograma de *Da zui xia/Come Drink with Me* (King Hu, 1966).

[11] Ironías del destino, estas características en buena medida encajan con el acento que el término «kung fu» pone originalmente sobre las ideas de esfuerzo, sacrificio y aprendizaje, siendo precisamente habituales en el cine de la época las secuencias de estudio y entrenamiento marcial, generalmente de carácter casi masoquista.

[12] Shing Hon Lau (ed.), (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival/Urban Council, 1980)

designadas como «películas de *kung fu*») ha llevado a que el término acabe por dar cuenta de un subgénero concreto dentro del cine de artes marciales hongkonés, caracterizado a grandes rasgos por el énfasis en la lucha cuerpo a cuerpo, la fisicidad y crudeza de los enfrentamientos, la insistencia en la autenticidad de los estilos y la verosimilitud de las acciones mostradas. Estas características acercaban dichas películas a la práctica real de las artes marciales chinas, en progresiva expansión por Norteamérica y Europa¹¹.

El término «*wuxia*», en cambio, sería progresivamente reservado por parte del público chino y de los escritores especializados para designar precisamente aquel otro cine de artes marciales que no encajaba dentro de los patrones del reciente cine de *kung fu*, películas más ligadas a la tradición literaria que a la práctica real de las artes marciales, caracterizadas por el uso de espadas, el recurso a poderes mágicos y una tendencia innegable hacia la fantasía de los enfrenta-

mientos y la abstracción de los contenidos estéticos.

Si bien muchos autores confunden los términos mencionados, desde finales de los setenta se ha ido estableciendo progresivamente la división entre *wuxia* y *kung fu* en el campo del cine chino, con los estilos de combate y las derivas fantásticas como principales marcadores de diferenciación. Resultan especialmente significativas, en el proceso de institucionalización, las dos retrospectivas sobre cine de artes marciales hongkonés dirigidas por Shing Hon Lau e impulsadas por el Festival Internacional de Cine de Hong Kong en los años 1980 y 1981, antes de que los estudios filmicos occidentales dirigieran su atención sobre esta cinematografía. Separando el estudio de ambos tipos de textos en dos libros independientes, publicados bajo los títulos ingleses *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film*¹² y *A Study of Hong Kong Sword-*

play Film¹³, estos trabajos, surgidos de la colaboración entre teóricos chinos y occidentales, fomentarían que ambos géneros fueran percibidos por separado, destacando las características particulares de cada uno, sin desdeñar que histórica, estética y temáticamente hayan estado interrelacionados.

Estas dos obras también sugerían una posible terminología para identificarlos en inglés, concretamente los términos «*martial arts film*» («película de artes marciales») y «*swordplay film*» («película de espadachines»), que se extendería a otros idiomas occidentales, a pesar de su discutible naturaleza. Curiosamente, el término chino usado para hacer alusión a dichas «*martial arts films*» en la retrospectiva es «*kung fu*», lo que denota, por un lado, que el término ya había sido reintroducido en la cultura china en 1980 con su nuevo significado, al menos en Hong Kong; y, por otro, que los escritores chinos comienzan a diferenciar *wuxia* y *kung fu* como dos subgéneros diferentes dentro del cine de artes marciales, mientras que los occidentales continúan considerando el concepto *kung fu* como sinónimo de artes marciales chinas. Con el tiempo, la popularidad del género llevaría a que el término adquiriera notoriedad, normalizándose en idiomas como el inglés o el español. Por otro lado, en la versión inglesa de los textos de la retrospectiva se tradujo el término «*wuxia*» del cantonés original por «*swordplay*», enfatizando en exceso una particularidad del género —el combate con espadas— a expensas de otras. Si bien hoy en día «*swordplay*» (y sus traducciones literales) se utiliza habitualmente en los textos occidentales, con el tiempo algunos autores se han decantado por privilegiar el término inglés «*knight errant*» («caballero errante») para hacer referencia al género, una traducción ciertamente más cercana a la palabra original, aunque no carente de problemas¹⁴.

Es por todo ello que, del mismo modo que hacen Leo Hunt y Stephen Teo, los dos autores occidentales que mejor han tratado el tema, para hacer referencia al subgénero dentro del cine de acción, se propone el uso del término «cine de artes marciales»; y para hacer referencia a los dos subgéneros característicos del cine de artes marciales producidos en China, principalmente en Hong Kong, se proponen los términos cine «*kung fu*» y «*cine wuxia*». Esta división es pertinente si se tiene en cuenta su uso habitual en la industria y entre gran parte del público, ya que tomar «*kung fu*» como sinónimo de artes marciales en el ámbito cinematográfico dejaría fuera del mapa al *wuxia*, un subgénero que, si bien más alejado de la práctica real de las artes marciales, se nutre de esta tradición milenaria y centra sus historias en las aventuras de caballeros marciales. Nos encontramos, en definitiva, ante «dos géneros cinematográficos intersectados que, a pesar de todas sus similitudes, tienen especificidades separadas»¹⁵, cuya descripción separada conviene realizar.

2. Pugnas geográficas: de la tradición a la ficción

A pesar de que «la división está lejos de ser absoluta, y debe apuntarse que el *kung fu* evolucionó desde el *wuxia* forjando su propio estilo y manera de desarrollarse»¹⁶, la separación entre ambos subgéneros refleja divisiones más

[13] (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1981).

[14] Buena parte de la literatura anglosajona (y por extensión, de la hispana) traduce la palabra «*wuxia*» como «*knight errant*» («caballero errante»), interpretación problemática cuanto menos en dos sentidos: en primer lugar, porque generaliza el carácter errante de unos personajes que no siempre lo son obviando, en cambio, la alusión a una destreza marcial que siempre demuestran; y, en segundo lugar, porque asocia este arquetipo heroico chino al caballero medieval europeo, estableciéndose una equiparación cuestionable entre dos figuras de connotaciones morales, sociales, económicas e incluso políticas bien diferentes. Véase Sinkwan Cheng, «The Chinese Xia versus the European Knight: Social, Cultural, and Political Perspectives» (*Enter-Text*, 6.1, 2006).

[15] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 4. (La traducción es nuestra).

[16] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 2. (La traducción es nuestra).

profundas de carácter geohistórico en la cultura china. Para empezar, el amplio abanico de estilos marciales chinos se suele categorizar recurriendo a dos ejes. Primero, una distinción entre los estilos del norte, que suelen caracterizarse por enfatizar los movimientos fluidos y ágiles, centrados en el trabajo con las piernas y la ejecución de acrobacias, y los estilos del sur, más vigorosos y potentes, centrados en el trabajo con los puños y la lucha corporal a corta distancia. Y segundo, la distinción entre los estilos internos, de herencia taoísta y naturaleza flexible, centrados en el dominio corporal a través del control de la mente, la respiración y la energía interna o *qi*, y los estilos externos, de influencia budista, que potencian los movimientos rápidos y explosivos, centrados en la fuerza y agilidad física. Discutidas por la dificultad de catalogar y agrupar los múltiples y entretreídos estilos que componen las artes marciales chinas, estas dos macrodivisiones se han asociado comúnmente entre sí y, en una suerte de gesto reduccionista, han quedado generalmente vinculados el estilo interno con el del norte y el externo con el del sur.

[17] La división simplificada de las artes marciales chinas entre los estilos Wudang y Shaolin se concretó en la era contemporánea, a partir de su institucionalización como tradiciones separadas en la moderna Academia Central de Artes Marciales de Nankín, fundada en 1928 con el objetivo de difundir estatalmente las artes marciales chinas en un periodo de fuerte fervor nacionalista y militarista. Durante la competición inaugural de la Academia, esta división de las artes marciales en dos categorías instauró una rivalidad que se saldó con la muerte de dos experimentados participantes y múltiples heridos de gravedad, lo que obligó a los organizadores a concluir la competición antes de tiempo por miedo a perder conocimientos marciales tradicionales si los expertos convocados morirían en ella.

[18] La división ha quedado explícitamente reflejada en el cine, por ejemplo, en *Shao Lin y Wu Dang/Shao Lin and Wu Tang*, (Chia-Hui Liu, 1983), donde los practicantes de ambos estilos se enfrentan con el anhelo de demostrar su superioridad marcial; o en *Meditation on Violence* (Maya Deren, 1948), una de las más tempranas películas en los Estados Unidos en presentar las artes marciales como una coreografía de danza, que muestra a un practicante de artes marciales chino ejecutando movimientos que, según los créditos iniciales de la obra, se inscriben en los tradicionales estilos Wudang y Shaolin.

A ello se suma otro acto de simplificación: dada la filiación religiosa y la repercusión de ambas corrientes dentro de las artes marciales chinas, comúnmente se ha tendido a asociar la tradición del norte-interna con el *Wudangquan* y el estilo del sur-externo con el *Shaolinquan*¹⁷. El *Wudangquan* («puño Wudang») agrupa diversos estilos internos junto a la técnica de espada del mismo nombre, legendariamente asociada al complejo taoísta de las Montañas Wudang del noroeste de China. El estilo *Shaolinquan* («puño Shaolín») integra diferentes estilos desarrollados en el monasterio budista Shaolín, histórica y actualmente situado en el Monte Song o Shaoshi, en el centro de China, si bien las leyendas —no probadas ni documentadas— hablan de un Monasterio Shaolín en el sur, que, al ser destruido durante la dinastía Qing, llevó a la dispersión de sus maestros en artes marciales por la región, siendo el origen de los distintos estilos del sur¹⁸.

Esta división es palpable en los subgéneros cinematográficos aquí planteados. A pesar de que el cine de *kung fu* ha evolucionado a partir del *wuxia pian*, su intencionada vinculación con la cultura del sur de China y, por extensión, su buscada distinción de los estilos del cine de artes marciales de corte más histórico-fantástico llevaría a que el subgénero se desarrollara bajo la influencia de los estilos del sur-externos, enfatizando la vigorosidad, contundencia y proximidad de dichos estilos, así como su orientación hacia la fisicidad y el control del cuerpo. Por contra, la etiqueta «*wuxia*» iría progresivamente relegándose para identificar aquel cine de artes marciales que, por tradición y contraste, mostraba estilos de lucha imbuidos por la orientación hacia la fluidez, la agilidad y la distancia de los estilos del norte, así como el énfasis en el dominio de la energía interior de los estilos internos.

El principal signo externo de esta división radica en las armas usadas por los héroes en sus enfrentamientos: la espada en el caso del *wuxia pian*, las extremidades en el caso del cine de *kung fu*. Pero cabe señalar que nos encontramos ante una nueva simplificación: tanto los estilos del norte como los del

sur incluyen rutinas de combate con espadas, entre otras armas, y lucha desarmada. De modo que, si bien existe una diferencia entre la preferencia concreta del Wudang por el uso de la espada y del Shaolín por los puños y piernas, el énfasis de cada género cinematográfico en una determinada forma de lucha será más una cuestión de diferenciar productos que de adecuarlos a las tradiciones marciales que los inspiran, oposición que la tradición literaria de la que se nutre cada género también ha articulado¹⁹.

La diferenciación entre el cine de *kung fu* y el cine *wuxia* en función de las armas y los estilos de lucha desplegados no es más que la huella de una división geocultural más profunda, que separa ambos géneros en función de su adscripción a la cultura del norte o del sur de China, cada una con su propio dialecto (mandarín, cantonés) y su propia tradición literaria. En este sentido, la ficción *wuxia*, asociada al pasado histórico de la China imperial dinástica, se inscribe dentro del ámbito de la cultura del norte, centro del Imperio Chino, que luego se expandiría hacia el sur. Se pueden encontrar referencias a los *xia* en textos del periodo de los Reinos Combatientes (403–221 a.C.), donde son tratados con desdén²⁰, adquiriendo notoriedad durante la dinastía Han (206 a.C.–220 d.C.), a partir de los *Registros Históricos (Shiji)* de Sima Qian, donde se iniciaría su romantización. En los relatos cortos del periodo Song (960–1279) aparecerían las primeras mujeres guerreras (*nüxia*) y comenzarían a introducirse elementos fantásticos en las ficciones heroicas, por osmosis con la también popular ficción *shenguai* (literalmente: «dioses y demonios»). Estas mujeres se convierten en protagonistas de algunas novelas seminales de la dinastía Ming (1368–1644), como *El romance de los Tres Reinos (Sānguózhì yǎnyì)*, Luo Guanzhong) y *A la orilla del agua (Shuǐhǔ Zhuàn, Shi Nai'an)*, consideradas dos de las Cuatro Grandes Novelas Clásicas que forman parte del canon literario chino²¹ y de buena parte de los romances militares escritos durante la dinastía Qing (1644–1912), un género literario tremendamente popular²².

Precisamente, la popularidad de la ficción *wuxia* durante el siglo xx, sobre todo a partir de su serialización —y posterior novelización— en los periódicos de comienzos de siglo, condicionaría el desarrollo de los dos subgéneros cinematográficos aludidos. El éxito de un nuevo ciclo de relatos de corte tradicional durante los años veinte sería una de las causas que impulsarían el desarrollo de las primeras películas *wuxia*, con *Swordswoman Li Feifei* (Shao Zuiweng, 1925) a la cabeza²³, muchas de ellas adaptadas directamente de la literatura,

nes entre caballeros convertiría la novela en una obra fundamental para las futuras ficciones *wuxia*. Uno de sus protagonistas, Guan Yu, se ha convertido en una suerte de dios de las artes marciales, todavía venerado por policías y miembros de las triadas en China, como se puede comprobar en algunas películas de John Woo.

[22] Los caballeros marciales se hicieron tan populares que serían introducidos como personajes secundarios en trabajos de otros géneros. Por ejemplo, en la literatura autóctona de detectives (magistrados imperiales) del siglo xvii, como las novelas centradas en el famoso juez Bao, donde era habitual que el juez protagonista se sirviera de la asistencia de algún *wuxia* para emprender sus cometidos. Muchas de las historias originadas en este tipo de ficción terminarían convirtiéndose en materia prima para posteriores ficciones *wuxia*.

[23] Tan Ye y Yun Zhu, *Historical Dictionary of Chinese Cinema* (Toronto y Plymouth, Scarecrow Press, 2012), pp. 133.

[19] Que el Oxford English Dictionary defina «*kung fu*» como «un arte marcial chino principalmente desarmado, semejante al karate» no hace más que enfatizar la relación del término con el mencionado subgénero del cine de artes marciales chino, también *principalmente desarmado* en su presentación, si bien las diferentes artes marciales chinas, incluidas las de procedencia Shaolín, incluyen por igual múltiples estilos de combate armado y desarmado. La RAE, en cambio, no incluye este matiz en su definición, por lo demás semejante a la del OED: «Arte marcial de origen chino, semejante al kárate».

[20] El influyente pensador Han Feizi (280–233 a.C.) consideraría al *xia* como una de las «cinco plagas» que infestaban la sociedad y llevaban a la crisis socioeconómica, presentándolo como renegado que viola las prohibiciones usando la fuerza. Véase Sam Ho, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction».

[21] A diferencia de *A la orilla del agua*, centrada en las aventuras de un grupo de ciento ocho héroes marciales rebeldes que deciden convertirse en forajidos antes que servir bajo una administración corrupta (considerada la primera novela *wuxia* de la historia, aplicándose el término de forma retroactiva), *El romance de los Tres Reinos* es una ficción histórica centrada en las campañas bélicas de una serie de famosos generales y soldados excepcionalmente dotados para la lucha y estrategia marcial. En cualquier caso, el modo en que representaba los valores marciales y las relaciones



Fotograma de *Huang Fei-hong zhuan: Bian feng mie zhu/The True Story of Wong Fei-hung* (Wu Pang, 1949).

[24] Su éxito se debería a la mezcla de elementos propios del *wuxia* con otros habituales del cine fantástico de la época (*shenguai pian*), también en desarrollo. Así, se exhiben diferentes efectos especiales que rápidamente se convertirían en convenciones del género: sobreimpresiones para representar la transmigratoria separación de cuerpo y alma; animaciones sobre el celuloide para dotar de un aura energética y proyectar bolas de energía; uso de cables para suspender a los actores sugiriendo vuelos por el aire y enfrentamientos ingravidos, etc. Paradójicamente, este matrimonio prácticamente indivisible y especialmente lucrativo de la tradición *wuxia* con la tradición *shenguai* acabaría por condenar el primer cine de acción al exilio durante la década siguiente, al ser tenido por supersticioso por un gobierno que deseaba modernizar China. Para 1935, los efectos de la censura habrían desplazado la producción *wuxia* de la industria de Shanghái, la más importante de la época, a Hong Kong, destinada a ser pronto la más importante de toda China, cuando la invasión de Japón (entre 1937-1945) y la Guerra Civil (1946-1949) devastarán completamente la industria shanghainesa. Véase Stephen Teo, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions* (Londres, British Film Institute, 1997), pp. 11.

[25] Véase Weihong Bao, «From White Pearl to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of *Nüxia* in Chinese Silent Cinema, 1927-1931» (*Camera Obscura*, 20:3, 2005), pp. 193-231.

[26] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, pp. 10. (La traducción es nuestra).

banks Sr. Como apunta Stephen Teo, «muchas películas *wuxia* tempranas no eran más que imitaciones del *western*, de la película de piratas o del romance medieval europeo, incluso a pesar de que el *wuxia* debía contrarrestar estos géneros»²⁶. En cualquier caso, fundado sobre las leyendas y figuras habituales del pasado, el nuevo cine *wuxia* heredaría las características temáticas y narrativas de la tradición literaria, como las derivas hacia la violencia y la fantasía, la presencia habitual de personajes marginales y rebeldes que personifican las virtudes confucionistas y la tendencia al protagonismo coral y la estructuración episódica —incluso laberíntica— de sus historias.

En este marco de producción ficcional, durante la década de los treinta, surgiría en la sureña provincia de Guangdong una escuela de escritores que orientaría sus temáticas hacia las leyendas locales, relacionadas con la destrucción del Templo Shaolín del Sur, la vida de sus más afamados descendientes y la difusión de sus característicos estilos marciales. Centrados en la cultura del sur de China, con sus expresiones, costumbres y, sobre todo, leyendas propias, serían estos escritos los que acabarían por impulsar un ciclo de películas originalmente tenidas por *wuxia* (pero declaradamente opuestas al *wuxia pian* que hasta entonces se venía haciendo) que presentan intensos lazos con la cultura local, un énfasis en la autenticidad de los estilos marciales exhibidos y un rechazo explícito de las derivas fantásticas de las anteriores películas de artes marciales. Con *Fang Shiyu Da Leitai/The Adventures of Fong Sai-yuk* (Hung Chung-Ho, 1938) como punto de partida y la serie iniciada con *The True Story of Wong Fei-hung* como principal atracción, este ciclo de películas pondría los cimientos del cine de *kung fu* de los años setenta, siendo por ello habitual identificarlas, de forma retroactiva, como obras propias de dicho subgénero.

como la seminal *Huo shao hong lian si*, cuyo éxito inmediato llevó a la producción en serie de diecisiete secuelas entre 1928 y 1931²⁴.

A esto se unía el deseo de las productoras locales de competir con el cine hollywoodiense, que por la época acaparaba el mercado merced a sus películas más prestigiosas (se vive una «fiebre Griffith» en la primavera de 1924) y a sus seriales de aventuras, como: las películas protagonizadas por el personaje de White Pearl, de gran influencia en la evolución de la figura de la mujer guerrera en el temprano cine chino²⁵ y las de capa y espada interpretadas por Douglas Fai-

Por ello, es necesario indicar que, a diferencia de lo que ocurre con el *wuxia*, de larga tradición en la cultura china, la ficción *kung fu* solo se ha desarrollado significativamente como género en el ámbito cinematográfico, en gran medida de forma negociada entre la industria hongkonesa y el público occidental, especialmente angloparlante. No parece existir un género literario equivalente al cinematográfico, siendo incluso sus textos canónicos generalmente clasificados como variantes regionales dentro de la amplia literatura *wuxia* china²⁷. Y, aun así, se puede hablar de una posible tradición *kung fu*, del mismo modo que habitualmente se hace referencia a una tradición *wuxia*, que no coincide con un género o una temática recurrente en la historia de la literatura china, pero sí con toda una serie de saberes y leyendas populares alrededor de la mitología Shaolín y la difusión de las artes marciales del sur por la región.

Si bien será en el cine de Hong Kong donde ambos géneros alcancen su apogeo, una marcada división norte-sur los separa y condiciona. Esta división geográfica se puede percibir también en dimensiones asociadas con su propia producción. Por un lado, por el lugar geográfico donde se originaron como género: a pesar de que Hong Kong ha sido la principal industria implicada en la producción y la evolución de ambos subgéneros, así como el lugar de origen del cine de *kung fu*, el *wuxia pian* se originó en los 1920 en la temprana industria cinematográfica de Shanghai, en el norte de China. Por otro lado, por el origen habitualmente distinto de los directores que han trabajado ambas líneas dentro de la industria hongkonesa: las obras maestras del *wuxia pian* vendrían firmadas por cineastas de origen norteño, como King Hu y Zhang Che; las del cine de *kung fu*, por directores del sur, como Wu Pang y Lau Kar-leung.

3. Duelos textuales: hacia la coherencia interna

Las leyendas de las que se nutren ambos géneros, con sus filiaciones culturales específicas, determinarán las características que los diferencian, como los momentos y espacios históricos en los que se localizan sus historias, las temáticas que desarrollan y los estilos de lucha que en ellos se ejecutan, que condicionan la filiación de cada categoría a determinados regímenes estéticos y narrativos.

Las historias del cine *wuxia* suelen localizarse en el pasado remoto del Imperio Chino; por ejemplo, en los periodos de las dinastías Han (*San guo yan yi* [*Romance of the Three Kingdoms*, CCTV: 1995]), Song (*The Water Margin* [*Shuǐhǔ zhuàn*, Chang Cheh, 1972]) y Ming (privilegiado



Fotograma de *Wong Fei Hung/Once Upon a Time in China* (Hark Tsui, 1991-1997).

[27] El término «kung fu» o «gongfu» procede precisamente del cantonés, y, en consecuencia, su uso automáticamente reconoce el género como un género del sur de China.



Fotograma de *The Water Margin* (*Shuǐhǔ zhuàn*, Chang Cheh, 1972).

por el cine de King Hu), y han evolucionado precisamente como género cinematográfico desde la película histórica (*guzhuang pian*). En cuanto a la localización geográfica, resulta interesante comprobar que la ficción *wuxia* desarrollaría un espacio característico entre la realidad y la mitología donde situar sus historias, conocido como *jianghu* (literalmente: «ríos y lagos»). Se trata de una suerte de universo paralelo alejado de las principales urbes y otras localizaciones reconocibles, aunque con las mismas características que cualquier espacio natural o rural genérico. En él vagan y operan los héroes marciales propagando las virtudes confucionistas a golpes y saltos.

Se trata de un territorio mítico, legendario, inexistente o indefinido en cuanto a su localización, situado en los márgenes del Imperio, en sus espacios anónimos, en esos montes y bosques recónditos donde los monjes taoístas anacoretas se refugiaban buscando soledad y contacto con la naturaleza. El *jianghu* puede ser concretado «en el complejo de tabernas, carreteras y canales, templos desérticos, guaridas de bandidos, [y en los] tramos de naturaleza salvaje de los márgenes geográficos y morales de la sociedad asentada»²⁸. Más que de un lugar imaginario, se trata de un lugar deslocalizado, «la esfera pública de las aventuras»²⁹, que se extiende más allá de la civilización. Presenta todas las características de la realidad del país de cada periodo: estructuras sociales, viajeros procedentes de grandes ciudades, autoridades imperiales y emisarios de tierras remotas. Pero su condición fantasmagórica autoriza la aventura y la fantasía. Es «un espacio ilícito marcado por el conflicto y la corrupción»³⁰ donde los caballeros marciales son libres de retar a la autoridad e imponer sus códigos de conducta y donde las derivas fantásticas del género pueden fructificar.

Por otro lado, la adscripción del *wuxia pian* con el pasado casi mítico de China hará habitual que sus personajes, si bien en ocasiones representen figuras históricas importantes, generalmente se construyan a partir de arquetipos histórica y genéricamente formados, a los que se identifica con nombres comunes o, en muchos casos, con apodos inspirados en la tradicional onomástica romántico-mística china, como *Golden Swallow* (Golondrina Dorada), *Drunken Knight* (Caballero Ebrio), *Jade-Faced Tiger* (Tigre de Cara de Jade), *One-Armed Swordsman* (Espadachín Manco) o *Plum Blossom Bandit* (Bandido del Ciruelo en Flor).

El cine de *kung fu*, en cambio, se caracteriza por la localización de sus historias en tiempos más modernos y espacios más concretos. Teniendo en cuenta que la destrucción del Templo Shaolín del Sur tendría lugar en el siglo XVII o XVIII, las historias del cine de *kung fu* se remontan como mucho hasta esas fechas y se centran general-

[28] John Christopher Hamm, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel* (Honolulu, University of Hawaii Press, 2005), pp. 17. (La traducción es nuestra).

[29] Kin-Yan Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood* (Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2011), pp. 37. (La traducción es nuestra).

[30] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, pp. 14. (La traducción es nuestra).



Fotograma de *San guo yan yi* (*Romance of the Three Kingdoms*, CCTV: 1995).

mente en las postrimerías de la dinastía Qing y comienzos del siglo xx. Esta orientación moderna, con sus consecuencias estéticas, facilitaría su posterior adaptación a los tiempos presentes. Del mismo modo, frente al *jianghu* del *wuxia*, los relatos del cine de *kung fu* se suelen situar explícitamente en el sur de China, principalmente en zonas reconocibles o ciudades importantes de las provincias de Fujian y Guangong (Cantón, para los occidentales), aunque progresivamente perdería su vínculo regional para situarse en cualquier punto del mundo, incluyendo, obviamente, la ciudad de Hong Kong. Esta inscripción local por la que el género establece una estrecha conexión con la cultura del sur de China se exhibe más explícitamente de lo que ocurre en el *wuxia pian* con la cultura del norte de China, de modo que muchas de las obras resultan perfectos testimonios etnográficos de las costumbres, los estilos de vida e incluso los auténticos estilos marciales del sur del territorio.

De forma coherente, en lugar de recurrir a personajes arquetípicos sin identidad propia, más allá de las características otorgadas por el texto, las películas de *kung fu* vienen protagonizadas habitualmente por héroes históricos de las artes marciales del sur, como los Cinco Ancestros del Shaolin (siglos xvii–xviii), Fong Sai-yuk (siglo xviii–xix), Hung Hei-kwun (1745–1825), los Diez Tigres de Guangdong (siglo xix), Wong Fei-hung (1847–1924) o Ip Man (1893–1972). Estas figuras se encuentran entre el registro histórico y el relato legendario, alrededor de los cuales este cine ha desarrollado una mitología propia que trasciende, fantasea y complementa la información disponible sobre su existencia real. Se trata de una operación, por otro lado, habitual en la tradición cultural china, cuya concepción de las fronteras entre historia y ficción, entre hechos fácticos e imaginarios, resulta difusa³¹.

La crónica y la biografía histórica se encuentran entre los géneros literarios tradicionalmente más profusos y encumbrados, pudiendo encontrarse una «notable preponderancia de sujetos históricos y formatos historiográficos en la ficción china»³². Del mismo modo que en el *wuxia* tradicional, al que hacen referencia las siguientes palabras de Stephen Teo, se puede decir que, en el caso del cine de *kung fu*, «tanto los autores como los lectores son cómplices en el proceso de enmarañar eventos históricos, figuras reales, ficción y hechos en una narrativa tan convincente que la historicidad es sacrificada, y lo que resulta es un historicismo de verdad y autenticidad»³³. La mitología asociada a las artes marciales del sur encontrará en el cine no solo un medio de reproducción y difusión, sino de reformulación creativa, que fijará un cuerpo de narraciones, figuras y preocupaciones particular, diferente al del *wuxia*.

Se perciben a su vez diferencias temáticas entre ambos géneros asociadas con las tradiciones de las que proceden y los estilos de lucha que despliegan. En buena medida, en la propia etimología de los términos que los identifican, se pueden encontrar pistas de los derroteros por los que marcharán sus historias. El cine *wuxia*, como su propio nombre indica, mezcla artes marciales (*wu*) con la tradición heroica (*xia*), y sus historias se suelen centrar en caballeros marciales solitarios y nómadas que viajan por el *jianghu* imponiendo

[31] En el caso de la tradición cultural china resulta aconsejable hablar, de forma general, de narración antes que de ficción literaria (*wen*), historia (*shi*) o filosofía (*zhe*), dado que estas no se presentaban como disciplinas separadas en la China premoderna. Es más, los conceptos chinos *wen*, *shi* y *zhe* no son estrictamente equivalentes a los occidentales de ficción literaria, historia y filosofía, si bien se han adoptado como los más cercanos de cara a las traducciones. El término «*wuxia xiaoshuo*» (traducible como «*ficción wuxia*») ofrece un ejemplo de la inseparabilidad de los conceptos *wen* y *shi* en la China premoderna, dada su inclinación a entretener personajes y acontecimientos ficticios con figuras y eventos históricos, una convención apreciable en los textos clásicos del género, como *Water Margin*. Del mismo modo, los historiadores y filósofos de la China premoderna eran evaluados no solo por su capacidad de reportar la historia, sino también por su estilo literario.

[32] Andrew Plaks, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», en Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1997), p. 312. (La traducción es nuestra).

[33] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 71. (La traducción es nuestra).

justicia a su paso. Marcados por la influencia confucionista, los guerreros errantes se guían por un sistema ético entretejido con la filosofía y la práctica de las artes marciales chinas denominado *wude* (literalmente: «moralidad marcial»), que abarca cinco valores sociales (la verdad, *xin*; la cortesía, *li*; la sinceridad, *cheng*; la humildad, *qian*; y la rectitud moral altruista, *yi*) y cinco mentales (el coraje, *yong*; la paciencia, *ren*; la perseverancia, *yi*; la fuerza de voluntad, *zhi*; y la resistencia, *heng*). Los héroes marciales, a la vez caballeros confucionistas:

siempre hablan en serio, siempre consiguen lo que se proponen y siempre cumplen sus promesas. Corren a socorrer a otras personas en peligro sin pensar en su propia seguridad. No se jactan de su habilidad y les daría vergüenza presumir de su benevolencia³⁴.

Defensores del orden social propugnado por el confucionismo, se alzan como luchadores contra sus desviaciones, siendo habitual su identificación con personajes marginales dentro del *statu quo*, marcados por la rebeldía contra las figuras de autoridad que no cumplen con sus obligaciones de reciprocidad y respeto hacia los súbditos. De ahí la habitual presencia de eunucos y funcionarios de un gobierno tenido por corrupto entre las filas de los villanos en el *wuxia*, así como de facciones políticas rebeldes entre los aliados de los guerreros.

Por otro lado, su caballerosidad no les exime del uso de la violencia, que aplican con mesura y buen juicio, recurriendo a ella para asegurar la justicia y defender al pueblo llano frente a los tiranos y los señores de la guerra. Pero si el afán de justicia les dignifica, es la persecución del conocimiento y el poder marcial lo que les impulsa, resultando un motivo recurrente en sus ficciones la búsqueda de técnicas secretas y espadas legendarias que les permitan convertirse en los artistas marciales más poderosos del país. Todos estos elementos temáticos quedan indicados por los títulos ingleses de las películas *wuxia* producidas en Hong Kong, donde resulta habitual encontrar términos como «*hero*» («héroe»), «*swordman*» («espadachín») y «*sword*» («espada»), así como nombres de animales y elementos de la naturaleza, como «*tiger*» («tigre»), «*dragon*» («dragón»), «*wind*» («viento»), «*storm*» («tormenta») o «*mountain*» («montaña»), que generalmente identifican a personajes, lugares, técnicas y armas legendarias. Con sus anhelos de gloria, su ética inquebrantable y su errar incesante, estos románticos llaneros solitarios de una China mítica viven marcados por el movimiento y la fluidez, cualidades que condicionan tanto sus estilos de vida como sus estilos de lucha.

También la venganza y el nacionalismo son cuestiones temáticas habituales en el género, pero de un modo tímido y más ambiguo que en el caso del cine de *kung fu*, donde se alzan como impulsos dominantes. Como el propio género, las figuras protagonistas del cine de *kung fu* son herederas del *wuxia* en su adscripción a los valores del *wude*, si bien más como principios rectores que como unos ideales a los que dedicar su existencia. En el paso del *wuxia pian* a la película de *kung fu*, «el *wu* probablemente ganó en importancia frente el *xia*»³⁵, resultando

[34] James Liu, *The Chinese Knight-Errant* (Chicago, University of Chicago Press, 1967), pp. 14-15 (La traducción es nuestra).

[35] Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, p. 39. (La traducción es nuestra).

el segundo un género más agresivo, más sangriento, más crudo, menos noble. La propia etimología del término «*kung fu*», como se ha visto, sugiere que el género pone mayor énfasis en el entrenamiento y aprendizaje de las artes marciales, siendo pasajes habituales en las películas. En este sentido:

La naturaleza del *wuxia* es más abstracta y filosófica en términos de la aplicación de conceptos como caballería, altruismo, justicia y rectitud (todos los cuales caen bajo la rúbrica de *xia*), mientras que el *kung fu* aparentemente enfatiza la aplicación real y pragmática de las técnicas de combate, así como el entrenamiento³⁶.

La dedicación sacrificada al adiestramiento corporal dota a las artes marciales desplegadas de una fisicidad y autenticidad inexistentes en el *wuxia pian* y justifica una orientación de sus historias hacia el orgullo personal y la defensa del honor de las escuelas en las que se inscriben sus abnegados practicantes. Esto explica otro motivo temático recurrente en el género: la enquistada rivalidad entre escuelas y la solución de rencillas en competiciones oficiales o enfrentamientos furtivos. La defensa de la reputación ultrajada del estilo, la escuela y el maestro se convierte, de este modo, en una de las líneas argumentales más habituales del cine de *kung fu*, pasando generalmente por la tragedia y la posterior *vendetta*, ya sea del maestro, del compañero de armas, del amigo o del familiar, siendo habitual su caracterización como un «cine de venganza»³⁷.

Por otro lado, también es frecuente que la narración desarrolle cuestiones relacionadas con el nacionalismo, la protección del territorio y la defensa del grupo racial. Este tema es compartido con el *wuxia*, dada la larga tradición de ocupadores foráneos en China (además de las dinastías de la etnia Han, considerada auténticamente china, han existido dinastías dominadas por manchúes y mongoles), pero acentuado en el cine de *kung fu* merced a unas historias más modernas, localizadas en un tiempo histórico coincidente con el imperialismo japonés y occidental (iniciado desde finales del siglo XIX) y con el racismo sentido por la diáspora china que comenzaría a emigrar intensamente a países del sudeste asiático y occidente. Penetra, así, en el cine de *kung fu* el discurso anticolonial, que en muchas ocasiones se entreteje con el tema de la rivalidad entre escuelas y estilos, enfrentando en las películas a artistas marciales chinos con karatecas y judocas japoneses o a boxeadores y soldados occidentales.

Todas estas cuestiones quedan indicadas, nuevamente, por los títulos ingleses de las películas de *kung fu* producidas en Hong Kong, donde es habitual encontrar los términos «*boxer*» («boxeador»), «*fighter*» («luchador»), «*master*» («maestro») o «*fist*» («puñetazo»), además de por una inclinación a incluir números que designan la cantidad de movimientos o principios que rigen un estilo concreto o de héroes y villanos implicados en la historia. La hibridación genérica en la que se sumergiría el cine de *kung fu* a partir de la década de los ochenta privilegiaría argumentos propios de los géneros con los que se combinaría, pero las temáticas centrales del género seguirían en muchos casos presentes, si no explícitamente, sí de forma tácita.

[36] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 5. (La traducción es nuestra).

[37] Véase Verina Glaessner, *Kung Fu: Cinema of Vengeance*.

En cuanto a las escenas de acción de ambos géneros, puede que sea en la presentación y el desarrollo de los combates desplegados donde las diferencias se hacen más patentes, especialmente a partir de la dicotomía entre fantasía y realismo. En el *wuxia pian*, con su tradición que se remonta a los relatos mitológicos sobre la fundación de la China imperial, los poderes de los caballeros marciales tienden a lo sobrehumano al realizar saltos y piruetas que atentan contra las leyes de la gravedad: corren por paredes y techos como si estuvieran adheridos a ellos, paran flechas y dardos con las manos, aparecen y desaparecen en diferentes puntos del espacio gracias a su sobrenatural velocidad, arrojan rayos y «bolas de energía» desde las palmas de sus manos y se precipitan desde las alturas con la suavidad de la levitación.

Todo ello introduce en el género un «efecto de cuento»³⁸ heredado de los relatos legendarios que lo fundamentan, inspirado por las fantasías del taoísmo ancestral, imbuido por la creencia de los estilos marciales internos en la posibilidad de controlar e instrumentalizar la energía interior (*qigong*) y legitimado por el marco donde transcurren las historias, esa «tierra de nadie» llamada *jianghu* donde realidad y fantasía se pliegan, permitiendo «acentuar las cualidades míticas y mágicas» de la obra³⁹. No extraña su temprana imbricación tanto en la literatura tradicional como en las posteriores ficciones cinematográficas con otro género clásico chino, el *shenguai* («*shen*»: «dioses», «espíritus»; «*guai*»: «extraño», «bizarro»), combinación que fomentaría los mencionados elementos mágicos y los poderes sobrenaturales del *wuxia*, así como la introducción ocasional de monstruos y criaturas del imaginario popular en sus historias.

En este sentido, el *wuxia pian* se caracteriza por un uso exhaustivo de las «tecnologías del medio», ya sean técnicas toscas y evidentes como las sobreimpresiones, la animación directa sobre el celuloide o el uso de trampolines y cables para elevar a sus guerreros por los aires u otras más pulcras y medidas, como el juego con la velocidad de la imagen y su sentido. A todo esto cabe añadir que los modelos de corporalidad que el *wuxia* favorece y las posibilidades que las «tecnologías del medio» ofrecen para construir al héroe marcial han permitido que el *wuxia pian* no solo sea un género permisivo con los actores sin preparación en artes marciales, sino también más abierto a la presencia de heroínas en los papeles protagonistas, algo que la propia tradición literaria fomenta.

La liviandad corporal y fílmica del *wuxia* contrasta con la gravedad del *kung fu*. En parte como reacción industrial a las derivas del *wuxia* más fantasioso y en parte porque mantiene una relación más histórica que mitológica con el pasado cercano, el cine de *kung fu* ha tendido a enfatizar el realismo y la autenticidad de sus escenas de combate. Se trata de un realismo motivado por las historias narradas, más cercanas espacio-temporalmente al presente del espectador y, por lo tanto, a su realidad cotidiana. La propia escuela literaria de Guangdong, de cuyos materiales se nutre el género, afirmaba escribir biografías reales de artistas marciales que habían existido históricamente, algunas hacía poco tiempo (como Wong Fei-hung), y su reorientación del género ven-

[38] Stephen Teo, «The 1970s: Movement and Transition», en Poshek Fu y David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), p. 98. (La traducción es nuestra).

[39] Liu Tianci, guionista habitual del género. Citado en Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 6. (La traducción es nuestra).

dría impulsada en buen grado como antítesis manifiesta a las derivas fantásticas (y norteñas) del *wuxia* anterior de otras escuelas. Hsiao-hung Chang diferencia, así, entre «las acciones fantasmagóricas» del *wuxia* y el «combate real sobre el suelo» característico del *kung fu*⁴⁰, mientras que Stephen Teo apunta que el género «enfaticó el cuerpo y el entrenamiento en lugar de la fantasía o lo sobrenatural»⁴¹, en buena medida en consonancia con los preceptos de los estilos marciales externos en los que se inspiran. Frente a la magia y el movimiento, el cine de *kung fu* destaca por las «cualidades puramente físicas de las secuencias de acción, que involucran coreografía, entrenamiento y pericia»⁴².

Mientras que el uso de las «tecnologías del medio» permite al *wuxia* dar rienda suelta a la imaginación de los creadores y a los poderes marciales de sus protagonistas, el cine de *kung fu* pone el énfasis sobre las «tecnologías del cuerpo» presentando un cuerpo humano convertido, mediante el entrenamiento (por los personajes en las películas y por sus intérpretes fuera de ellas), en una máquina de combatir, probablemente la única tecnología completamente inventada, desarrollada y manipulada por la China moderna. No extrañará, por lo tanto, que, iniciada la guerra global de los efectos especiales en la industria cinematográfica durante la década de 1980, el cine de acción hongkonés compensase el evidente desequilibrio presupuestario y tecnológico con Hollywood mediante la explotación de uno de sus recursos más valiosos: la destreza marcial de sus estrellas y especialistas. Aun así, la influencia de la tradición *wuxia* en la cultura china llevaría a que, incluso en las obras más realistas, se perciba una tendencia a la exageración de los movimientos y poderes de los héroes del *kung fu*, presentando una estética que bascula entre el realismo más austero y la «exageración creíble»⁴³, aunque en ocasiones se trate de una autenticidad tan hipertrofiada que amenaza con destruirse a sí misma.

En cualquier caso, el género destacaría indudablemente por un modelo de corporalidad agudamente masculinizado que exige a sus intérpretes un adiestramiento marcial encomiable e históricamente excluyente para la mujer, dando lugar a un marcado descenso del protagonismo femenino frente al *wuxia*, si bien aún significativamente superior al detentado por el cine de acción occidental.

Conclusiones

Con sus diferencias históricas, geográficas, marciales, culturales, temáticas y estéticas, el *wuxia pian* y el cine de *kung fu* se erigen como dos géneros autónomos en la producción y recepción del cine de acción hongkonés, si bien comparten características comunes y sus historias evolutivas están trenzadas. Ambos géneros han compartido a lo largo de los años el favor del público chino y del sudeste asiático, turnándose el éxito desde 1930. Sin embargo, en sus respectivas recepciones occidentales, el cine de *kung fu* se ha visto privilegiado con creces y se ha concretado como género, en buena medida, a partir de la negociación de la industria hongkonesa con el público y las distribuidoras occidentales. Este fenómeno es explicable, más allá de causas coyunturales, por

[40] Véase Hsiao-hung Chang, «The Unbearable Lightness of Globalization», en Darrel William Davis y Ru-Shou Robert Chen (eds.), *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (Londres y Nueva York, Routledge, 2007.), p. 98. (La traducción es nuestra).

[41] Stephen Teo, «The 1970s: Movement and Transition», p. 98. (La traducción es nuestra).

[42] Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition*, p. 11. (La traducción es nuestra).

[43] Sek Kei, «The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema», en *A Study of the Kong Kong Martial Arts Film* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1980), p. 31. (La traducción es nuestra).



Jackie Chan en *Ging chaat goo si/ Police Story* (Jackie Chan y Chi Hwa Chen, 1985-1996).

[44] Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, pp. 7. (La traducción es nuestra).

wuxia pian parece haber sido juzgado por los distribuidores como demasiado esotérico por las audiencias no asiáticas»⁴⁴. En cambio, las estrellas asiáticas más importantes para la cultura popular global, Bruce Lee y Jackie Chan, han encontrado precisamente en el cine de *kung fu* el medio sobre el que construir su fama.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).
- BAO, Weihong, «From White Pearl to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nüxia in Chinese Silent Cinema, 1927–1931» (*Camera Obscura*, 20:3, 2005), pp. 193–231.
- CHANG, Hsiao-hung, «The Unbereable Lightness of Globalization.», en Darrel William Davis y Ru-Shou Robert Chen, *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (Londres y Nueva York, Routledge, 2007), pp. 95–107.
- CHENG, Sinkwan, «The Chinese Xia versus the European Knight: Social, Cultural, and Political Perspectives» (*EnterText*, 6.1, 2006), pp. 40–73.
- CHENG-SIM, Lim, «Leaping into the Jiang Hu», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 1–2.
- CHUTE, David, «Introduction», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Ángeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 5–8.
- GLAESSNER, Verina, *Kung Fu: Cinema of Vengeance* (Londres, Lorrimer, 1974).
- GREEN, Thomas A., *Martial Arts of the World: An Encyclopedia* (Santa Barbara, ABC-CLIO, 2001).
- HAMM, John Christopher, *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel* (Honolulu, University of Hawaii Press, 2005).
- Ho, Sam, «From Page to Screen: A Brief History of Wuxia Fiction», en David Chute y Lim Cheng-Sim, *Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film* (Los Ángeles, UCLA Film and Television Archive, 2003), pp. 13–17.
- HUNT, Leon, *Kung Fu Cult Masters* (Londres/Nueva York, Wallflower Press, 2003).

- KEI, Sek, «The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema», en *A Study of the Kong Kong Martial Arts Film* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival, 1980), pp. 27–38.
- KIT, Wong Kiew, *The Art of Shaolin Kung Fu: The Secrets of Kung Fu for Self-Defense, Health, and Enlightenment* (Boston y Londres, Tuttle Publishing, 2002).
- LIU, James, *The Chinese Knight-Errant* (Chicago, University of Chicago Press, 1967).
- LORGE, Peter Allan, *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century* (Nueva York, Cambridge University Press, 2012).
- PLAKS, Andrew, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», en Andrew Plaks, *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton, Princeton University Press, 1997), pp. 309–352.
- NG, Ho, «When the Legends Die – A Survey of the Tradition of the Southern Shaolin Monastery», en Lau Shing-hon (ed.), *A Study of the Hong Kong Martial Arts Films* (Hong Kong, Hong Kong International Film Festival/Urban Council, 1980), pp. 56–70.
- SZETO, Kin-Yan, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora. Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood* (Carbondale y Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2011).
- TEO, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions* (Londres, British Film Institute, 1997).
- , «The 1970s: Movement and Transition», en Poshek Fu y David Desser, *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000), pp. 90–110.
- , *Chinese Martial Arts Cinema. The Wuxia Tradition* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2009).
- YE, Tan, y YUN, Zhu, *Historical Dictionary of Chinese Cinema* (Lanham, Toronto y Plymouth, Scarecrow Press, 2012).

Recibido: 30 de marzo de 2017

Aceptado para revisión por pares: 9 de junio de 2017

Aprobado para publicación: 17 de mayo de 2018

LIBROS

HISTORIA DE LA TELEVISIÓN

Concepción Cascajosa Virino y Farshad Zahedi

Valencia

Tirant Humanidades, 2016

224 páginas

19 €



El libro de Concepción Cascajosa y Farshad Zahedi lleva un título simple que, en cierta forma, puede llegar a sorprender a un lector contemporáneo. Frente a la proliferación de enfoques cada vez más específicos, tanto en lo geográfico como en lo temático, los autores apuestan por una mirada que el título podría hacer creer que es panorámica pero que, desde la introducción, se esfuerzan por fundamentar, en forma actualizada y reflexiva, como un enfoque transnacional. La construcción de identidades culturales y la circulación de flujos transnacionales caracterizan la historiografía contemporánea de la televisión donde Cascajosa y Zahedi buscan inscribirse, no sin antes dar cuenta de la sucesión de varias etapas previas en este campo de estudio.

La historia de la televisión supo incorporar perspectivas locales y regionales que vinieron a complementar y también a poner en discusión el modo nacional —sin duda, el más clásico— de abordar la historización de los medios. Los autores vuelven sobre el enfoque nacional pero lo hacen en forma crítica, después de dedicar un apar-

tado a revisar los cuestionamientos de los que ha sido objeto y de pensar los flujos transnacionales que caracterizan el medio. De esta manera, el libro se encuentra organizado en cuatro capítulos dedicados a la televisión en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica —escritos por Concepción Cascajosa— y a Asia y África —por Farshad Zahedi—, que contienen apartados específicos sobre algunos países en particular como: Reino Unido, Francia, Alemania, España, Italia y Rusia, en el caso de Europa; México, Cuba, Venezuela, Colombia, Argentina y Brasil, en el caso de Latinoamérica; Egipto y Nigeria, en el de África; República Popular China, India, Japón, Arabia Saudí y los países del Golfo Pérsico, en el caso de Asia. Esta organización es coherente con la hipótesis de que existen «modelos» moldeados por cada región («modelo de televisión europea», «modelo de televisión latinoamericana», «modelo de televisión en África y Asia»), que no son más que marcos institucionales —públicos, privados y mixtos— que ponen el acento en las decisiones que enfrentaron los Estados a la hora de organizar política y financieramente los sistemas de radiodifusión donde la televisión se insertó para pasar a ser un eslabón fundamental de los mismos. Esas decisiones políticas y económicas tuvieron consecuencias directas sobre el tipo de programación, lenguaje elegido, estéticas predominantes, géneros y relación con las audiencias de los canales. En este punto, cabe aclarar que tal vez la organización continental no permita ver con facilidad las diferencias políticas que, en casos como la Unión Soviética o Cuba, atravesaron la historia de la televisión.

En cualquier caso, el libro parte de esos «modelos» de televisión, pero no desdeña detenerse en la información sobre programas, autores y éxitos populares que también forman parte de la historia del medio. Señalan un solo aspecto importante para definir la televisión que se encuentra deliberadamente relegado en esta historia: la técnica. Sin embargo, aunque no está centrado en ese rasgo, el libro no escatima referencias a los

cambios técnicos cuando los mismos incidieron en la transformación del medio. De allí que las conclusiones plantean la tensión entre una historia de la radiodifusión «marcada por la dicotomía establecida entre una tecnología como las ondas hertzianas que se propaga libremente sin atender a fronteras y el impulso regulatorio ejercido desde los ámbitos estatales» (p. 213).

La selección de países responde a la importancia de los sistemas descritos y, en ese sentido, dedicarle un capítulo especial a la televisión en Estados Unidos se justifica con facilidad, al mismo tiempo que prueba la excepcionalidad de ese sistema que otros países intentaron imitar con mayor o menor éxito pero siempre a distancia. El tamaño de ese sistema es congruente con la escala de la economía cultural norteamericana, de la misma manera que el tamaño y la cantidad de población de China o India parece venir a probar la relevancia de esa historia de la televisión. En ese sentido, Asia presenta algunos casos de creciente importancia en el contexto global sobre los cuales no abundan los análisis en español que el libro viene a reponer. En resumen, un valor innegable de este libro es ofrecer una síntesis actualizada de información y discusiones académicas sobre la historia de la televisión mundial. Frente a algunas referencias ya

clásicas, como la compilación de Anthony Smith, *Television, an International History* (Oxford University Press, 1995), donde cada autor daba cuenta de un país o región, el libro de Cascajosa y Zahedi ofrece una mirada común sobre un número significativo de países, con bibliografía e información reciente que, en algunos casos, resulta difícil de reponer para el lector. En este sentido, se trata de un libro útil para acercarse a la historia de la televisión por primera vez y, de esta forma, resultará sin duda una herramienta pedagógica de gran potencial. Un gran mérito del libro es su capacidad de traducción en la doble acepción de traslación al español de lo que se encontraba dicho en otras lenguas y de explicación e interpretación de esas referencias. *Historia de la televisión* «traduce» para el lector una copiosa —y me atrevería a decir, generosa— bibliografía desde un punto de vista comprensivo y crítico a la vez. De esta manera, el libro se presenta como una lectura obligada para los estudiantes, pero un lector especializado también encontrará, sin duda, bibliografía novedosa, la puesta en relación de temas que hasta aquí se encontraban dispersos y una obra de consulta erudita.

Mirta Varela

SILENT WOMEN. PIONEERS OF CINEMA

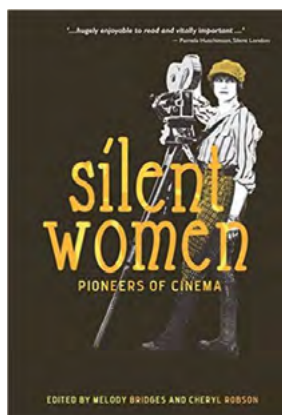
Melody Bridges, Cheryl Robson (eds.)

Twickenham

Supernova Books, 2016

311 páginas.

18 €



En un momento de creciente interés sobre las reivindicaciones feministas y una movilización nunca antes vista por parte de las cineastas por el acceso igualitario a las posiciones creativas y por el reconocimiento de su trabajo artístico, el lanzamiento de libros sobre el papel de las mujeres en la industria del cine llega oportunamente al encuentro de un público ávido por conocer detalles de su historia. Aun así, debemos ser cautos. En medio de esta fiebre por el «pionerismo», corremos el riesgo de sufrir un bombardeo de textos pseudo-académicos poco rigurosos que se aprovechen del nicho abierto de la «historia de las mujeres», contentándose con la enumeración de casos singulares sin un análisis posterior. Por suerte y, a pesar de su ánimo divulgativo, este no es el caso de *Silent Women: Pioneers of Cinema*, editado por Melody Bridges y Cheryl Robson.

El detonante del presente libro se encuentra en el sorprendente descubrimiento de que hasta los años veinte, en Estados Unidos, hubo más mujeres trabajando en profesiones asociadas al cine que en ningún otro periodo posterior. De esta for-

ma, con un carácter claramente combativo y un interés historiográfico, se revelan los nombres, apellidos y logros de muchas de aquellas mujeres que tuvieron un papel, de mayor o menor importancia, en la construcción del cine y cuya historia ha sido olvidada durante demasiado tiempo. En palabras de sus editoras: «*Silent Women: Pioneers of Cinema* no es solo un libro sobre mujeres trabajando en el cine durante el periodo mudo. El término “silente” también se refiere al silenciamiento y erradicación de la enorme contribución que las mujeres han hecho al desarrollo de la industria de la imagen en movimiento» (p. 13). Esta publicación consta de trece capítulos, de variado tono, contenido y calidad, escritos por diferentes autores, casi todas mujeres, a los que avalan sus logros profesionales dentro de la industria del cine, más que su trayectoria teórica o académica, lo que aporta frescura a los textos. Al mismo tiempo, algunos de ellos son trabajos de investigación exhaustiva que traslucen horas de biblioteca. Sin embargo, en otras ocasiones, se vislumbran oportunidades perdidas de haber extraído conclusiones más relevantes o apuntado líneas de estudio futuras, resultando en un libro desigual.

Cada capítulo bucea en una profesión o colectivo que contribuyó a la cinematografía y rescata a directoras, productoras, estrellas, montadoras, etcétera. Está pensado para ser un homenaje que profesionales de la industria del cine hacen a sus predecesoras: mujeres que se abrieron camino en el nuevo medio cuando aún no estaba institucionalizado en Estados Unidos y, por tanto, era más libre. Para contextualizar, es útil echar la vista atrás y analizar otras publicaciones que han precedido a esta en su labor de rescatar aquellos nombres femeninos olvidados en la historia del cine. *Early Women Directors. Their Role in the Development of the Silent Cinema*, de Anthony Slide (Gazelle Book Services), data de 1977. En él, su autor se sorprende de que las mujeres hayan dedicado más esfuerzo a quejarse por la falta de oportunidades y representación que en realizar trabajo de archivo: «Era mucho más fácil protestar sobre la

discriminación contra las mujeres que aceptar que hubo más mujeres directoras trabajando en la industria filmica estadounidense antes de 1920 que durante ningún otro periodo de su historia» (p. 9). A pesar de lo desafortunado del comentario, el libro se trata del primer trabajo importante sobre las mujeres directoras durante el periodo mudo y recoge en sus páginas un gran número de datos encontrados en la prensa de principios del siglo xx, así como fotografías inéditas.

Sin embargo, aún a día de hoy, la obra teórica más completa sobre la labor de las mujeres en el cine mudo es *A Feminist Reader in Early Cinema* editado por Jennifer M. Bean y Diane Negra (Duke University Press, 2002). Se trata de una compilación de artículos académicos sobre las mujeres cineastas del inicio del cine, escritos por algunas de las historiadoras filmicas feministas más importantes de la actualidad que abren debates teóricos, conceptuales y sociales sobre cuestiones tan asentadas como las nociones de autoría, el periodo clásico o el canon.

A pesar de la influencia de las obras anteriores, la fuente principal de la que bebe el libro que reseñamos es la web colaborativa de University of Columbia, *Women Film Pioneers Project* (Gaines, Vatsal y Dall'Asta, 2013), que compila las biografías de más de 250 mujeres que se dedicaron al cine detrás de las cámaras en 30 países. Un proyecto colectivo que nace con el propósito de crear una base de datos mundial con información que permita el estudio sobre el acceso y la posición que las mujeres alcanzaron en la cinematografía hasta la llegada del sonido y, por tanto, que nos permita conocer mucho más sobre el inicio y la formación del cine, en general.

Entre los capítulos destacables del libro que nos ocupa encontramos «Who Was the First Female Cinematographer in the World?», dedicado exclusivamente a las operadoras de cámara; y «Critics, Reformers and Educators: Film Culture as a Feminine Sphere», a las críticas, reguladoras y educadoras. Ambos son ejercicios de investigación con un intenso trabajo de documentación

por parte de sus autoras: Ellen Cheshire y Shelley Stamp, respectivamente. La contribución de estas dos áreas profesionales a la cinematografía ha sido sistemáticamente obviada e infravalorada y, sin embargo, cumplieron funciones centrales para la construcción del cine como práctica social y cultural. Como decía Godard, escribir es también hacer cine y, por ello, es muy revelador entender cómo las mujeres jugaron un papel fundamental como críticas cinematográficas y periodistas «del corazón» en la fidelización del espectador (o mejor dicho, espectadora) y en la construcción del *star system*, así como su importancia al divulgar películas en lugares de exhibición fuera del circuito comercial como escuelas, hospitales, iglesias o prisiones.

Asimismo, merece la pena reseñar «Early African-American Female Filmmakers», de Aimee Dixon Anthony, que recoge los nombres de aquellas cineastas afroamericanas como Zora Neale Hurston y Eslanda Goode Robeson que, dirigiendo sus propias carreras, o las de sus maridos, realizaron películas en Estados Unidos en las primeras décadas de la industria, y cuya historia es apasionante.

Por su parte, el capítulo octavo es una entrevista a una de las directoras más importantes de la historia, Dorothy Arzner, realizada en 1977 por Kevin Brownlow, director junto a David Gill de la serie documental de Thames TV, *Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980). La mítica directora relata sus inicios en la industria de Hollywood y deleita a los cinéfilos con anécdotas de rodaje de varias películas.

Cabe resaltar también el último capítulo, «U.S. Women Directors: The Road Ahead», de la directora de cine y activista Maria Giese quien, a modo de epílogo, denuncia la situación actual de las directoras de cine en Estados Unidos y cómo organismos profesionales como el *Directors Guild of America*, lejos de promover la igualdad, perpetúan la dominación masculina en los puestos de poder.

Sin duda, la mayor fortaleza de *Silent Women: Pioneers of Cinema* radica en su esfuerzo por retratar no solo a directoras, guionistas o pro-

ductoras, sino la multiplicidad de profesiones que pusieron la base de los mecanismos industriales, técnicos, artísticos y socio-culturales para el desarrollo de la cinematografía. Sin embargo, ese esfuerzo de extensión y de diversificación se convierte en su mayor debilidad al carecer de profundidad y análisis. Como resultado, se produce un libro descriptivo y desigual tanto en el contenido, con capítulos que desentonan del conjunto del libro por su menor calidad, como en la forma, ya que no respeta un estilo coherente en la bibliografía y las notas al pie. Además, en vez de centrarse únicamente en la realidad de Estados Unidos, aportan datos de otras cinematografías como la soviética, la italiana y la francesa de forma muy escueta, lo que acaba resultando confuso y enturbia la homogeneidad del producto final. Algunos textos como «Girl from God's Country: The History of Women in Film and Other War Stories», de Karen Day, están excesivamente escritos en primera persona, colocándose la autora como protagonista del texto y narrando sus «descubrimientos»; consigue un efecto poco deseado al despersonalizar a las mujeres que retrata, que acaban por ser leídas como meros objetos de estudio al servicio del reconocimiento

de su biógrafa. Por su parte, «When the Woman Shoots: Ladies Behind the Silent Horror Film Camera», de K. Charlie Oughton, sobre el papel de las mujeres como creadoras en las películas de terror, resulta una mera enumeración sin coherencia. A lo dicho anteriormente se añade una errata de calado sustituyendo a Greta Garbo por Marlene Dietrich como protagonista de *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, Robert Mamoulian, 1934) (p. 139), lo que resulta sorprendente en una publicación de este tipo.

A pesar de no ser todo lo profunda y analítica que debería, *Silent Women: Pioneers of Cinema* es una obra necesaria que llena un vacío editorial y cumple la importante función de compilar y divulgar las interesantes biografías y múltiples funciones que las mujeres ejercieron en los inicios del cine, donde tuvieron un papel fundamental. Y cumple, asimismo, su principal objetivo de servir de inspiración, animando a las mujeres a perseguir sus sueños dentro de la industria cinematográfica actual, aumentando la diversidad de voces creativas.

Elena Cordero Hoyo

**CINE MUDO LATINOAMERICANO.
INICIOS, NACIÓN, VANGUARDIAS Y
TRANSICIÓN**

**Aurelio de los Reyes García-Rojas y David
M. J. Wood (coords.)**

México

Universidad Autónoma de México. Instituto de
investigaciones estéticas, 2015

269 páginas

Disponible de manera libre y gratuita en: [http://
www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45](http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/items/show/45)



El cine mudo latinoamericano sigue siendo, por desgracia, uno de los nichos dentro de los estudios de historia del cine donde existe una mayor escasez de bibliografía. Esto puede explicarse posiblemente debido al bajo porcentaje de películas conservadas de esta época, que en el caso de Latinoamérica es aún más bajo, y al muy limitado número de ediciones de dichas películas en DVD. Estos dos hechos hacen que el estudio de esta parcela del cine mudo sea harto complicado para los investigadores.

Es por este motivo por el que el libro que nos ocupa era necesario, ya que viene a cubrir de una manera panorámica esta etapa tan poco conocida. A través de doce artículos centrados en sendos estudios de caso, se nos muestra cronológicamente la historia del cine mudo latinoamericano dividida en cuatro secciones temáticas: los inicios del cine y la visualidad; las narraciones de nación;

literatura, modernidad y vanguardias; y el último cine previo al sonoro.

En el primero de estos bloques temáticos, los inicios del cine y la visualidad, se visita México y Perú. El encargado de iniciar los artículos de este libro es John Fullerton, en cuyo texto reflexiona sobre el México fotografiado y filmado como vistas entre 1870 y 1925. Comenzando por las litografías, pasando por la fotografía y terminando en el cine, Fullerton demuestra cómo los autores de este tipo de obras trabajaban el concepto de espacio y cómo tenían en su pensamiento un concepto de espectador muy distinto, capaz de sacar una multiplicidad de interpretaciones a estas imágenes de México. Por su parte, Violeta Núñez Gorriti, estudia las primeras imágenes en movimiento de las que se tiene constancia filmadas en Perú. Estas imágenes, proyectadas con el aparentemente misterioso *estereokinematógrafo*, como indica la autora, serán el origen del cine usado como propaganda que se vivirá durante años en el país, ya que fueron filmadas para mostrar los distantes parajes de La Oroya y Chanchamayo con la intención de atraer la inmigración hacia ellos.

El segundo bloque, dedicado a las narraciones de nación, es el más amplio del conjunto de artículos. En su entrada, Ángel Miquel relata la historia de la realización, distribución y exhibición de las películas de carácter documental propagandístico de Antonio Ocañas y Salvador Toscano, rodadas durante la Revolución de Francisco I. Madero, iniciada en México en 1910. Además de describir en qué consistieron dichas cintas, cosa interesante debido al imposible acceso a las mismas, Miquel estudia su posible influencia a la hora de instaurar el gobierno de Madero y la posterior importancia del cinematógrafo durante el mandato de este. Por otro lado, y directamente ligado con lo anterior, David M. J. Wood, sigue con el estudio de la obra de Toscano, pero, en este caso, en la producción posterior a la citada Revolución Maderista. Wood, además de explicar la historia de estas cintas, demuestra cómo la reutilización de imágenes, planos y secuencias

podía convertirse en una reinterpretación de las imágenes que dependía del momento ideológico que vivía el país o del mensaje que en ese momento quisiera transmitir Toscano. Aurelio de los Reyes es el encargado de cerrar el círculo sobre las películas de corte nacionalista producidas en México. En su artículo, realiza un estudio sobre la prolífica producción de documentales vivida en el país tras la revolución de Madero. En el texto, además de realizar un repaso cronológico y cuantificado de dicha producción, el autor trabaja sobre el propio concepto de documental ligado a la cinematografía silente mexicana y clasifica dicha producción diferenciando entre todos los tipos de documental que se produjeron dependiendo de sus características.

El viaje por el cine mudo latinoamericano de mensaje nacionalista se desplaza hasta Cuba de la mano del artículo de Emmanuel Vincenot. En este texto, el investigador se centra en realizar un estudio de caso, la película de Max Tosquella, *La última jornada del Titán de Bronce* (1930), sobre los últimos días del General Antonio Maceo. En dicho estudio, el autor analiza cómo son evocados por Tosquella los acontecimientos que se relatan y cómo se juega con el conocimiento previo de los mismos por parte de los posibles espectadores. También, se demuestra cómo el director del film utilizó los hechos del pasado para emitir un discurso en el que se dialogaba con los propios acontecimientos que se vivían durante el momento de la propia producción y exhibición de la cinta. Por último, Vincenot establece una comparativa entre la película y varios documentales producidos con posterioridad, demostrando las curiosas similitudes existentes entre todos ellos. El último de los artículos centrados en el cine nacionalista está dedicado a Argentina y la película perdida *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (Enrique García Velloso, 1915). Lucio Mafud reconstruye el proceso creativo y contenidos de esta cinta a partir de fuentes primarias en papel, estudiando sus intenciones pedagógicas, su relación estética con el *film d'art* francés y con *Cabiria* (G. Pastrone,

1914), así como la ideología existente dentro del film, sustentada tras una coartada de verosimilitud histórica.

El bloque dedicado a la literatura y la vanguardia se inicia también en Argentina con Miriam V. Gárate y su análisis de una de las pocas películas conservadas de esa época, *El último malón* (A. Greca, 1917). Gárate demuestra en su texto la conversación establecida entre el film y la obra escrita del propio Greca, así como la realidad social del momento de su rodaje. Maria Chiara D'Argenio habla en su artículo sobre la vanguardia peruana y demuestra la importancia del cinematógrafo para el desarrollo de la modernidad y la literatura de vanguardia. La autora expone claros ejemplos de cómo autores de vanguardia como César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen o María Wiesse utilizaron formas y técnicas de la cinematografía en sus textos y cómo, para ellos, este arte es la metáfora perfecta de modernidad tanto literaria como vital.

Paul A. Schroeder Rodríguez cierra este bloque sobre las vanguardias centrándose en las cuatro películas que se conservan y que se consideran como las representantes de la vanguardia latinoamericana durante la primera vanguardia a nivel mundial: *Sao Paulo, sinfonía de una metrópolis* (A. Kenedy y R. R. Lestig, 1929), *Límite* (M. Peixoto, 1929), *¡Que viva México!* (S. Eisenstein, 1931) y *Ganga Bruta* (H. Mauro, 1933). Pero, para Schroeder, estas películas no son solo una respuesta al movimiento artístico global que se estaba viviendo, sino que además es necesario entenderlas dentro de su contexto como una respuesta al cine criollo de características más clásicas. Así, analiza las dos primeras como responsables de intentar mostrar una *modernidad burguesa* y las dos segundas, de una *modernidad alternativa*. Finalmente, Rodríguez muestra la influencia de estas películas en obras de carácter vanguardista posteriores como las encuadradas dentro del Nuevo Cine Latinoamericano.

El último bloque de este volumen, dedicado al paso del mudo al sonoro en Latinoamérica, es ini-

ciado por Eduardo de la Vega Alfaro y su artículo dedicado a esta etapa en México. Alfaro establece una cronología sobre las primeras exhibiciones de lo que llama «cine sincrónico» (por la correspondencia correcta entre sonido e imagen) y de los primeros aparatos usados en el país con el fin de producir películas sonoras, algunos de los cuales fueron inventos propios nacionales. El autor, además, hace un pequeño repaso de las primeras cintas sonoras mexicanas para después centrarse en el hallazgo de lo que considera un caso curioso, el cortometraje *Zitari* (M. Contreras Torres, 1931), por encontrarse a caballo entre el cine sonoro y el cine mudo. Alfonso Gumucho Dragon cierra este volumen con un artículo dedicado al cine mudo boliviano, en el que habla de las escasas cintas de producción nacional, haciendo especial hincapié en los procesos de censura cinematográfica que se vivieron en el país y que afectaron tanto a productos nacionales como extranjeros. Por último, Gumucho Dragon se centra en la figura del desconocido cineasta del país, José María Velasco Maidana, cuya obra fue víctima terrible de los censores y cuya película muda

Wara, Wara (1930), pese al éxito interno, resultó ser un fracaso en el exterior debido a un mundo en el que el cine sonoro ya era una actualidad y el silente algo del pasado.

Podemos decir, por tanto, que el presente libro sirve como introducción para los investigadores que quieran acercarse al cine mudo latinoamericano. Pese a no tratarse de un recorrido historiográfico por toda la historia de este, sí abre los ojos sobre varias épocas interesantes y, al leerlo, uno tiene la sensación de estar ante un panorama bastante general. Tal vez, se echen de menos en algunos casos en los artículos algo más de contexto que facilite la mejor comprensión de lo que se cuenta, sobre todo para aquellas personas que no están familiarizadas con la historia del país al que se refieren. No obstante, pese a esto, es un libro cuya lectura incita al estudio ante lo desconocido y sirve de llamada para que un mayor número de investigadores se propongan acercarse a una época y lugares aún por descubrir en el campo de la investigación cinematográfica.

Carlos Paz Molina

**AMOUR, DANSES ET CHANSONS.
LE MÉLODRAME DE CABARET AU
MEXIQUE ET À CUBA (ANNÉES 1940-1950)**

Julie Amiot-Guillouet

Bruselas

Peter Lang, 2015

219 páginas

38 €



En estos inicios del siglo XXI, una de las grandes dominantes que ha caracterizado a los estudios filmicos ha sido su apertura a una visión transnacional del panorama cinematográfico con el fin de liberarse, ante todo, de ciertos corsés historiográficos nacionales, a veces demasiado condicionantes, y de unas perspectivas de autor igualmente limitativas. Lógicamente, esta perspectiva ha contribuido a despejar algunas zonas de sombra durante largo tiempo eclipsadas, enriqueciendo las filmografías posibles y señalando espacios de hibridación. Una consecuencia natural ha sido el progresivo interés que ha adquirido la coproducción internacional. El estudio de los contextos materiales de producción, de la figura de los productores; la atención prestada a cuestiones industriales aparentemente irrelevantes; el acento puesto en las cuestiones de promoción, circulación y recepción internacional de los filmes... todo ello contribuirá en buena medida a la proposición de nuevos modelos de análisis. En

paralelo, se ha insistido en la recuperación y estudio de géneros populares tradicionalmente poco valorados, que con frecuencia coinciden en haber sido realizados en forma de coproducción. Prestando atención a los textos filmicos y a su potencial semántica transnacional, se ha observado su capacidad para aglutinar y procesar transferencias culturales entre países.

En Europa, estas vías abiertas han contribuido a consolidar conceptos como el del *western* europeo, a indagar en las relaciones cinematográficas privilegiadas que mantienen algunos países como, por ejemplo, Francia e Italia o los países nórdicos o, simplemente, a dar cuenta, a partir de la actividad de los productores, de la intensa permeabilidad y coparticipación nacional del cine que viene realizándose en el continente (es canónica en este sentido la obra de Tim Bergfelder, *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* [Nueva York / Oxford, Berghahn Books, 2006]).

El libro que nos ocupa nos traslada al ámbito latinoamericano y a uno de sus géneros dominantes, el melodrama, al que se le ha venido reconociendo su carácter genuino así como su capacidad para la articulación de un inconsciente colectivo extraterritorial. *Amours, danses et chansons* aborda, en concreto, lo que la autora califica de «melodrama de cabaret» y «cine de rumberas», una variación del melodrama prostibular mexicano de los años cuarenta que tomaría forma en su encuentro con el universo cubano. Siendo precisos, a pesar de lo señalado en el título, este trabajo se extiende igualmente a lo largo de toda la década de los cincuenta, tal como se indica en la introducción y a la vista de la abundante filmografía seleccionada que se adentra en este periodo. Amiot-Guillouet se sitúa principalmente en la dinámica de rehabilitación del género, reivindicando además la influencia de los estudios culturales como un instrumento preferencial para recuperar con rigor una producción potencialmente híbrida y durante largo tiempo ignorada. Su iniciativa es inédita en lo que se refiere a los estudios sobre cine trans-

nacional para el periodo y el ámbito geográfico planteado, más si cabe al tratarse de una obra en idioma francés.

Ahora bien, la obra parte de una premisa terminológica controvertida que a nuestro parecer afecta a toda la investigación. La autora da a entender en todo momento que su objeto de estudio es el melodrama mexicano-cubano realizado en forma de coproducción entre ambos países. Sin embargo, el concepto de coproducción no es cuestionado más que de forma muy somera y en las conclusiones, cuando afirma que «los filmes considerados incluyen [...], por un lado, a las coproducciones en un sentido estricto y, por otro lado, a las coproducciones consideradas en un sentido más amplio, es decir, los filmes producidos exclusivamente por mexicanos en México, pero donde Cuba está bien presente» (p. 204). Un vistazo al corpus fílmico utilizado permite inferir que la mayoría de filmes analizados son producidos exclusivamente por compañías mexicanas, a menudo en localizaciones cubanas. La autora solo detecta leves diferencias temáticas entre ambas nociones, que cristalizarían en una mayor referencialidad a cuestiones de la tradición cubana (relativas ante todo a la herencia africana) para las coproducciones estrictas y una focalización en el personaje de la rumbera para las amplias. Sin embargo, de resultados de esta flexibilidad conceptual, a lo largo de las páginas de *Amour, danses et chansons* nos persigue la incertidumbre de si verdaderamente el quid de la cuestión es la coproducción o el desarrollo de un cine mexicano industrial deslocalizado que adopta variaciones genéricas. Esta cuestión no llegará a dilucidarse. La voz de los productores está casi ausente en esta obra, así como otros elementos troncales presentes en el debate sobre las coproducciones tales como el rol de las instituciones nacionales en su labor de regulación o censura, el marco legal internacional o aspectos sobre la distribución que afectan a los derechos de explotación de las productoras y al posible desarrollo de versiones múltiples. En todo caso, no olvidamos que el fe-

nómeno de las coproducciones es con facilidad un terreno resbaladizo, donde son frecuentes la opacidad y una documentación a veces escasa que, obviamente, dificultan una aproximación con las certidumbres deseables.

En la primera parte de las tres en las que se estructura el libro, dedicada al marco de producción, Amiot-Guillouet demuestra la importancia de Cuba como un enclave estratégico para la industria mexicana así como el coincidente auge y declive que experimenta el género en ambos países, a la vez que desgrana los ingredientes fundamentales que la conexión cubana aporta al género: el ambiente tropical, la música y el baile. A partir de ahí se cuestiona el tradicional prejuicio reduccionista que limita la coproducción a la utilización de una mano de obra local y al aprovechamiento de unos decorados exótico-pintorescos ajenos a la auténtica cultura local del país coproductor menos desarrollado industrialmente. Pero, como avanzábamos, debido a la exigua información presente sobre las compañías productoras, especialmente las cubanas, y en lo tocante a las circunstancias prácticas de producción, no se hace posible aprehender hasta qué punto estas películas contienen en sí una negociación de la representación del imaginario mexicano-cubano o si se trata ante todo de una apropiación por parte de la industria mexicana de ciertos *topoi* procedentes de Cuba, incertidumbre que se ampliará en capítulos sucesivos.

La segunda parte recorre las líneas temáticas fundamentales del melodrama de cabaret, explorando las transferencias culturales que se dan entre ambos países. Cobra aquí una especial relevancia la labor de análisis fílmico y la del examen comparativo con respecto al melodrama clásico mexicano. La autora hace énfasis en el estudio de género, centrándose en los personajes femeninos y en sus notables diferencias ante la influencia cubana, como en el caso de la madre y, sobre todo, de la heroína propiamente México-cubana, la rumbera. Revela así en el subgénero una mayor complejidad de estos roles, más ambivalentes y

menos negativos que los presentes en los filmes emplazados en México. Un armazón melodramático específico cobra forma igualmente mediante la representación de, entre otras figuras: tipos destacables como el del mulato, personificación moral-social del pobre de alma pura; espacios concretos como el bohío, quintaesencia de las virtudes del campo frente a los vicios del cabaret de la ciudad; o secuencias dedicadas a los ritos afro-cubanos que, en su desinhibición, hacen desaparecer el tradicional refuerzo moral presente en los melodramas puramente mexicanos, imbuidos de transcendencia católica.

Destaca también la importancia que la autora encuentra en la contextualización espacial de estos filmes mediante la introducción del mundo tropical, simbolizado por imágenes de palmeras y vistas emblemáticas. Amiot-Guillouet encuentra que una «perspectiva turística es transmitida en estos filmes, donde se mide la huella de los realizadores mexicanos» (p. 119) y que responde a las fantasías de un público mexicano deseoso de evasión. Sorprende en cambio que, insistiendo en su idea de coproducción y perspectiva comparada, al presentar este tipo de secuencias introductorias —la visita guiada de La Habana por parte de la actriz cubana Rosa Carmina en *Viajera* (Alfonso Patiño Gómez, 1952) es muy reveladora— no se encare el reverso cubano, que bien pudiera contener a su vez un valor propagandístico y ensalzatorio del orgullo nacional. De nuevo, la falta de datos a propósito del posicionamiento institucional ante estos filmes o sobre los intereses estratégicos de unos eventuales productores cubanos complica el empeño y nos plantea de nuevo el dilema de estar ante un cine híbrido o colonizado. La tercera parte, dedicada a la recepción, a falta de datos más oficiales, centra sus esfuerzos en un análisis de las fuentes hemerográficas para discernir, por un lado, la respuesta del público ante el subgénero y, por otro, la fortuna crítica de la que han gozado estos filmes hasta nuestros días.

Esta perspectiva comparada entre México y Cuba no está exenta de desequilibrios ya que, mientras que en las revistas mexicanas se llega a contar con datos de frecuentación y entrevistas con productores, sus contemporáneas cubanas se limitan a puntos de vista críticos sobre la penetración del cine mexicano en el país, dificultando una vez más la viabilidad del estudio comparativo. En el repaso historiográfico que se realiza sobre la mirada de la crítica al melodrama de cabaret, la autora recorre los presupuestos ideológicos que, a lo largo de los años, han perseguido al subgénero: primero, ignorado por su excesivo cariz popular; luego, despreciado por la nueva crítica debido a su conformismo y falta de compromiso social; y, en los últimos tiempos, progresivamente revalorizado. Curiosamente, es en esta parte en la que aparece una de las escasas referencias a la censura a propósito de *Mulata* (Gilberto Martínez Solares, 1954), pero es analizada no como un condicionante que restringe el encaje del filme en una concepción México-cubana, sino como un argumento para ilustrar el cambio de paradigma crítico según el cual «la nueva crítica cubana denuncia la influencia de la censura sobre el viejo cine comercial, subrayando de paso su hipocresía» (p. 172). El libro de Amiot-Guillouet arroja no pocas luces sobre la conformación de un género transnacional fraguado en una desigual relación entre la industria mexicana y el medio cubano, pero no llega a despejar la espesura que todavía persiste en el enrevesado ámbito de las coproducciones. Lo transnacional se juega en este caso en el dominio de la redefinición genérica, en base sobre todo a cuestiones formales y a la recepción del corpus filmico propuesto, mucho menos en el telón de fondo sobre el que se vienen urdiendo las coproducciones. La delimitación de estos campos de acción sin duda hubiera contribuido a asimilar en mejores condiciones las aportaciones de este libro.

Pablo Cepero

LA GRAN GUERRA 1914-1918. LA PRIME- RA GUERRA DE LAS IMÁGENES

Ángel Quintana y Jordi Pons (eds.)

Girona

Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Universitat de Girona / Ajuntament de Girona, 2016

254 páginas

15 €



Una bomba mal lanzada, un conductor sin orientación y la buena suerte de un tísico permitieron el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria. La Primera Guerra Mundial acababa de estallar y con ella se ponía punto final al «largo siglo XIX». Esta guerra ha sido siempre el fin o el comienzo de los relatos; un útil catalítico o un recurrente arsénico historiográfico de largos procesos históricos. Un jalón donde terminan los grandes imperios dinásticos en territorio europeo, nace la dictadura del proletariado, Estados Unidos asume la hegemonía comercial y el cine se convierte definitivamente en un espectáculo de masas tal y como lo hemos conocido. Un período realmente sugerente para el historiador cinematográfico, ya que es el primero que le permite reflexionar desde parámetros conocidos, menos extraños a los que obligan los primeros años del cinematógrafo, siempre atados a las hipótesis. Era inevitable, pues, que, en su centenario, es-

tallara un torrente editorial dispuesto a explicar y resumir la trascendencia de la Primera Guerra Mundial. El 10º Seminario Internacional sobre los Antecedentes y Orígenes del Cine, celebrado en Girona el 9 y 10 de abril de 2015 y dedicado a «La Gran Guerra 1914-1918. La primera guerra de las imágenes», es uno de los numerosos eventos que han centrado su interés en la Primera Guerra Mundial y han aprovechado la efeméride del siglo cumplido, uno de los pocos que lo hace fijando su atención en el cinematógrafo. Este libro traslada en papel las investigaciones presentadas durante aquellos dos días.

La publicación comienza su apartado de «Ponencias» (autores invitados que exponen trabajos más extensos) con el profesor Minguet Batllori (pp. 35-46) centrándose en la repercusión del conflicto en Barcelona. El texto es un resumen de algunos puntos clave de la exposición *Barcelona, zona neutral (1914-1918)*, de la cual fue comisario junto con Félix Fanés, y explica cómo la guerra facilitó a la capital catalana su entrada en la modernidad (entrada de las vanguardias, llegada de artistas extranjeros, expansión de la cultura de masas, crecimiento económico...). La segunda ponencia corre a cargo de Alexandre Sumpf (pp. 47-68). Su texto en francés, idioma que no tiene por qué manejar el lector, reflexiona acerca de la puesta en escena dentro de las actualidades rusas. Según Sumpf, esta producción bélica supuso un impulso tanto a la producción de ficción como de no ficción del país. Las películas rusas consiguieron elaborar una amplia iconografía y un relato propio que les permitió no solo representar el conflicto sino también posicionar al espectador. Marc Venet (pp. 69-77), por su parte, utiliza las películas con submarinos de la productora norteamericana Triangle para explicar la posición oficial adoptada por Estados Unidos frente al conflicto antes de participar en él. Estas cintas intentaron replicar la política de no intervención norteamericana al mismo tiempo que preparaban a la población ante una posible entrada en la guerra. Por último, en este apartado de «Po-

nencias», la investigación de Magdalena Brotons (pp. 79-96) se centra en unas manufacturas tradicionalmente olvidadas por la historiografía: la ficción francesa. Durante la guerra, la industria cinematográfica gala tuvo que justificar su existencia (descrita como frívola) a través del film patriótico. Del mismo modo que el apartado documental, estas cintas tenían una conexión con la realidad y un interés proselitista basado en la ideología bélica que se quería transmitir.

Ya en el apartado de «Comunicaciones», François de la Breteque (pp. 99-114) utiliza dos vistas de territorios devastados por la guerra realizadas por los Servicios Fotográficos y Cinematográficos del Ejército (SPCA en sus siglas en francés) para demostrar cómo la producción de dicho servicio se adecuaba al discurso oficial. La profesora Janelle Blankenship (pp. 115-130) enfoca su investigación en las diapositivas de la guerra que el famoso linternista bávaro Max Skladanowsky comercializó. Al contrario que el trabajo de la Triple Entente (en un principio, Reino Unido, Francia y el Imperio Ruso), la propaganda alemana siempre tuvo una posición reactiva, centrada en responder a las críticas externas. Manteniendo este discurso, las diapositivas de Skladanowsky se comercializaron haciendo hincapié en tres conceptos: verosimilitud, pedagogía y bajo coste.

La comunicación que presenta Daniel Sánchez-Salas (pp. 130-143) continúa sus investigaciones sobre la figura del explicador, atendiendo, esta vez, a la oralidad en las exhibiciones cinematográficas en España durante la guerra. La figura del explicador en la España de 1914 estaba casi extinta en las grandes ciudades y desaparecía vertiginosamente en las zonas rurales. Según el esquema general de Alain Boillat, la Primera Guerra Mundial supuso el fin de la presencia oral en las proyecciones y el comienzo de sus formas *perifilmíficas*. Desde ese momento, el explicador se convierte en conferenciante y su discurso se debe buscar en las fronteras de la película en forma de prólogo, intermedio o epílogo. En su estudio, la profesora Lluïsa Suárez (pp. 145-156) se pregunta una cuestión relaciona-

da con el cine de propaganda: ¿cómo se proyecta una película patriótica sobre una guerra a un público que no la apoya? Para responderla, se ve obligada a fijar su mirada en la Guerra del Riff (1909) y escapar de la Primera Guerra Mundial, donde la polarización de la opinión pública y el proselitismo nacionalista hizo imposible cualquier respuesta crítica al margen de fronteras internacionalistas o sindicales.

La investigación de Víctor Rivas (pp. 157-166) hace hincapié en la necesidad de separar el relato histórico a la hora de estudiar contextos concretos. Es imposible trasladar el canon cinematográfico a realidades particulares, como, por ejemplo, la de Madrid en 1914. Es decir, no puede utilizarse el modelo de una industria capitalista en un sistema postgremial, con poca preocupación por nuevos métodos de organización, predilección por el taller y la cultura de oficios. Por su parte, Núria Bou (pp. 167-174) centra su conferencia en la proyección de la imagen de Mary Pickford en *The Little American* (Cecil B. DeMille y Joseph Levering, 1917). La famosa película es utilizada aquí como un ejemplo de ficción propagandística, género que Estados Unidos empezó a perfeccionar gracias a su *star system* tras los primeros fracasos de sus producciones documentales y educativas.

Alessandro Faccioli (pp.175-186) hace un repaso a los *compilation films* italianos sobre el conflicto a partir de los años veinte. Estas películas, que fueron impulsadas para mantener la memoria, competir con otros films bélicos y mostrar la visión nacional sobre la guerra, fijaron una primera impresión que se ha vuelto canónica. Una imagen que se ha repetido debido, en gran parte, a los problemas de conservación italianos, la producción sistemática de documentales con material de archivo reutilizado y la preeminencia de un relato histórico sobre los demás. En el trabajo conjunto de Silvio Alovisio y Luca Mazzei (pp. 185-200) se presenta el nuevo rol de la infancia en algunos países (necesidad de protección, de espacio propio, etc), a través del estudio de cuatro películas de ficción.

Por su parte, Marcello Seregni (pp. 201-210), ayu-

dándose de su investigación doctoral, nos aporta una serie de citas que resumen la percepción de la revista *La vita cinematografica* sobre Italia y la Primera Guerra Mundial. Ludovico Longhi analiza la película *Oh! uomo* (Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, 2004) y cómo, gracias a su trabajo con nuevo material de archivo, los directores de la película consiguen derribar el discurso romántico y propagandístico sobre la guerra.

El libro termina con dos breves trabajos de temática general no relacionados con el conflicto bélico. En el primero, Montserrat de Pablo (pp.225-230) hace una pequeña presentación de su tesis doctoral *La cámara oscura como prehistoria de la fotografía*, investigación que repasa la evolución de la cámara oscura y su influencia social y cultural. En el segundo, Jordi Artigas (pp.231-250) hace un repaso cronológico de la normativa que tenían los espectáculos en relación con el fuego desde principio del XIX hasta el final del período mudo del cinematógrafo.

Tras diez ediciones, once con la última que se acaba de celebrar en 2017, el Seminario Internacional sobre los Antecedentes y Orígenes del Cine tiene un reconocimiento merecido tanto por la calidad de sus investigaciones como por la oportunidad que otorga a la comunidad científica, sobre todo a los jóvenes investigadores, de romper la habitual soledad de su trabajo en archivos, compartir ideas, conocer nuevas vetas

de estudio y debatir líneas de trabajo. Sin embargo, esta publicación solo transcribe las conferencias citadas sin proceso de edición alguno. Cada una de ellas es el milimétrico reflejo de lo que el autor pudo condensar en veinte minutos de exposición oral. La mayoría de los trabajos se presentan sin bibliografía y cada investigador utiliza una forma particular para citar. En este formato, el seminario pierde todas sus cualidades, incluida la traducción de los textos. El resultado final es una publicación sin apenas directrices, que se extiende en una selva de estudios concluidos o simplemente apuntados. Deja de ser una herramienta de trabajo para convertirse en la confirmación bibliográfica de la existencia de un seminario. Una compilación que, para próximas publicaciones, sería pertinente que incluyera, como mínimo, una bibliografía (herramienta imprescindible en este tipo de investigaciones nicho) y un formato de edición homogéneo. Un paso que pondría al futuro libro a la altura de su encuentro científico, tan prestigioso como necesario.

Los más de 150 trabajos que lleva publicados el seminario desde su nacimiento están disponibles por separado en su página web: www.museudelcinema.cat/esp/institut_seminari_cercador.php.

Leandro Alarcón de Mena

**HISPANO FILM PRODUKTION. UNA
AVENTURA ESPAÑOLISTA EN EL
TERCER REICH**

Manuel Nicolás Meseguer

Santander

Shangrila, 2017

348 páginas

24 euros



**LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN LA
PROPAGANDA FASCISTA (1936-1943)**

Daniela Aronica

Santander

Shangrila, 2017

500 páginas

26 euros



Pocos días después del estallido de la Guerra Civil Española, resultó patente que la mayor parte de los recursos de la industria cinematográfica del país se encontraban en territorio del gobierno legítimo. Emplazada fundamentalmente en Madrid y Barcelona, la infraestructura de la producción cinematográfica había pasado a ser controlada por sindicatos y trabajadores, que comenzaron a realizar de inmediato un cine de propaganda afín a sus causas y fines políticos. Poco después, la reorganización de instituciones propagandísticas de los gobiernos de la República y de la Generalitat daría paso a estrategias de movilización de las masas ante el esfuerzo de la guerra en las que el cine ocupó un papel relevante. Unido a esto, un nutrido grupo de agentes y operadores de los noticiarios cinematográficos internacionales, incluida la Unión Soviética, acudieron desde los primeros días del conflicto a sus lugares emblemáticos para recoger las imágenes del torbellino que atravesaba el país durante el verano y el otoño de 1936. Muchos de estos cineastas, acompañados de reconocidos escritores, intelectuales y reporteros fotográficos, contribuyeron a configurar un potente imaginario (protagonizado por iconos bien conocidos como el del miliciano, la víctima del bombardeo, las brigadas internacionales, las figuras carismáticas como Pasionaria...), casi siempre elaborado desde la parte de España controlada por el gobierno republicano. Un imaginario que perduraría más allá de la guerra y con el que todavía identificamos predominantemente aquellos años.

Frente a esto, el bando sublevado se encontró en un primer momento con carencias importantes en el terreno de la propaganda cinematográfica. Aunque los altos directivos de algunas de las compañías más importantes del cine español del momento (como Cifesa o CEA) se decantaron rápidamente por el bando nacional y, durante la guerra, la ciudad de San Sebastián se convirtió en el refugio y lugar de encuentro de las figuras más destacadas del mundillo de la industria, su operatividad era casi nula al carecer de recursos e in-

fraestructura con sus empresas ocupadas o desmanteladas. De este modo, al igual que ocurrió con el suministro de armamento, de medios de transporte y de tropas expedicionarias, la ayuda de la Alemania nazi y la Italia fascista resultó fundamental para la producción de propaganda en el bando nacional, tanto en esas primeras semanas de incertidumbre como durante el resto de la guerra. Poco a poco, con la gradual puesta en pie de la administración franquista, la organización del Servicio de Propaganda dirigido por Dionisio Ridruejo daría paso al Departamento Nacional de Cinematografía, creado en abril de 1938 para consolidar una maquinaria de propaganda cinematográfica institucional propia.

Los libros de Manuel Nicolás Meseguer y Daniela Aronica dan cumplida cuenta del entramado de intereses políticos, económicos y estratégicos que unieron a los golpistas españoles con sus aliados alemanes e italianos a través de la propaganda cinematográfica. En ocasiones, los fines perseguidos por los distintos regímenes totalitarios no eran del todo coincidentes. La Alemania nazi y la Italia fascista produjeron abundante propaganda durante la guerra con fines políticos y geoestratégicos propios, entre los que destacaban el control del Mediterráneo occidental, por el que Mussolini competía con Francia, o el enfrentamiento con la Unión Soviética, bajo el que Hitler quería legitimar sus ansias expansionistas por Europa. El uso propagandístico de la guerra en España por estas potencias totalitarias también cumplía un papel hacia su público interno, por un lado, cohesionando a su población ante amenazas externas más o menos reales y, por otro, mostrando también la fortaleza militar y doctrinal de sus regímenes, cuyos voluntarios protagonizaban gestas presentadas con convincente ampulosidad, provocando en ocasiones el recelo de los militares españoles.

Manuel Nicolás Meseguer retoma y en gran medida reescribe y completa materiales de notable interés que había presentado en su libro *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Univer-

sidad de Murcia, 2004). En este caso, el foco se dirige con más precisión hacia la labor de Hispano Film Produktion (HFP), una de las herramientas fundamentales de desarrollo del cine español partidario de la causa franquista con los nazis. De hecho, a través de ella se produjeron los documentales de propaganda más destacados del bando franquista, como las dos versiones de *Helden in Spanien / España heroica* (de Fritz C. Mauch y Joaquín Reig Gosálbez, respectivamente, 1938), *Die Geissel der Welt* (Carl Junghans, 1937) o *Arriba España!* En estos filmes fue decisiva la intervención de Joaquín Reig, delegado de Falange en Berlín y, como demostró fehacientemente en sus documentales de agitación, hábil propagandista. En realidad, HFP surgió como resultado circunstancial del proceso de expansión internacional de Cifesa acometido desde principios de 1936. En plena fase de crecimiento, la productora había desplegado agencias por diversos países sudamericanos, así como en Berlín, a lo largo de los primeros meses de ese año. Resultado de esta infraestructura transnacional, abortada al iniciarse la guerra civil, nos encontramos con un personaje como Johannes W. Ther, asociado a la compañía valenciana para distribuir sus materiales en Alemania en mayo de 1936 (p. 45). Otra figura que, según Nicolás Meseguer, ganaría un peso decisivo posteriormente en las películas de HFP sería el delegado de Cifesa en La Habana: Norberto Soliño (p. 119). De este modo, aunque el estallido de la guerra civil supusiera un parón para la estructura industrial de Cifesa, la red de contactos creada permitió la puesta en marcha de proyectos en los que pudo intervenir de manera más o menos indirecta. Resulta esencial, en este sentido, referirnos a su activo más importante en el periodo anterior a la guerra: su gran estrella Imperio Argentina.

Nicolás Meseguer recorre (hay que señalar que sus referencias bibliográficas no son demasiado extensas en este aspecto) el estado de la industria cinematográfica alemana en los años inmediatamente anteriores al inicio de la Segunda Gue-

rra Mundial, subrayando el carácter estratégico de una política de grandes estrellas (muchas de ellas importadas de otras cinematografías europeas) con la finalidad de consolidar una industria capaz de competir con Hollywood. En esta búsqueda de una proyección a escala planetaria, la aportación de Imperio Argentina podía resultar valiosa para llevar a cabo uno de los planes estratégicos de Goebbels: expandir el cine alemán por América Latina. Sin embargo, la llegada de la actriz no acabó por cuajar en el proyecto del Ministro de Propaganda nazi, al igual que ocurrió con otros casos como el de Ingrid Bergman. Es cierto que Adolf Hitler, «el crítico cinematográfico más influyente de Alemania» (p. 210), sentía particular atracción por la protagonista de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), pero, a pesar de ello, la aportación de HFP a la industria del cine en Alemania ocupa «un lugar anecdótico», incluso aunque productores y directores de la talla de Florián Rey y Benito Perojo «pusieron en juego todos los ingredientes de éxito del periodo republicano» (p. 279). Por otro lado, los documentales de guerra realizados por Joaquín Reig (cuyas locuciones completas aparecen en forma bilingüe en un anexo al final del libro) son objeto de un análisis revelador sobre sus constantes retóricas que se integrarán en el adoctrinamiento franquista. Forman parte de esta estrategia, por ejemplo, la constante oposición entre el campo, donde se concentran las esencias de lo español, frente a la ciudad dada a la corrupción. También resulta interesante observar la circulación por España y Alemania de estos filmes de agitación hasta que los cambios en la coyuntura política les convierten en un material conflictivo, sobre todo poco después de acabada la guerra, cuando el pacto germano-soviético firmado por Ribbentrop y Molótov en agosto de 1939 convirtió el tema de la guerra civil española «en un asunto incómodo para la política diplomática alemana» (p. 171). No menos conflictivos resultaron algunos modos de abordar la propaganda cinematográfica por parte de los reporteros enviados por la Italia fas-

cista a la guerra de España. Daniela Aronica nos cuenta, por ejemplo, la frustración que supuso la carencia de imágenes de la toma de Málaga, en la que el cuerpo expedicionario italiano tuvo un marcado protagonismo. Debido a una mezcla de desentendimiento e ineficacia, y para la desesperación de los propagandistas italianos, los espectadores de su país no pudieron ver imágenes de sus tropas desfilando triunfantes por las calles de la ciudad andaluza. Lo mismo ocurrió, aunque en esta ocasión con una manifiesta voluntad de ocultamiento, ante el descalabro sufrido en Guadalajara (p. 107). En cualquier caso, a diferencia de lo ocurrido con Alemania, donde el apoyo de organismos gubernamentales de propaganda cinematográfica se combinó con una intervención de la industria y compañías privadas, la intervención de la Italia fascista en la guerra española se vinculó casi exclusivamente a los órganos de propaganda institucionales; fundamentalmente, a través de LUCE, institución cuya mostración de los acontecimientos recogidos por sus noticiarios y documentales, como nos cuenta Daniela Aronica, no respondía en genérico a la del Estado italiano fascista, sino a la propia y personal de Mussolini (p. 56).

La abundante producción de noticiarios y documentales por parte de los italianos y, sobre todo, el modo en el que se integraba en un sistema genérico de propaganda coordinado con la radio, las revistas ilustradas y la prensa general se convertiría en un modelo a seguir por los falangistas. Al fin y al cabo, para ellos, los fascistas constituían un referente más próximo que los alemanes tanto en las implicaciones ideológicas y culturales como en el desarrollo de las industrias de la comunicación. En este sentido, el *Ufficio Spagna*, organismo creado por Mussolini en diciembre de 1936 (p. 45) y que luego conocería algunas transformaciones convirtiéndose en el *Ufficio Stampa Italiano*, supuso una fuente de inspiración para el engranaje de la propaganda en el bando franquista una vez encajado en la administración del nuevo estado.

Los *cinergiornali* siempre mostraron una visión idílica de las relaciones entre españoles e italianos (p. 108). Pero, como Daniela Aronica desvela en variados ejemplos de su texto, los recelos entre los aliados no eran infrecuentes, sobre todo debido al exagerado protagonismo que se otorgaba a las tropas italianas en determinadas campañas. También, a la autonomía operativa que mostraron en algunas ocasiones, sobre todo en sus bombardeos desde sus bases en las islas Baleares. No olvidemos que consolidar la presencia italiana en el Mediterráneo era un objetivo esencial para entender su intervención en España.

Entre las aportaciones más interesantes del libro se encuentran los detallados análisis de los documentales y noticiarios, contrastados con los hechos históricos y sobre todo recorridos en su configuración textual y retórica. El libro revela un trabajo muy riguroso de archivo, de acceso a documentación y de perspicacia analítica. Saca a la luz materiales poco conocidos y de enorme interés como el filme *I legionari italiani in Catalonia* (1939) producida, fuera del ámbito de control de LUCE, por la sección cinematográfica del CTV (Corpo di Truppe Volontarie), de los que la autora ofrece análisis e información de indudable interés. Quizá por la enorme abundancia de información se pueda explicar algún desliz, como cuando la autora menciona la entrada victoriosa de las tropas de Franco en Valencia y Sagunto en noviembre de 1938 (p. 139). También, hubiera sido aconsejable una profunda revisión de estilo y de expresiones que oscurecen la clara comprensión de algunos fragmentos. Pero, como compensación, el libro ofrece detallados análisis y abundantes fotografías, que culminan con el

interesantísimo recorrido por dos documentales del final de la guerra: *No pasaran!* (sic) y *iEspaña, una, grande, libre!* (Giorgio Ferroni, 1939). Mientras que el primero fue producido por LUCE, el segundo supone la casi insólita entrada de una productora privada, Incom, en la producción de propaganda de guerra. Ambos documentales, recorridos con minuciosidad, suponen el cierre de una colaboración con el bando franquista que tuvo un peso decisivo en la proyección internacional del conflicto.

En definitiva, nos encontramos ante dos excelentes aportaciones para el conocimiento de la intervención extranjera en la propaganda cinematográfica del bando franquista. A pesar de que existe algún trabajo notable en el campo académico en forma de tesis doctoral, todavía queda pendiente la publicación divulgativa de algún estudio de similares características y profundidad dedicado al caso portugués, la tercera pata del apoyo cinematográfico internacional al bando nacional. En cualquier caso, los libros de Meseguer y Aronica consolidan el conocimiento cada vez más detallado del papel del cine como arma propagandística durante la Guerra Civil Española. En estos avances en la investigación, me parece necesario elogiar, para finalizar, la esforzada labor de la editorial cántabra Shangrila. Gracias a su iniciativa podemos tener acceso a un tipo de trabajos que encuentran cada vez menor salida en las editoriales comerciales (y podríamos añadir también institucionales). Esta encomiable labor resulta fundamental para el avance de los estudios históricos sobre el cine español.

Vicente J. Benet

**LOS MECANISMOS COMUNICATIVOS
DEL CINE DE TODOS LOS DÍAS. AN-
TOLOGIA DEL COLECTIVO MARTA
HERNÁNDEZ Y JAVIER MAQUA EN CO-
MUNICACIÓN XXI**

Asier Aranzubia (coord.)

Madrid

Ediciones Shangrila, 2016

260 páginas

22 €



A finales de 1963 y comienzos de 1964 los *Cahiers du cinéma* abrieron sus páginas a otros campos de la cultura mediante una entrevista a algunos de sus protagonistas más relevantes: a Roland Barthes, crítico literario y semiólogo (*Cahiers du cinéma*, n.º 147, septiembre de 1963); a Pierre Boulez, compositor musical (*Cahiers du cinéma*, n.º 152, febrero de 1964); y a Claude Lévi-Strauss, antropólogo (*Cahiers du cinéma*, n.º 156, junio de 1964). Se iniciaba con ello la búsqueda de nuevas directrices para la crítica cinematográfica, que permitiesen comprender de un modo más cabal cuanto acontecía en el cine. Con anterioridad, solo en una ocasión se había llevado a cabo una iniciativa semejante: con motivo de un número especial dedicado a Bertolt Brecht, en el que Bernard Dort, especialista en el dramaturgo alemán, escribió por primera vez en una revista de cine. Diferentes motivos avalaron el impulso que sus-

citó la renovación de la experiencia. En primer lugar, la necesidad de dejar atrás un modelo de crítica cinematográfica sostenido casi exclusivamente en la cinefilia y fundamentada sobre todo en procedimientos impresionistas y subjetivos por muy perspicaces e incluso brillantes que fueran. En segundo lugar, la irrupción de un «Nuevo Cine», encabezado por la Nouvelle Vague, en muy diferentes países, no solo europeos, requería un tratamiento del presente que desbordaba con mucho la centralidad del cine norteamericano con la que se había levantado la «política de autores», más conocida como «teoría del autor». Y en tercer lugar, la irrupción en el panorama cultural de un nuevo pensamiento que pretendía sustituir al existencialismo y se proponía como una nueva metodología que haría progresar a las ciencias sociales: el estructuralismo. Este nuevo pensamiento se había manifestado en un artículo de Christian Metz titulado «El cine: lengua o lenguaje» y también en el artículo de Roland Barthes «Elementos de semiología», que desvelaban las potencialidades de una nueva disciplina, la semiótica. Por último, no estará de más añadir las tensiones con las que en el seno de *Cahiers* se vivía la desigual recepción de las películas de aquellos que habían sido sus redactores pero que ahora sufrían como cineastas una dispar acogida del público. Todo ello impulsaba a la revista a tener que modificar sus planteamientos y afrontar de un modo u otro lo que podría nombrarse, pese a su pluralidad, la modernidad en la crítica cinematográfica.

Los *Cahiers du cinéma* emprenden así lo que se dio en llamar «La batalla de lo moderno», cuyo máximo impulsor no fue otro que Jacques Rivette. De esta guisa, quien en los años cincuenta no hacía ascos a la tradición católica con su famosa «Carta a Rossellini» o elogiaba sin ambages a Howard Hawks, Fritz Lang o Kenji Mizoguchi, se apasiona pronto por el arte moderno y siente una gran curiosidad por la modernidad en cualquiera de sus formas. La lectura se convierte para él en una verdadera pasión. Y lee tanto *Sur Racine*, de

Roland Barthes, como el *Raymond Roussel*, de Michel Foucault, dos de los libros más destacados a lo largo de 1963. Del mismo modo, deviene un fervoroso espectador del «Nuevo Cine». Y frecuenta las grandes exposiciones parisinas: de Jackson Pollock o Mark Rothko a Max Ernst o Dubuffet, por citar algunas de las más destacadas en 1963. Tras diversos avatares en el seno de la revista, en junio de 1963, Jacques Rivette reemplaza a Eric Rohmer en la dirección de *Cahiers du cinéma*. Pocos meses después, concretamente en junio de 1965, Jean-Louis Comolli, asume la jefatura de la redacción de la revista. En el mismo número, Christian Metz publica el artículo «A propósito de la impresión de realidad». Comenzaba así lo que cuatro años más tarde recibiría el nombre de «teorización de la crítica», denominación acuñada por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en «Cinéma / Ideologie / Critique», en el número 216 de octubre de 1969.

Es de este contexto, aquí someramente esbozado en sus rasgos fundamentales, de donde brotan los textos reunidos bajo el título *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI*. Naturalmente, se trata de un contexto cinéfilo, pero es preciso señalar que no solo cinéfilo, sino de todo cuanto lo avaló culturalmente en Francia. Y que no fue sino el esfuerzo que llevó a cabo en nuestro país la crítica cinematográfica más inquieta e informada.

Se trata de la recopilación de una serie compuesta por diez amplios artículos publicados en *Comunicación XXI* entre 1974 y 1975 y firmados por Marta Hernández y Javier Maqua. Artículos, en definitiva, que no hacían si no abordar entre nosotros lo que años atrás había intentado *Cahiers du cinéma* desde la presión del estructuralismo y los requerimientos de los llamados «Nuevos Cines». Dicho con otras palabras, el interés de esta recopilación no es sino el intento que llevó a cabo un grupo de escritores cinematográficos españoles para fundamentar la llamada por Comolli y Narboni en Francia «teorización de la crítica» y que, entre no-

sotros, servirá, como bien señala Asier Aranzubia en su prólogo, «para insuflar cierto rigor científico a un discurso que, salvo excepciones, había estado tradicionalmente dominado por el impresionismo y los juicios de valor» (p. 24).

El primero de los artículos lleva el título «Cine contra realidad». Y funciona como una especie de prólogo a la serie cuya tesis demanda «la exigencia de un uso más analítico y real de la herramienta cine». Para ello, comienza por criticar la fusión entre el «arte» y «la vida» que se produce a la hora de abordar el cine y que no es sino una de las cumbres del idealismo estético. Al afirmar que todos los esfuerzos industriales se encaminan para propiciar y hacer cada vez más palmaria la identificación del cine con la realidad, se constata cómo otro tipo de estética va abriéndose camino lentamente. Una estética que abomina de la confusión y el engaño, que afirma que el cine es el cine y la realidad es la realidad. Y que entre uno y otra no hay identificación alguna sino una relación profundamente mediatizada y hartamente problemática. Por lo tanto se trata de estudiar esta problemática a fin de dar a cada uno de sus términos lo que le corresponde: al cine lo que es del cine y a la realidad lo que es de la realidad. Esta es la pista estética —afirma el artículo— que se pretende seguir a lo largo de todo el libro.

Con no ser poco lo que en él se propone, mucho más decisivo es, sin embargo, el segundo capítulo, titulado «De la crítica al análisis semiológico». En este no solo se establece la estructura que organizará el resto de los capítulos del libro, sino que se explicita una serie o conjunto de conceptos que serán cifra y fundamento de la metodología crítica con la que se aborda el cine. Ya desde sus primeras líneas queda claro su propósito: «Intentar una nueva aproximación crítica a los films que permita desvelar la estructura de los mecanismos de comunicación con que cuenta el cine y a las distintas articulaciones entre dos tipos de estructura (la estructura significativa por un lado, y la estructura ideológica por otro) para después poder clasificar estas articulaciones en una tipo-

logía fácilmente inteligible» (p. 60). Se cree que solo así es posible comprender las particulares visiones del mundo que vehiculan los realizadores-autores a través de la puesta en escena de sus películas y que han coadyuvado a la creación de la llamada «política de autores», conocida también, como «teoría del autor».

Algunos de los conceptos explicitados se exponen en diferentes apartados y como requisitos básicos para el análisis filmico. El primero de estos conceptos a tener en cuenta es el de la unidad mínima en la que es posible descomponer un relato. Siguiendo al primer Barthes, se habla de Funciones e Índices, Catálisis y Núcleos. Y, por extensión, de Metáfora y Metonimia como procedimientos básicos de cada película. En este apartado es evidente que a quien se sigue es a Roland Barthes y su análisis estructural del relato. Pero, insistimos, se trata del primer Barthes o el Barthes más obviamente estructuralista. Este apartado se complementa con el apartado siguiente titulado «Análisis del relato», cuya fuente de inspiración es Claude Brémond.

Un tercer apartado hace referencia a los Personajes, a los que se clasifica en Beneficiarios, Enemigos y Aliados. Conviene asimismo diferenciar su condición o no de protagonista y la índole de su Conciencia.

A continuación, se sugiere señalar el grado de Redundancia con el que el relato vehicula su mensaje. Asimismo, se establece una distinción entre Signo y Realidad. El objeto de esta distinción es intentar calibrar el llamado Efecto de realidad con el que el film pretende enmascarar sus Signos o, por el contrario, no intenta disimular su carácter de lenguaje y se ofrece al espectador como tal. En pocas líneas se pone de manifiesto que son muy pocos los films que renuncian al Efecto de Realidad y su retahíla de trucos para captar la atención del espectador.

Las oposiciones Ruido / Control y Abstracto / Concreto se nos ofrecen como esenciales para delimitar el grado de cohesión ideológica de la película. Como es sabido, el Ruido alude a todo

aquello «no querido» por los trabajadores del film (particularmente por el realizador) y que, sin embargo, está presente en él, ya sea por incompetencia o falta de rigor, lo que, en definitiva, viene a empañar la unidad de la obra y su mensaje final. Innecesario es decir que el Control es todo lo contrario. De ahí que los films muy controlados sean los que mejor muestran mayor grado de coherencia ideológica.

Si bien la oposición Multiplicación / Suma sirvió a Eisenstein para distinguir diferentes tipos de montaje, aquí sirve para aludir a los diferentes tipos de estructura del relato cinematográfico. Se distingue entre aquellos relatos que producen el sentido mediante la interrelación de sus diferentes elementos y aquellos otros que lo hacen mediante Sumación de los diferentes elementos sin constituir una verdadera estructura orgánica. Los primeros son relatos de una mayor complejidad al construir una estructura Multiplicada cuyos lazos entre los diferentes elementos está más autorregulada.

Se caracterizan en tres los diferentes Tipos de Discurso, según el objeto y la relación temporal: Epidíctico, ligado al presente, en el que el espectador puede juzgar el talento de quien lo pronuncia (el autor); Deliberativo, ligado al futuro, en el que el espectador juzga un proyecto, una posibilidad de porvenir; Judicial, en el que el espectador, juzga el pasado. «En los tres, naturalmente, el autor / realizador puede hacer especial hincapié en que el espectador esté pendiente de Qué se cuenta o, por el contrario, de Cómo se cuenta» (p. 68). Otras consideraciones menores complementan el *background* conceptual: Autor / Artesano, Aspectos del Relato, Reacción del Espectador, Nivel Económico. Pero, básicamente, los citados son los conceptos fundamentales a partir de los cuales el libro propone la elaboración de unas fichas que facilitan el análisis de las películas y permitan desvelar «Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días». En este segundo capítulo, son seis las películas que se abordan: *Johnny cogió su fusil* (*Johnny Got His Gun*, Dalton Trumbo, 1971); *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice,

1973); *Acelgas con champán y... mucha música* (Angelino Fons, 1974); *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973); *Family Life* (Ken Loach, 1971); y *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974). En los siete capítulos restantes son otras las películas que se abordan, ya sin los conceptos que se explicitan en este segundo capítulo. El conjunto de títulos ofrece una buena panorámica de los estrenos del momento. Por último, el libro se cierra con una entrevista con Javier Maqua realizada por Asier Aranzubia.

Ni que decir tiene que la propuesta firmada por Marta Hernández y Javier Maqua cayó poco menos que en saco roto. Fueron muy pocos los críticos de cine que se interesaron por ella y bastantes menos los interesados en el cine que le prestaron atención. La publicación ahora de lo entonces dicho tiene algo, por no decir mucho, de retorno de lo reprimido. Pues no de otra forma cabe considerar la actitud con la que la crítica cinematográfica del momento la recibió: con un ominoso silencio. Una excepción puede —y debe— citarse. Me refiero a Carlos y David Pérez Merinero, miembros precisamente del colectivo Marta Hernández. En su pequeño libro titulado *Cine español: una re-interpretación. Hay cosas sobre el cine español que ya va siendo hora de que sepa* (Anagrama,

1976) se alude de pasada a la propuesta que aquí comentamos. En el apartado 4 del capítulo «Cine y cambio: un ajuste de cuentas» (p. 65), los hermanos Merinero afirman que Marta Hernández «pasa a convertirse en un brillante crítico, un comunicólogo eficiente y un charlista ameno solicitado en los círculos culturales», señal inequívoca, a su juicio, de su derechización. Los Merinero añaden además que Marta Hernández «reduce su intervención a la práctica crítica y tiende a hacer de la lucha ideológica una lucha (tecnocrática) en la estratosfera». Lo que aquí nos interesa subrayar es la palabra que los Merinero escriben, curiosamente, entre paréntesis: tecnocrática. ¿Por qué? Porque precisamente en ella queda sintetizada toda la crítica al libro. Los Merinero consideraron que tamaña manera de ejercer la crítica no era sino tecnocrática. Que traducido a román paladino quería significar que se adscribía de hoz y coz al estructuralismo. Es decir, prescindían de la subjetividad, por lo que estaban en radical desacuerdo. Se posicionaban así a favor del segundo Barthes, no tanto del primero. En estos términos, sin duda bastantes crípticos, se expresó la única oposición al libro que aquí comentamos.

Manuel Vidal Estévez

**SERGEI M. EISENSTEIN. NOTES FOR A
GENERAL HISTORY OF CINEMA**

Naum Kleiman, Antonio Somaini (eds.)

Ámsterdam

Amsterdam University Press, 2016

545 páginas

105 €



Entre octubre de 1946 y enero de 1948, tan solo un mes antes de su muerte y mientras se encontraba al frente de la Sección Cinematográfica del Instituto de Historia del Arte de la Academia Soviética de las Ciencias, Sergei M. Eisenstein realizó una serie de anotaciones, lo que vendría a ser un esquema comentado, para una historia general del cine. El proyecto no superó el estado embrionario, pues un fatal ataque al corazón sesgó la vida del cineasta el 11 de febrero, a los pocos días de cumplir los cincuenta años. Sin embargo, estas notas revelan, al decir de Dana Polan (*Film Quarterly*, 70.2, p. 111), la extraordinaria capacidad y ambición intelectual de Eisenstein en todo su esplendor. A pesar de tratarse de un conjunto de fragmentos manuscritos en varios idiomas, dibujos y esquemas de difícil legibilidad, estos capturaron la atención de Leonid Kozlov, colaborador de Naum Kleiman —antiguo curador de la Casa-Museo del cineasta y del Museo del Cine de Moscú—, ya a finales de la década de 1950 o principios de la de 1960. Pero no sería hasta la década

de 1990 cuando estos escritos comenzaron a publicarse en la revista rusa *Kinovedcheskie zapiski*. En 2014, el proyecto de Eisenstein fue por fin traducido al francés y publicado en forma de libro en una edición de la Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma al cuidado de Antonio Somaini y François Albera, con introducción de Naum Kleiman. Dos años más tarde, vio la luz en inglés una nueva edición, a cargo esta vez de Kleiman y Somaini, en la que otras doce contribuciones de autoras y autores como Masha Salazkina y Natalie Ryabchikova, Georges Didi-Huberman, Philip Rosen o Jane Gaines, entre otros, venían a sumarse a la inicial de Albera. La edición de estas *Notas para una historia general del cine* publicada por Amsterdam University Press que aquí se reseña es, por tanto, el resultado de un proyecto de largo aliento cuyo germen se remonta más de sesenta años atrás.

Y es que este libro es, sin duda alguna, uno de los más ambiciosos y cuidados proyectos de cuantos se han gestado en el campo de los estudios filmicos en las últimas décadas. El volumen consta de dos partes claramente diferenciadas: la primera contiene la selección de notas de Eisenstein realizada por Kleiman y Somaini (pp. 109-254), quienes dejaron fuera anotaciones en el diario del cineasta o notas adicionales sobre historia del cine claramente relacionadas con otros proyectos. De estas *Notas*, que en ocasiones se reducen a meros listados y en otras revelan destellos de pensamiento, se desprende su hipótesis fundamental respecto al proyecto de *Historia general del cine*: que este es el heredero y, al mismo tiempo, la síntesis de todas las artes, las cuales habrían respondido, en todos los tiempos y en todas las geografías, a una constante antropológica relacionada con la pulsión (del alemán «*Trieb*») de registrar el fenómeno («*the urge to record phenomena*») o, dicho de otro modo, la cuestión de la captación de lo real, sea o no en términos miméticos. El principio de montaje se articularía aquí, más que como técnica, como categoría estética y filosófica. Su naturaleza relacional es la que

preside, por ejemplo, los listados elaborados por Eisenstein, tomados en gran medida de la obra de Lewis Mumford *Técnica y civilización* (1934), que no responden tanto a la idea de «trasladar» a la historia del cine el pensamiento del autor estadounidense, como a la voluntad de establecer nuevas relaciones (cfr. Albera, p. 272). La segunda parte del libro consta de las citadas contribuciones, en las que se abordan cuestiones relacionadas con aspectos tratados en las *Notas* desde perspectivas múltiples que van desde la posible filiación de Eisenstein con autores tan dispares como Roland Barthes (Didi-Huberman), Honoré Daumier (Ackerman) o Jean-Luc Godard (Hediger) —por mencionar a tres autores procedentes de distintos campos—, al lugar que ocupa en la historiografía del cine (Albera, Gaines) o en la creación de la cultura cinematográfica en Europa (Salazkina y Ryabchikova).

No obstante, es preciso, en un libro de estas características, llamar la atención, en primera instancia, sobre el estudio preliminar de Antonio Somaini (pp. 19-108), pues no solo tiene un valor filológico y hermenéutico, sino que ofrece las claves que permiten comprender por qué un documento tan extraordinario ha tardado más de medio siglo en ver la luz. El carácter fragmentario de las *Notas* de Eisenstein es, sin duda alguna, fuente de la dificultad de abordar el material y motivo imperante tanto en la concepción del volumen como de la invocación de un modelo teórico de la historia del cine que mira hacia atrás hundiendo sus raíces en la iconología —más concretamente el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg— y en el principio de montaje presente en la obra de Walter Benjamin, pero también hacia delante, con impronta del pensamiento foucaultiano en la arqueología del cine que propone, entre otros, Thomas Elsaesser.

Partiendo de la minuciosa lectura realizada por los editores de los fragmentos dejados por Eisenstein —sustentada en un ingente aparato crítico y de notas que incluye la identificación de conceptos y referencias cinematográficas,

teatrales, musicales y literarias, o procedentes de la antropología, la filosofía y la psicología en la producción intelectual del cineasta—, pero realizando también un ejercicio de imaginación y creatividad filosófica e historiográfica, el estudio de Somaini establece correspondencias entre el trabajo de Eisenstein y las corrientes de pensamiento de principios del siglo XX que la *New Film History* comenzó a rescatar a finales de la década de 1970. Ese modelo de historia del cine gestado alrededor del Congreso de la FIAF celebrado en Brighton en 1978 no solo se habría propuesto realizar, sin saberlo, el programa que Eisenstein había desarrollado incluyendo experiencias de visión, máquinas y juguetes ópticos, aparatos visuales como panoramas, dioramas o estereoscopios, la instantánea fotográfica o la cronofotografía, así como espectáculos visuales como las fantasmagorías, el *Grand Guignol*, los museos de cera, los autómatas, los juegos de sombras del *Chat Noir*, fuentes iluminadas, pirotecnica, etc. (cfr. Albera, p. 272); también, *sin saberlo*, la *New Film History* guardaba una estrecha sintonía con los planteamientos de Eisenstein al plantear una perspectiva sobre el estudio del cine que integraba acercamientos de la historia social y económica para romper con el paradigma de los «monumentos a los grandes autores y las grandes naciones» en la historia del cine (cfr. Hediger, pp. 354-355). Frente a la idea de genealogía que rige las aproximaciones «paleontológicas» a la historia del cine, según la ocurrente metáfora de Vinzenz Hediger («Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's *Notes for a General History of Cinema*») a propósito del episodio de *Cinéastes de notre temps* titulado «Le dinosaure et le bébé» (André S. Labarthe, 1967), la nueva historiografía del cine, heredera del Congreso de Brighton, toma la forma de una arqueología del cine o una epistemología histórica del dispositivo fílmico (Hediger, p. 355) que trasciende los linajes y las fronteras geográficas y disciplinares. Invocando —explícitamente o no— esos preceptos, Somaini arroja luz sobre las *Notas* de Eisenstein

planteando cuestiones como el enfoque de la historia del cine basado en el montaje (*montage*, para diferenciarlo del mero procedimiento técnico); la conexión de ese enfoque con la práctica fílmica y teórica del cineasta; las connotaciones del concepto de «síntesis» en los escritos de Eisenstein (presente en su hipótesis de la historia del cine); las genealogías que Eisenstein plantea a la hora de trazar los medios expresivos del cine en las artes precedentes (por ejemplo, el teatro kabuki como precedente cultural de la fragmentación corporal que lleva a cabo el montaje cinematográfico) y la variedad de formas y medios en los que se aprecia la «pulsión de registrar el fenómeno» (como las máscaras mortuorias); los principios psicológicos y antropológicos que rigen la *Historia general*; las inesperadas concomitancias entre las *Notas* y los escritos de Bazin y Kracauer; las analogías con el *Proyecto de los pasajes* de Benjamin (1927-1940); la idea eisensteiniana de «libro esférico» y su conexión con el *Atlas* de Aby Warburg y el proyecto de visualizar diversas fases del desarrollo histórico en el espacio rectangular de la página; y la apertura de la *Historia general* hacia los desarrollos futuros del cine y los medios audiovisuales a través de su reflexión sobre la televisión y su relación con el ditirambo dionisiaco. Todo un compendio del amor por las artes, el cine y el conocimiento como instrumentos de conexión del sujeto con la vida y con el mundo y como agentes de cambio social. Pues preciso es no olvidar que el espíritu de transformación que está presente en toda la poética eisensteiniana tiene un sentido revolucionario que levanta el vuelo ante la triste circunstancia a

que se vio abocada la Unión Soviética en los duros años del estalinismo.

Quizá una objeción puede hacerse al libro de Kleiman y Somaini y (parcialmente) al proyecto de Eisenstein. Y, en un ejercicio de rigor y generosidad intelectual, está contenida en el propio volumen. Se trata de la que realiza Jane Gaines («Eisenstein's Absolutely Wonderful, Totally Impossible Project») a partir de los desarrollos teóricos que ha llevado a cabo en sus trabajos de historiografía feminista, en los que precisamente se apoya parcialmente en las implicaciones del «giro histórico» acaecido en el campo de los estudios fílmicos durante la década de 1980. Para Gaines, la cuestión de la «historia» implícita en la noción de «historia del cine» está atravesada por una imposibilidad que tiene que ver, por un lado, con la asunción de que el pasado no se puede recobrar ni representar de manera fidedigna, no se puede reproducir. Es decir, que la única manera de acceder a él está atravesada por la narración y tiene un sentido hermenéutico. Desde este punto de vista, toda genealogía pierde su razón de ser. Por otro lado, al tiempo que cuestiona la posibilidad de articular un relato histórico, Gaines rescata el valor filosófico de la imposibilidad como agente deconstructor de la historia. Eisenstein, que nunca llegó a escribirla, pero también Benjamin con su *Proyecto de los pasajes* y, de otra forma, Jacques Derrida, estarían alineados con esa imposibilidad en la que se inspira una nueva forma de estudiar el cine en nuestros días.

Sonia García López

**EDGAR NEVILLE. DUENDE Y MISTERIO
DE UN CINEASTA ESPAÑOL**

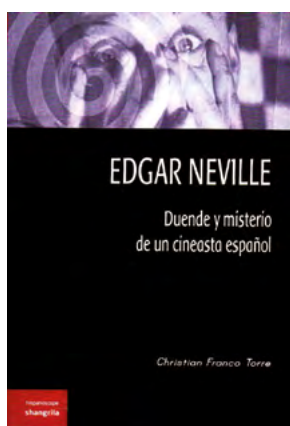
Christian Franco Torre

Santander

Shangrila Textos Aparte, 2015

520 páginas

20 € (tapa blanda)



Dentro del proceso de repristinación del que lleva siendo objeto el cine español del franquismo en el transcurso de los últimos años, la singular obra de Edgar Neville se destacó muy pronto como uno de sus más firmes puntales. La elegante sofisticación e incuestionable riqueza de la que siempre hace gala Neville posibilitó abrir las primeras fisuras en la visión parcial que se instaló durante demasiado tiempo ante aquel «cinema herido», en expresión del profesor Castro de Paz, tortuosa y torturada cinematografía que ha sido injustamente reducida a vociferantes y acartonadas reivindicaciones del imperio. Antes de las conversaciones salmantinas y del «nuevo cine español», antes de Fernán Gómez, de Bardem y Berlanga, fue Neville, revestida su figura hoy de un prestigio manifiesto en los ámbitos críticos y académicos. Esta relevancia, desafortunadamente, no se refleja en el aspecto bibliográfico (amén del desconocimiento popular del que adolece todavía), siendo ciertamente poco numerosos los estudios a él dedicados, centrados la mayoría de

ellos, además, en sus actividades literarias y en la peripecia vital que protagonizó antes que en su legado cinematográfico, hecho este perceptible en los textos de Maria Luisa Burguera y Juan A. Ríos Carratalá, verdaderos especialistas en el teatro y los artículos periodísticos escritos por Neville. Por otra parte, Ríos Carratalá es el autor de un revelador trabajo biográfico en el que se examinan minuciosamente las circunstancias que rodearon al viraje ideológico en el que incurrió el aristócrata ilustrado republicano que era Neville a lo largo del dramático contexto de la guerra civil. En cuanto a su creación fílmica, un primer intento de recuperación supuso el ensayo de Julio Pérez Perucha, donde ya el propio autor, consciente de su carácter sumario y habida cuenta de lo aventurado que en 1982 suponía rescatar la memoria de un cineasta de la dictadura, nos advertía de la tarea que en cuanto a la reivindicación del cine de Neville quedaba por hacer, exhortando a lo urgente de su rescate y su análisis riguroso. Esta petición ha quedado en gran modo desatendida hasta llegar al título que nos ocupa con algunas notables excepciones, como el magnífico monográfico consagrado a Edgar Neville por el tristemente malogrado proyecto editorial *Nickel Odeon* y que, con el desprejuiciado espíritu que mostraba entre lo divulgativo y lo cinéfilo, desveló su existencia para muchos. Igualmente, merece ser destacado el precioso libro que sobre la inconfesa trilogía compuesta por *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946) escribió Santiago Aguilar: *Edgar Neville: tres sainetes criminales* (Cuadernos de la Filmoteca Española, 2002).

Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español se fundamenta en la investigación que su autor, Christian Franco Torre, ha desarrollado de cara a confeccionar una tesis universitaria, de manera que el volumen se dota desde sus mismos cimientos de la necesaria solidez metodológica y rigor científico que requiere el empeño que se propone: analizar exhaustiva y específicamente

la integral filmica de Neville con el fin de establecer las claves de su estilo cinematográfico, explorando la red de influencias que acusa y poniendo de relieve su singularidad dentro del panorama de la cinematografía española del momento. En definitiva, y por lo antes dicho, la obra de Franco Torre aspira a convertirse, debido a lo pertinente e inédito de su intención y gracias a la voluntad totalizadora que muestra, en una referencia ineludible en relación con Neville a partir de ahora.

Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta se estructura en dos partes. La primera adquiere la forma de la más completa biografía dedicada al maestro en lo relativo, al menos, a los hechos que mayor importancia tuvieron para su actividad cinematográfica. Franco Torre, aquí, arrojará esclarecedora luz a un episodio de enorme trascendencia en la vida de Neville como fueron sus dos estancias en el Hollywood de finales de los años veinte y principios de los treinta. Más allá del lugar preeminente que la afabilidad y don de gentes de Neville consiguieron construir entre el rutilante estrellato de la meca del cine tantas y tantas veces señalado, esta obra ofrece nuevos elementos de juicio conducentes a determinar las condiciones del proceso de formación que allí lleva a cabo en la transición del mudo al sonoro que vivió el sistema de estudios erigido por las *major*s. En este particular, el rastreo de la documentación conservada lleva a Franco Torre a aclarar los términos de su relación profesional con la Metro Goldwyn Mayer, surgida de su trato directo nada menos que con Irving Thalberg, deteniéndose por lo demás en las versiones habladas en español de las películas de la productora de las que Neville fue responsable, y que supusieron un verdadero itinerario de aprendizaje para él, esenciales para comprender su evolución futura.

El segundo bloque del libro acomete la interpretación de los aspectos que definen la *manera* filmica de Neville. En cuanto a esto, el autor explicita en la misma introducción su deseo de superar la tradicional categorización de la obra del madrileño, entendida a la manera de un exclusivo es-

pacio en el que la poderosa tradición del sainete se tiñe del inevitable cosmopolitismo propio del señorito *bon vivant* ilustrado. Así pues, Franco Torre plantea en primera instancia una relectura de la, ciertamente, ineludible raíz popular que revela la sensibilidad estética nevilleana partiendo de los llamados «invariantes castizos», concepto acuñado por el historiador y arquitecto Chueca Goitia para designar la pretendida permanencia de una serie de constantes autóctonas en las prácticas constructivas de la tradición española. Tras esto, se abordan las ya conocidas bases que justifican la clara adscripción vanguardista de Neville, siendo estas, ciertamente, ampliadas y matizadas en su tratamiento. Saldrán de nuevo a colación, por tanto, las ideas estéticas debidas a Ortega y Gasset (reseñable fue la amistad que cultivó con el filósofo y el influjo de este en su pensamiento) y la insoslayable invocación a Ramón Gómez de la Serna, padre intelectual de esa otra generación del 27 en afortunadísima expresión de José López Rubio y de la que Neville formaba parte. El descoyuntado humorismo ramoniano constituye el modelo del que la iniciática *La Codorniz* convertirá en arte mayor, revista cuya plantilla fundacional contó con el concurso, otra vez, de nuestro protagonista. Por último, la pintura de Gutiérrez Solana, a quien frecuenta al igual que a Gómez de la Serna en la tertulia del Pombo, es el seguro eslabón entre la sensibilidad creativa de un Neville pintor y dibujante ocasional y la modernidad.

Así las cosas y hasta el momento, la detallada investigación de Franco Torre ha servido para enriquecer, resituar y aclarar lo ya sabido. No obstante, el punto fuerte del libro tiene que ver con algo hasta este instante inusitado, como es el empleo de las técnicas propias del análisis cinematográfico aplicadas a las películas de Neville para desentrañar un conjunto de rasgos representativos de una autoría consciente. Especialmente sobresaliente en este sentido será un concepto que es denominado por Franco Torre «encuadre humanista» y que, asumiendo la clara asimilación del

paradigma expresivo del cine clásico norteamericano por parte de Neville, se identificaría con una articulación de la composición visual del plano que encontrará en el ser humano el punto focal de referencia. Otra aportación significativa y que Franco caracteriza como «subversión» de *la representación* es la que le permite enlazar las estrategias metalingüísticas de la creación barroca hispana y aun posterior con algunos recursos empleados por Neville, constatable cuando una ruptura de la diégesis da paso a espectáculos musicales o teatrales que paralizan la progresión narrativa momentáneamente. Del mismo modo, se subrayará el ascendente de los hallazgos narra-

tivos de Lubitsch, reconocibles en filmes como *La vida en un hilo* (1945).

Con *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español* la feliz iniciativa editorial de Shangrila levanta un muy relevante jalón en su deseo de renovación historiográfica del cine español. Su colección Hispanoscope, una agradable opción ideológica, une tratados sobre realizadores de vanguardia junto a otros dedicados a nombres esenciales de nuestro pasado fílmico que requerían de urgentes reivindicaciones o, tal es el caso, innovadoras perspectivas de acercamiento. Objetivo cumplido.

Pablo Díaz

**CONVERSATIONS WITH BUÑUEL:
INTERVIEWS WITH THE FILMMAKER,
FAMILY MEMBERS, FRIENDS AND
COLLABORATORS**

Max Aub

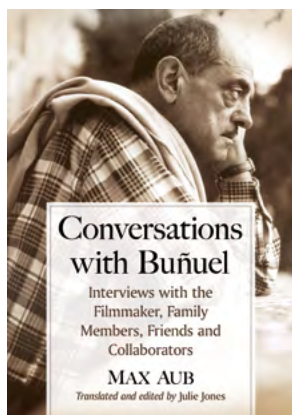
Julie Jones (ed. y trad.)

Jefferson, Carolina del Norte

McFarland & Company, 2017

292 páginas

50 \$



Han tenido que pasar más de treinta años para que vea la luz en lengua inglesa uno de los libros fundamentales sobre el cineasta calandino Luis Buñuel, *Conversaciones con Buñuel*, de Max Aub, que publicó la editorial Aguilar en Madrid allá por 1985. De los otros dos libros que forman la «trilogía» de fuentes primarias sobre Buñuel —sus conversaciones con el guionista francés Jean-Claude Carrière, publicadas en forma de memorias y tituladas *Mon dernier soupir* (París, 1982), y el volumen de entrevistas *Prohibido asomarse al interior* (México DF, 1986), de los críticos mexicanos José de la Colina y Tomás Pérez Turrent— existían ya traducciones al inglés que, si bien necesitan ser revisadas, han venido permitiendo a los estudiosos de Buñuel a nivel internacional acceder «de primera mano» a la voz del director aragonés. Como decía Gilles Deleuze, nadie habla mejor del cine que los cineastas y, por

eso, historiadores, críticos y aficionados recurrimos una y otra vez a las autobiografías y libros de conversaciones como fuentes ineludibles para entender el modo en que se hacen las películas. Es casi imposible encontrar hoy algún texto importante sobre Buñuel en otro idioma fuera del castellano que no contenga abundantes referencias a *My Last Sigh* (Londres y Nueva York, 1983) u *Objects of Desire* (Nueva York, 1992), títulos de las traducciones de ambos libros al inglés. Es en este sentido que *Conversations with Buñuel* cubre un vacío esencial en la bibliografía internacional sobre el cineasta.

A diferencia de las memorias y el volumen de entrevistas con Colina y Pérez Turrent (cuya génesis, por lo demás, también tiene sus entresijos), la historia de *Conversaciones con Buñuel* es bastante compleja. Aub recibió el encargo de escribir el libro durante una cena en casa del editor Antonio Ruano, gerente en México de Aguilar, en julio de 1968. Su idea inicial era titular al libro *Luis Buñuel, novela* y hacer una ficcionalización de la vida «real» del director, es decir, una inversión de ese ejercicio formidable de «falsa» biografía de artista que fue su *Jusep Torres Campalans*, publicado en la capital azteca diez años antes. «Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje —señalaría Aub— son mucho mejores para conocerlo que los documentos [...]. A lo que más puede aspirar la Historia es a ser una buena obra literaria». Para la preparación de esta «novela histórica», Aub regresó a España en agosto de 1969, después de tres décadas de exilio, y entrevistó a numerosos familiares y amigos de Buñuel. Durante dicho viaje, redactó unos formidables diarios que se publicaron en 1971 bajo el título *La gallina ciega* (la dedicatoria en el ejemplar personal de Buñuel reza: «A Luis, este libro, a medias tuyo»), pero *Luis Buñuel, novela*, al fallecer Aub de un repentino ataque cardíaco en México en julio de 1972, quedó incompleta.

A su muerte, el material sobre Buñuel constaba de decenas de cintas magnetofónicas, un centenar de carpetas y más de cinco mil folios de transcripcio-

nes, textos y notas. Una primera edición de dicho material fue llevada a cabo por Federico Álvarez, yerno de Aub, que publicó las *Conversaciones con Buñuel* dos años después de que falleciera el cineasta. El libro presentaba las transcripciones de las charlas entre Aub y Buñuel, por un lado, y extractos de 45 conversaciones entre Aub y familiares, amigos y colaboradores del director, por otro. Es a partir de esta edición, con algunos cambios realizados con la aprobación de Álvarez y la familia Aub, que se han hecho estas *Conversations with Buñuel* que aparecen ahora en inglés.

La historia del libro, con todo, no acaba ahí. En 2013, la editorial granadina Cuadernos del Vigía presentó una nueva edición de los materiales originales albergados en la Fundación Aub de Segorbe, al cuidado de la investigadora Carmen Peire, titulados —ahora sí— *Luis Buñuel, novela*, y en la que Peire siguió un esquema del propio Aub, por el cual, además de las conversaciones con Buñuel, se incluía una extensa segunda parte donde el escritor trataba con detalle el tema de las vanguardias artísticas del siglo xx. Esta edición excluía, sin embargo, las 45 conversaciones que había añadido Álvarez, aunque presentaba numerosos textos de Aub, breves pero muy perspicaces, intercalados en sus conversaciones con Buñuel (muchos de los cuales, desafortunadamente, no figuran en *Conversations with Buñuel*).

Si, como hemos dicho, *Conversations with Buñuel* cubre un vacío fundamental en la bibliografía sobre Buñuel en lengua inglesa, se debe sin duda al esfuerzo de la profesora Julie Jones, que ha traducido y editado el volumen con suma dedicación. Hispanista estadounidense, profesora emérita de la Universidad de Nueva Orleans, Jones conoce muy bien la obra de Buñuel y domina el español con soltura. A diferencia de otros hispanistas en el ámbito anglosajón que manejan exclusivamente fuentes en lengua inglesa, sus notas a esta edición demuestran su conocimiento de las obras de Aub —la edición de Peire, *La gallina ciega*, etc.—, así como los importantes volúmenes sobre la vida de Buñuel hasta 1948 que se han publicado reciente-

mente y aún no han sido traducidos al inglés (nos referimos, por ejemplo, a *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*, de Fernando Gabriel Martín, publicado en Murcia en 2010, o a *Luis Buñuel: La forja de un cineasta universal*, de Ian Gibson, editado en Madrid en 2013).

Este conocimiento de nuevas fuentes, sumado al estudio que ha hecho personalmente de los materiales originales en Segorbe, ha permitido a Jones pulir no pocos errores de la edición de 1985, prologar y anotar las conversaciones con abundante información adicional, añadir un importante índice del que carecía la edición de Álvarez, así como extender algunas de las entrevistas adicionales de Aub (a Federico Amérigo, por ejemplo) e incluso añadir importantes conversaciones inéditas (con Luis Alcoriza y Pere Portabella). Dicho esto, conviene señalar que han desaparecido también algunas de las «45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés» (tal y como rezaba el subtítulo de la edición de 1985), como, por ejemplo, las conversaciones de Aub con Charles de Noailles, Rodolfo Usigli o Arturo Ripstein. Conversaciones, por otro lado, que ya el propio Álvarez había reducido al máximo por cuestiones de extensión editorial.

Lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿para cuándo una edición completa de *todas* esas conversaciones realizadas a partir de transcripciones íntegras de las grabaciones originales? Para el historiador de cine interesado en Buñuel, acceder a la totalidad de las entrevistas de Aub con figuras como Louis Aragon u Oscar Dancigers —de indudable importancia en la trayectoria vital y profesional del calandino— sin duda ayudará a esclarecer importantes dudas que todavía nos quedan sobre la forma de pensar y trabajar del cineasta. La Fundación Aub ha realizado algunas transcripciones más completas a las que pueden acceder ya los investigadores y que, por lo que sabemos, son de notable interés. Es hora también de que, como se ha hecho con las entrevistas a Alfred Hitchcock de François Truffaut (por citar solo un caso conocido), las grabaciones originales

de las conversaciones de Aub con Buñuel puedan oírse completas a través de una página de internet de acceso global y libre.

En esta era nuestra del e-publishing y prisas editoriales, McFarland podía haber tratado el libro con más cuidado: encuadernar en cartón los primeros cien ejemplares de la tirada, seleccionar un papel más grueso, imprimir con mayor inyección de tinta, añadir más imágenes a las dos fotografías de Buñuel y Aub (realizadas por Carlos Saura y Antonio Gálvez, respectivamente) que

incluye el libro. Pero esta es una crítica fácil de hacer para los que no tenemos que enfrentarnos a las restricciones económicas del competitivo mundo editorial, que sin duda afectan a una editorial académica independiente, de tamaño mediano, como McFarland. Lo importante es que el libro de conversaciones de Aub con Buñuel está ya disponible en inglés gracias al trabajo de Julie Jones. *Let's enjoy it.*

Breixo Viejo

PIER PAOLO PASOLINI.

UNA DESESPERADA VITALIDAD

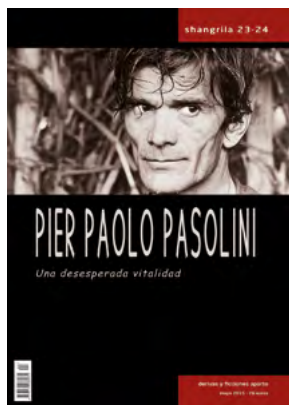
Roberto Amaba y Fernando González García (coords.)

Santander

Shangrila, 2015

428 páginas

24 €



Pier Paolo Pasolini es un gigante que sobresale con un perfil inconfundible en la historia cultural y política del siglo xx, cuya sombra planea de un modo contundente también sobre lo que llevamos de xxi. Tan solo hace falta comprobar cómo algunas de sus ideas recurrentes acerca de la sociedad de su tiempo, la de la Italia que va desde los años de posguerra hasta su muerte en 1975, han ido tomando cuerpo hasta convertirse en realidades tangibles en nuestra actualidad, la del mundo globalizado de 2017. Pensemos, por ejemplo, en la terrorífica premonición que formuló en la famosa entrevista con Furio Colombo pocas horas antes de su muerte, «todos estamos en peligro», una realidad a la que no hemos tenido más que habituarnos en el estado de guerra civil en que nos encontramos, como tan brillantemente definió el colectivo francés Tiqqun. O miremos el resultado de las encuestas que cada poco tiempo se realizan para saber cuáles son los asuntos que preocupan a los ciudadanos de nuestras democracias occidentales y comproba-

remos cómo suelen coincidir con los temas más tratados en informativos y programas de opinión en la radio y en la televisión. Sin duda, es este un ejemplo claro de la homogeneización del «segundo fascismo» encarnado en las democracias de los medios de masas. Son tan solo dos ejemplos tomados a partir de reflexiones rápidas, comentarios, frases sueltas e ideas más o menos esbozadas en escritos y entrevistas de Pasolini. Podemos imaginar, por tanto, que un análisis concienzudo y en profundidad de su obra narrativa, poética y cinematográfica y de sus textos de crítica social y literaria ofrecerán un retrato fiel de la dimensión y la profundidad real del legado de Pasolini en la actualidad.

En un esfuerzo por emprender tal empresa, Roberto Amaba y Fernando González García coordinaron en 2015 un volumen monográfico sobre el artista que publicó la editorial cántabra Shangrila bajo el título de *Pier Paolo Pasolini. Una desesperada vitalidad*. Este ambicioso libro plantea el acercamiento a la obra de Pasolini a través de filtros temáticos que componen cada uno de los capítulos: «Paisajes», «Tiempo», «Lenguas», «Cuerpo», «Lienzos», «Poder», «Visiones» e «Itinerarios». En total, ocho capítulos y un interludio en los que se recogen las aportaciones de treinta autores y autoras, especialistas pasolinianos que, con sus textos, revisan el trabajo escrito y audiovisual del italiano desde sus orígenes hasta su asesinato y aun después; todo ello acompañado por imágenes y fragmentos de conversaciones, textos y entrevistas del propio Pasolini. Se trata de una propuesta interesante de ordenación y presentación de su obra, que funciona al menos durante los primeros capítulos, pues conforme se avanza en la lectura las fronteras temáticas que definen los capítulos comienzan a romperse y el discurso global del libro, que a priori estaba ordenado en cajones conceptuales, se convierte poco a poco en una red polimorfa de interconexiones. No porque el trabajo de edición no haya sido concienzudo, ni mucho menos, sino debido a la vitalidad creativa de Pasolini y al modo rizomático en que se expan-

de su imaginario a través del cine y el papel, siendo capaz de conectar sin inmutarse en un mismo fotograma o renglón conceptos similares y sus contrarios, como el Renacimiento y el fascismo, Giotto y Sade, el Tercer Mundo y la Grecia Clásica, Bach y el proletariado, Brecht y Francisco de Asís, Moravia y Francis Bacon. Ambos elementos, vitalidad y rizoma, hacen prácticamente imposible plantear análisis aislados de aspectos concretos de su obra sin que rápidamente el mismo Pasolini exija, desde sus imágenes y sus palabras, que dichos aspectos se conecten con muchos más y se pongan en relación con ideas que nada tienen que ver a priori o que son radicalmente opuestas. El resultado final es que varios textos podrían formar parte de bloques diferentes sin que se alterase el resultado final de la obra. Lejos de considerar esto un defecto, es más bien una virtud, pues aporta unidad al libro en su conjunto.

A través de los distintos episodios del libro, el crisol de voces convocado alrededor de Pasolini presenta ante los lectores y lectoras los *leitmotiv* de su obra: la dialéctica, la resistencia y el compromiso. Se trata de tres grandes temas que atraviesan las etiquetas preconcebidas para cada capítulo y se imponen en una relectura transversal a lo largo del libro como verdaderos motores para el recuerdo de su obra. El primero de los grandes motivos que articula la obra de Pasolini es la tensión dialéctica. Esta se da fundamentalmente entre la alta cultura y la cultura popular y, por extensión, entre la burguesía y el subproletariado. Varios son los textos que indagan en los universos éticos y estéticos que se abren en estos espacios, ya sea a través de los diálogos entre la música culta de Mozart y la canción autoral de Laura Betti (Roberto Calabretto) o a partir de los constantes intentos de Pasolini por divinizar al proletariado y humanizar a la burguesía, vinculando al primero con las pulsiones de vida y a la segunda con espacios de muerte (Carmen Itamad Cremades). Más allá de las identificaciones metafóricas con las distintas clases sociales, la vida y la muerte aparecen también en el libro asociadas al

hecho contradictorio de que los impulsos vitales en la obra de Pasolini surjan siempre en medio de un ambiente fúnebre, decadente y en continua amenaza de desaparición (Fernando González García; Pablo Pereda Velamazán).

Otro de los grandes asuntos que se despliegan en todo el volumen es el carácter resistente de Pasolini. Resistente ante lo que definió como «segundo fascismo», que a sus ojos era más peligroso que el de las camisas negras, pues se desarrollaba en las entrañas democráticas del capitalismo avanzado que estaban destruyendo la riqueza y variedad de la cultura italiana y cuya máxima expresión era la televisión. En este contexto, Pasolini encuentra numerosas referencias a las que agarrarse para crear un imaginario alternativo, una especie de oasis de humanidad frente a la reificación y la muerte que conllevan las derivas totalitarias modernas en tanto que homogeneizadoras. Ese territorio resistente estaba hecho para él de elementos arcaicos, de referencias a la Grecia Clásica y a los países del Tercer Mundo, en especial a los territorios africanos, y apoyado en el concepto de «negritud», donde creyó encontrar un espacio privilegiado para la vitalidad, el mito y la revolución (Guido Santato; José Luis Molinuevo). Otros refugios habituales donde, según Pasolini, habitaba la vida, la inocencia y la naturalidad eran los rostros de sus actores no profesionales, que desprendían belleza y autenticidad (Horacio Muñoz Fernández), así como los dialectos, como el friulano, que en su poesía se convirtieron en ejemplos de lo rica que puede llegar a ser la cultura de lo humilde y de una tradición que se esfuma (Angela Felice). Por último, Pasolini encuentra también la resistencia frente a los monstruosos ritmos de la modernidad en los tempos y los gustos de la tardía Edad Media y el primer Renacimiento, en aquel tiempo de Boccaccio, Giotto y Masaccio donde se miraba aún sin la norma de la perspectiva y que era previo, por tanto, al surgimiento del capitalismo como sistema económico (Atenea Isabel González; Alberto Ruiz de Samaniego; Jesús García Hermosa). El juego

de espejos y superposiciones entre tiempos pasados y presentes, la combinación en un mismo espacio de paisajes de la Italia de los años sesenta y personajes del siglo XIV era una estrategia muy querida por Pasolini, ya que le permitía ahondar en la utopía de otros mundos posibles (Roberto Amaba; Josep Maria Català). Este recurso fue utilizado habitualmente en la época por otros directores que compartieron con Pasolini la trinchera del cine político europeo, como Daniëlle Huillet y Jean-Marie Straub, que eran, como él, intelectuales de izquierdas que supieron expresar los ideales de la revolución con las herramientas de la alta cultura burguesa. Valga esta rápida referencia para hacer notar una de las ausencias más sorprendentes en el conjunto del volumen, la de algunos compañeros de Pasolini en el cine político de la época, como la citada dupla Huillet-Straub, pero también de Alexander Kluge, Francesco Rosi o Elio Petri, entre otros.

La tercera constante del universo pasoliniano que fluye a través de este libro es el contundente compromiso social y político que acompañó a nuestro autor hasta su muerte. Comunista, homosexual y polemista, Pasolini supo teñir este compromiso con los colores de la transgresión. Su presencia pública siempre resultaba incómoda, gracias a su capacidad crítica y a la agudeza de unos análisis con los que evidenciaba habitualmente las imposturas y los sinsentidos de su tiempo. Nunca rehuyó un debate y se enfrentó sin miedo al poder sin nombre (Esteban Nicotra). Apoyó las causas tercermundistas y transitó por las salpicaduras de ese Tercer Mundo en el Primero, en los suburbios y en las charcas de los ríos donde se educaban luchando los jóvenes abandonados del subproletariado (Annalisa Mirizio). Trató de descomponer la realidad y explicar sus engaños mostrando los ángulos desde los que vislumbrar

lo real e inefable. Para ello, empleó fórmulas nuevas, indagó en la poesía, generó visiones alucinadas de lo sagrado y experimentó con el cine de montaje (Fernando González García; Aarón Rodríguez Serrano). Por último, pero no menos alejado de su compromiso social, Pasolini llevó a otro nivel la imaginación política y la utopía encarnada en los cuerpos de sus actores y actrices. En su cine, los cuerpos son carne que activa rupturas en las formas de representar la sexualidad, los fluidos y secreciones, la normalidad y sus desviaciones, la pobreza y sus repercusiones físicas (Roberto Chiesi; Mariel Manríquez; Nacho Cagiga). Hacía siglos que Espinoza había afirmado aquello de «nadie sabe lo que puede un cuerpo», cuando de pronto apareció Pasolini y demostró tener alguna intuición al respecto, por eso probó a ponerlos en primer plano y llevarlos al límite de lo abyecto por demasiado humanos. A pesar de que el tema corporal se aborda sobradamente en este volumen, se echa en falta una perspectiva específica de estudios de género, o incluso de teoría *queer*, para analizar los problemas respectivos a las expresiones de la sexualidad que plantea el grueso de la obra pasoliniana.

Más allá de las ausencias, que han de existir por necesidad en trabajos sobre artistas tan vitalmente poliédricos como Pasolini, el ambicioso proyecto dirigido por Amaba y González García cumple las expectativas de aproximación global a la obra del italiano y coloca al lector frente a la mirada negra, brillante y profunda de Pasolini. Resiste esa mirada y promete humanidad, cultura y vida al tiempo que avisa aún de los retornos y supervivencias del fascismo. Si se quiere entender el mensaje hay que leer este libro, pero sobre todo hay que leer a Pasolini y ver su cine.

Alberto Berzosa



caimancuadernosdecine

Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película. Consultar la oferta de cada mes en:

www.caimanediciones.es



Caimán Ediciones S.L.

C/ Soria, 9. 4º piso. 28005 Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIÓN ANUAL
11 NÚMEROS DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

45€

DVD

VARIETÉ (E. A. DUPONT, 1925). DELUXE EDITION

Título: *Varieté*

Distribuidora: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (F. W. Murnau Stiftung)

Zona: 2

Contenido: Un disco y un libro de 32 páginas en edición bilingüe alemán/inglés con textos de Michael Wedel, Guido Altendorf, Anke Wilkening y Martyn Jaques.

Formato de imagen: 1.33:1 / 4:3 (virados y tintes de color)

Audio: Dolby Digital 2.0, Dolby Digital 5.1. Nueva partitura musical y canciones de Martyn Jaques, interpretadas por The Tiger Lillies

Subtítulos: inglés, francés, italiano y japonés

Contenido extra: *Variety* (1926), versión norteamericana de la película sin censurar, procedente de la Library of Congress, Washington, D.C.

Precio: 14,23 €



Se editó por primera vez en DVD y simultáneamente en Blu-Ray (6 de febrero de 2015) uno de los clásicos imprescindibles del cine alemán de la República de Weimar, *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), producido por la UFA.

Consiste en una *Deluxe Edition* de la Fundación Murnau —Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung—, de Wiesbaden, Alemania, que, a lo largo

de 2014 y 2015, llevó a cabo su minuciosa restauración en cooperación con Filmarchiv Austria de Viena hasta conseguir una excelente versión reconstruida de la película, que es la mejor que existe desde la época del estreno. La importancia del lanzamiento en DVD y Blu-Ray es capital y se debe a que, desde 1926 —como resultado del estreno del largometraje en los Estados Unidos, donde se truncó el negativo original alemán—, todas las copias que circulaban de *Varieté* estaban mutiladas, eran distintas y procedían incluso de diferentes negativos de cámara. Previamente a su distribución videográfica, se presentó en la XXIX Edición de «Il Cinema Ritrovato 2015», de la Cineteca di Bologna, Italia.

Como se indica en la contraportada del DVD, *Varieté* fue la película alemana de mayor éxito artístico y comercial de 1925. Producida por Erich Pommer, iba a ser dirigida por F. W. Murnau, que acababa de conseguir un impresionante triunfo, no solo europeo, sino norteamericano, con *El último* (*Der letzte Mann*, 1924). Por causas nunca del todo esclarecidas, Pommer, en última instancia, decidió otorgar la dirección del film a E. A. Dupont, si bien conservó los principales resortes de *El último*, esto es, a su estrella, Emil Jannings, y al prestigioso operador Karl Freund, autor de la fotografía de *Die Spinnen 2 Teil: Das brillanten Schiff* (Fritz Lang, 1920) y *El Golem* (*Der Golem*, Paul Wegener y Carl Boese, 1920), y que más tarde realizaría *Tartufo* (*Tartüf*, F. W. Murnau, 1925) y *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926).

En consecuencia, Dupont, bajo la guía de Pommer y Freund, mantuvo intactos los valores artísticos de *El último* y, más importante aún, llevó al extremo los postulados técnicos de Murnau en este último film respecto al empleo de la *entfesselte Kamera*—«cámara desencadenada», «cámara desatada» o «cámara sin ataduras»—, técnica que suponía la completa movilidad de la cámara, con esta desplazándose de forma vertiginosa y libre a través del aire. De hecho, la enorme trascendencia de *Varieté* en la historia del cine reside en sus aportaciones fotográficas, técnicas y

formales, muy por encima de su trama argumental, aunque esta tampoco es desdeñable.

Basada en la novela *Der Eid des Stephan Huller* (1912), de Felix Holländer, *Varieté* se desarrolla en el ambiente del mundo del circo, escenario excéntrico y a menudo sórdido, siempre al margen de la sociedad convencional, que el largometraje representa con un realismo descarnado. Acontece casi en su totalidad en un *flashback*, excepto por un breve prólogo y un epílogo. Se inicia en una penitenciaría cuando un recluso que ha permanecido en silencio durante diez años es llamado a declarar por el director de la prisión ante el ruego de sus familiares por su libertad. «Todo comenzó en Hamburgo», dice él, y empieza el *flashback*.

En esa ciudad alemana, el antiguo trapecista Boss Huller (Jannings), obligado a retirarse de su oficio por una caída, dirige una atracción de feria de inequívoco señuelo sexual en un suburbio portuario, donde vive con su mujer (Maly Delschaft) y su hijo recién nacido. Una noche llega hasta él el capitán de un carguero con una huérfana gitana, cuyo nombre es tan complicado que le han otorgado el de la embarcación, Bertha-Marie (Lya de Putti). Boss la hospeda en su barracón y le da trabajo en su espectáculo, donde la bella Bertha-Marie baila, sensual, cada noche delante de marineros borrachos hambrientos de sexo. A partir de aquí, tienen lugar, de manera consecutiva, el deseo erótico ardiente y desenfrenado del protagonista —todo él representado de forma visual por las miradas sucesivas y subjetivas que lanza al cuerpo de su ajada esposa y al de la joven—, los celos, el adulterio y el abandono de Boss de su mujer y su bebé para instalarse con Bertha-Marie en Berlín. Esta sección de Hamburgo desapareció cuando el film se estrenó en Norteamérica.

En Berlín, Boss y Bertha-Marie cohabitan abiertamente y no esconden su relación adúltera —en la versión de Estados Unidos se les convirtió en matrimonio—. Al poco de su llegada, reciben una proposición del famoso acróbata Artinelli (Warwick Ward) para ejecutar una actuación de peligrosos saltos mortales sobre trapecios. El trío

artístico, que tiene un magnífico debut en el Wintergarten Theatre, muy pronto se convierte en trío en la vida real, cuando Bertha-Marie engaña a Boss con el mucho más apuesto y cosmopolita Artinelli. Boss, absolutamente enamorado y obsesionado con Bertha-Marie, planea entonces matar a su rival, algo que no se revela en ningún caso con intertítulos, sino mediante una introspección del protagonista donde se imagina dejándole caer del trapecio. Pero la cinta defrauda las expectativas del espectador, pues, aunque Boss termina dando muerte a Artinelli, no perpetra el crimen bajo la techumbre estrellada del Wintergarten Theatre.

Tras su confesión posterior a las autoridades, la narración vuelve al tiempo real del argumento, donde al reo se le concede al fin la libertad. Sobresale que no hay ni un personaje en verdad bueno u honesto en toda la película. En suma, *Varieté* trata del deseo erótico, el adulterio, el abandono conyugal, la infidelidad, la culpa, el arrepentimiento y el perdón, todo ello organizado en dos triángulos amorosos.

Ahora bien, este melodrama está rodado con las técnicas visuales, fotográficas y narrativas más innovadoras que quepa imaginar, incluso para el cine alemán de la época: uso constante de encuadres subjetivos, efectos ópticos y sobrepresiones ligadas a la abstracción vanguardista, forzados ángulos de cámara en picado/contrapicado, abundantes planos cenitales, mecanismos de enfoque/desenfoque, predominio de primeros primerísimos planos y, por supuesto, la *entfesselte Kamera*. El empleo más extraordinario y aéreo de este recurso se produce en las escenas del Wintergarten Theatre, para cuya ejecución Dupont utilizó numerosísimos posicionamientos y colocó la cámara sobre los trapecios —de tal modo que esta se balancea sin parar, sustituyendo la visión de los acróbatas—, así como en el suelo —para captar las contorsiones desde abajo, adoptando el punto de vista óptico de los asistentes al espectáculo— y en el techo —para mostrar los saltos desde arriba y, a su vez, al público embelesado y tenso contem-

plándolos. El propio cineasta explicaría la consecución de esas tomas: «Para una escena, atamos la cámara a otro trapecio, frente a Jannings, y la manejamos eléctricamente desde el suelo. Para hacer la siguiente escena, bajamos una cámara por medio de un cable, volteándola lentamente durante el recorrido. “Filmamos” desde todos los ángulos del teatro, usando cada dispositivo conocido y muchos otros que nos inventamos en ese momento» (Ewald Andre Dupont, «Camera Work on Scenes In “Variety”», *New York Times*, 11 de julio de 1926, p. 2).

Otro aspecto relevante es la interpretación realista y expresiva y, al mismo tiempo contenida, de Jannings, que logra transmitir la amalgama de sensaciones por las que atraviesa Boss solo con los ojos. Se ha convertido en célebre, además, porque en pro del naturalismo cinematográfico, con frecuencia aparece fotografiado de espaldas. Todos estos particulares hicieron de *Variété* un éxito internacional, especialmente en los Estados Unidos, donde su fama superó con creces a la lograda por *El último*. Hollywood se sintió desconcertado y fascinado ante sus técnicas novedosas. De hecho, *Variété* es la película alemana que mayor impacto ejerció en Hollywood y la que provocó la asunción de las técnicas de filmación germanas por el cine norteamericano. Desde su estreno en Nueva York, el 27 de junio de 1926, bajo el título de *Variety* (aunque también fue conocida como *Jealousy*), los directores de Hollywood comenzaron a mover su cámara cada vez de forma más desenfadada e injustificada, así como a imitar muchos otros recursos del cine alemán —sobreimpresiones, ángulos y perspectivas forzadas e inestables, planos subjetivos, imágenes distorsionadas e iluminación de alto contraste, entre otros— hasta llegar a la completa liberación de la cámara y al uso desmedido de la «cámara desencadenada». No es de extrañar, por lo tanto, que Kevin Brownlow, al referirse a *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, Clarence Brown, 1926), uno de los largometrajes que más acusó la influencia de *Variété*, escribiera que «... algunas

de las mejores películas “alemanas” fueron realizadas por directores norteamericanos —*The Way of All Flesh* [*El destino de la carne*, 1927] (Victor Fleming) y *Four Sons* [*Cuatro hijos*, 1928] (John Ford)» («Sex and Satyr in Hollywood», *Stills*, vol. I, n.º 5, noviembre-diciembre de 1982, p. 17). El film tendría asimismo una notable influencia en el cine de la República de Weimar, sobre todo en *Fausto* (*Faust*, F. W. Murnau, 1926), *Metrópolis* y *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, G. W. Pabst, 1929).

En cuanto a Dupont, el largometraje le valió de inmediato su pasaporte directo a Hollywood. Sin embargo, su etapa norteamericana fue decepcionante; tan solo consumó una cinta en Universal Pictures y fue un sonado fracaso. Aunque poco después tuvo mayor suerte en Inglaterra, donde rodó *Moulin Rouge* (1928) y *Piccadilly* (1929), jamás volvió a realizar un film del éxito y la envergadura de *Variété*. Por ello, la historiografía le ha considerado el director de una sola película —tal como sucede con Robert Wiene y *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1919)—, y ha atribuido las innovaciones de *Variété* a Pommery Freund.

Con relación a la restauración efectuada por la Fundación Murnau, esta implicó un meticuloso análisis comparativo de las cuantiosas versiones existentes, siempre con vistas a seleccionar las tomas oriundas del negativo original alemán. Una descripción de las diferentes copias utilizadas consta detallada en el muy bien documentado libretto de 32 páginas, en edición bilingüe alemán/inglés, que acompaña al DVD.

Aquí, a modo de síntesis, tan solo indicaremos que la fuente principal para la restauración fue una copia positiva abreviada de nitrato de la Library of Congress de Washington, D.C. Se utilizó como material de partida porque se había generado desde el negativo original alemán y se correspondía, por tanto, con el primer negativo de cámara. No obstante, esta copia norteamericana —que se incluye completa como contenido extra de la edición de DVD y comprende 79 minutos de duración (en

la carcasa se indica 80)— no fue la que se estrenó de modo generalizado en los Estados Unidos, sino que se corresponde con un montaje preliminar realizado por Famous Players-Lasky Co./Paramount, la distribuidora americana de *Varieté*, antes de que se censurase toda la sección inicial de Hamburgo; así se explica que se conserve. Ahora bien, estaba abreviada y además contenía los rótulos en inglés. Por ello, los intertítulos en alemán y las escenas perdidas se obtuvieron de un positivo de nitrato de Filmarchiv Austria. Otros planos que faltaban se añadieron de una copia duplicada del Filmmuseum München de Munich y de un negativo truncado del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Muchos rótulos perdidos se reconstruyeron conforme a los documentos de la censura (aparecen marcados mediante la abreviatura FWMS, del Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung) y para crear su tipografía se siguió la copia de Viena. La restauración digital en definición 2K fue realizada por Filmarchiv Austria.

Este exhaustivo trabajo se ha traducido en una nueva versión con rótulos en alemán de 91 minutos de duración. Sin embargo, la película original abarcaba 123'. Así pues, todavía nos faltan 32 minutos de metraje para poder ver la auténtica *Varieté* de E. A. Dupont.

La versión americana de Famous Players-Lasky Co./Paramount se incluye en el DVD con rótulos en inglés, una tinción uniforme en sepia y sin subtítulos. Mientras que la alemana, con virados y tintes de color, presenta la posibilidad de subtítulo en inglés, francés, italiano y japonés.

Ya hemos dicho que la nueva versión alemana, con la imagen restaurada y digitalizada, es excelente, de gran calidad y nitidez. Sin embargo, no podemos concluir sin mencionar las controvertidas canciones de la edición en DVD, compuestas ex profeso por Martyn Jaques, uno de los miembros del trío musical londinense The Tiger Lillies, responsable de su interpretación. Estas canciones, a la manera del explicador de la era silente, se dedican a narrar la acción de la película y han suscitado una enorme polémica, con comentarios extremos a favor o en contra. La autora de la presente recensión se inclina por esta última postura, considerándolas increíblemente molestas e inadecuadas. La versión americana, por el contrario, posee un acompañamiento musical de órgano adecuado, de Peer Kleinschmidt, grabado en 2015 en el Welte Theatre del Filmmuseum de Potsdam.

Carmen Guiralt Gomar

**DOIS FILMES DE RINO LUPO:
MULHERES DA BEIRA E OS LOBOS**

Distribuidora: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Zona: Todas

Contenido: dos DVDs y un libro ilustrado de 76 páginas en portugués e inglés

DVD 1: *Mulheres da beira* (1922), 88'

DVD 2: *Os lobos* (1923), 80'+ Extra: *Sobre a música de Mulheres da beira e Os lobos*

Formato de imagen: PAL 4:3 (1, 33:1)

Duración: 88 + 80 mins.

Audio: Dolby Digital 5.1

Idioma: mudo con intertítulos en portugués

Subtítulos: inglés

Música: música original interpretada al piano por Nicholas McNair

Precio: 20 €



Abordar el estudio del cine portugués resulta siempre provechoso y, no solo por el gran trabajo que la Cinemateca Portuguesa y el ANIM vienen realizando en la conservación de su patrimonio filmico y en la investigación y recuperación de filmes y profesionales del cine, sino, también, porque los hallazgos suelen ser sorprendentes, cuando no, fascinantes. Es el caso de las obras que nos ocupan, dos filmes portugueses del período mudo di-

rigidos por el singular Rino Lupo, presentados en una cuidada edición de la Cinemateca que procura acercarnos a cómo pudo ser la recepción de las obras en el momento de su estreno.

Habiendo trabajado anteriormente en gran parte de Europa, Lupo estaba enamorado de Portugal y, tras *Os lobos*, rodará una curiosa cinta en España: *Carmíña, flor de Galicia* (1926). Su insólita trayectoria bien merece una contextualización biográfica que realizaré siguiendo a Tiago Baptista, autor de *As cidades e os filmes: unha biografia de Rino Lupo* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008).

Cesare Lupo nace en Roma en 1884. Comienza su carrera como actor en París, pasando a convertirse en ayudante de dirección del multifacético Léonce Perret para la Gaumont. Con este cometido, sabemos que participa en *Graziella la gitane*, *Le mariage de minuit* y *Laquelle?*, todas de 1912. Ese mismo año y para la Lux, dirigirá otros cortometrajes como *Toto contrôleur des wagons-lits* o *Le portrait vivant*. En 1915 firmará, ya en Berlín, *Wenn Völker streiten. Drama aus dem jetzigen Krieg*, filme de propaganda para la Apollo Film que constituye su primer largo. A causa de la guerra, pasará de Alemania a Dinamarca ese mismo año, siendo contratado por la Kinografen para dirigir *Slør-Danserinden*, filme de lucimiento de Adorée Villany, «danzarina exótica» francesa, entonces famosa en toda Europa. Entre 1916 y 1917, lo encontraremos en Moscú, donde dirigirá y actuará en quince películas, entre ellas, y para la productora Khanzhonkov, una serie cómica de cortos protagonizados por Rino, su propio personaje, de la que se conocen *Rino v Rossii*, *Rino khochet zakurit* y *Rino, Parikmakhersha*.

En 1919 se le sitúa ya en Varsovia trabajando para la productora Kinofilm, siendo su primer filme polaco *Przez piekło* (1921). Hombre emprendedor, inquieto y, sin duda, oportunista, en esta ciudad fundará una revista cinematográfica, *Kinema* (1920) y una academia de cine que funcionará entre 1918 y 1923, estando considerada la primera escuela de cine de Polonia. Quizá el fracaso de su

segundo filme polaco, *Dwie urny* (1921), pero sobre todo la casualidad, le llevan otra vez a moverse por Europa, esta vez a Portugal.

Mulheres da beira, rodado en 1921 para la Invicta Film, será su primer largometraje portugués. Al año siguiente, ya asentado en Portugal, creará su propia productora, Ibéria Filmy —con la misma iniciativa mostrada en Polonia— y fundará en Lisboa y en Oporto escuelas de formación de actores, siendo uno de sus alumnos Manoel de Oliveira. Para Ibéria Film dirigirá *Os lobos* (1923), adaptando la obra teatral homónima de 1920 de João Correia de Oliveira y Francisco Lage. Pronto lo localizaremos en el café Maison Dorée de Madrid, donde conocerá a la comunidad cinematográfica madrileña y conseguirá —para sorpresa de muchos— un contrato con la Hispánica Film para realizar *Carmíña, flor de Galicia* (1926), un evidente remake de *Mulheres da beira*. Asimismo, se publicitará en publicaciones españolas con proyectos de fundación de escuelas de cinematografía y futuros rodajes en nuestro país.

De nuevo en Portugal, dirigirá en 1926 *O desconhecido* y *O diabo em Lisboa*, filme inacabado. Tras el cortometraje cómico *Aventuras do tenor Romão* (1927), se embarcará en la dirección de *Fátima milagrosa* (1928), que tendrá gran éxito de público, y en la fundación de una nueva revista, *Arte muda*. *José do Telhado* (1929), para su nueva productora, Lupo-Film —que, durante 1930, también producirá tres cortometrajes documentales— será su último largometraje. Tras las críticas recibidas por una nueva generación de periodistas y directores portugueses, que lo tachan de obsoleto y extranjero, abandona Portugal y recorre los estudios de París, Berlín y Roma buscando un sitio en el nuevo cine sonoro. Se cree que murió en Roma en 1934.

La Cinemateca Portuguesa, con esta iniciativa, rinde homenaje a Rino Lupo y a sus dos mejores filmes en lo que supone la primera entrega de un proyecto de difusión que pretende dar a conocer la ficción hecha en Portugal entre 1896 y 1930. En 2015, ya había publicado la edición completa del *Jornal Português* (1938-51) en DVD y en 2016,

otro disco dedicado a los filmes etnográficos de Margot Dias (1908-2001) en Mozambique.

Mulheres da beira y *Os lobos* se presentan en un cuidado estuche que contiene un completo e ilustrado librito en portugués e inglés que nos habla del autor y su obra. A una introducción del actual director de la Cinemateca portuguesa, José Manuel Costa, sigue la biografía de Rino Lupo, firmada por el profesor Tiago Baptista y los textos de Joao Bénard da Costa, director de la Cinemateca en el momento de la proyección de ambos filmes en 1996.

La importancia que se da a la banda sonora se ve reflejada también en el extra *Sobre a música de Mulheres da beira e Os lobos*, que se encuentra en el DVD de *Os lobos* y en el espacio dedicado en el libro a la recuperación de la partitura original de António Tomás de Lima (1887-1950) para el estreno de esta película en Río de Janeiro (1925), firmado por Manuel Deniz Silva. La experiencia del cine mudo no sería completa para el espectador de hoy sin un acompañamiento musical similar al de los años veinte, por lo que Nicholas McNair, compositor británico afincado en Portugal y habitual pianista en directo en las proyecciones de filmes mudos de la Cinemateca en Lisboa, se encargó, para esta edición, de la interpretación de la partitura de António Tomás de Lima para *Os lobos* y también de la composición de la banda sonora de *Mulheres da beira*, ya que la original de Armando Leça (1891-1977) se encuentra perdida. Al cuidado trabajo musical, muy acertado desde mi punto de vista, se une la recreación digital de los virados originales basándose en las copias de distribución en nitrato que se conservan. Las nuevas copias en formato digital Ultra HD en 2016 presentan, al igual que la música, esos virados tan habituales de la época y que aportaban expresión al filme —recreando el amanecer, el anochecer o las imágenes nocturnas con dorados, verdes, púrpuras, rojos y azules— y que se utilizaban también para diferenciar los planos de interior y exterior cuando coexistían en una secuencia. Lupo también los utiliza en las imágenes

simbólicas y oníricas que salpican la narración. Ambas películas son dramas rurales que, lógicamente, entroncan con la tradición teatral peninsular influenciada por el naturalismo, donde las pasiones primarias chocan frontalmente con la moral católica y la honra, dramas regionales que buscan de algún modo la sublimación de esa vida tradicional, incidiendo en la clásica dicotomía entre el campo y la ciudad, entre el costumbrismo y el cosmopolitismo, siendo este último negativo, pues llega para distorsionar la armonía de los valores ancestrales que aún conserva el mundo rural. En el caso de *Mulheres da beira*, se trata del hidalgo que embelesa a Aninhas con una vida mejor en Oporto; en el de *Os lobos*, el seductor forastero de oscuro pasado que irrumpe en la aldea. El éxito de estas obras teatrales hizo que proliferara su adaptación al nuevo arte cinematográfico, que en aquel momento aún luchaba por esta denominación. Y, de hecho, invito al espectador a apreciar el curioso comienzo de *Os lobos*, donde los autores de la obra teatral dan su aprobación a la *mise-en-scène* de Lupo en una secuencia que nos habla tanto del marchamo de calidad que en aquel momento podría proporcionar a un filme el ser una adaptación de una obra literaria como de que, una vez obtenido ese beneplácito, el director, y en este caso también productor, se disponía a crear algo muy distinto, auténtico cine.

Lupo no se limita a dar a conocer al gran público lo más granado de la literatura portuguesa adornándola con las bellas panorámicas del país luso, sino que, con deliberada intención de alejarse de su origen literario —*Mulheres da beira* es una adaptación de un cuento de Abel Bothelo, *A Frecha da Mizarela*—, utiliza actores no profesionales y rueda la mayor parte de las secuencias en escenarios naturales, destacando la preciosa fotografía de Artur Costa de Macedo. Aunque la verdadera razón de tal elección pudiera ser el ahorro de costes de producción, creo que Lupo consigue que el paisaje no se utilice como un simple marco, sino que se convierta en protagonista de la narración como configuración poética de los sentimientos de los personajes,

incluso a veces rompiendo con la diégesis, como imagen simbólica, la mayor parte de las veces, de los instintos irrefrenables. Si la cuestión de la honra es el tema central, Lupo sabrá desviar la mirada hacia el deseo femenino que se convierte en el actor principal a través de una planificación que incide en la sensualidad femenina. El conflicto entre el instinto y la moral desembocará en tragedia. En este punto, me gustaría destacar la principal diferencia entre la portuguesa *Mulheres da beira* y la española *Carmiña, flor de Galicia*. Ambas están ambientadas en el mundo rural y presentan idénticos elementos narrativos, siendo considerada la segunda el «remake gallego» de la primera —Baptista señala que, a su vez, *Graziella la gitane* podría constituir la primera inspiración— pero, mientras Aninhas muere suicidándose para limpiar su honra —en una poética conclusión plagada de elementos simbólicos—, Carmiña consigue casarse con el conde en un final poco creíble que deriva en melodrama, acomodándose a las exigencias de la cinematografía española del momento.

Si se han considerado elementos identitarios del cine portugués la preferencia por actores nóveles y por el rodaje en escenarios naturales, así como un mayor interés en la poética visual, Rino Lupo será el que siente esas bases a partir de los filmes que aquí se presentan, tal como refiere José Manuel Costa en la introducción al texto que los acompaña. Resultaría oportuno preguntarnos, entonces, sobre la importancia del papel de los profesionales extranjeros en la consolidación de las llamadas cinematografías nacionales, los mestizajes, como escribiría Julio Pérez Perucha (*Mestizajes. Realizadores extranjeros en el cine español. 1913-1973* [Valencia, Fundación Municipal del Cine / Ayuntamiento de Valencia, 1990]), haciéndome pensar, entre muchos otros, en un Ladislao Vajda, con un periplo similar al de Rino Lupo por la Europa convulsa, esta vez de los años treinta y cuarenta, y que también dirigió algunas películas en Portugal, siendo tachado, del mismo modo, de extranjero.

Isabel Sempere

MARIO RUSPOLI

Título: Mario Ruspoli

Distribuidora: Editions Montparnasse

Zona: 2

Contenido: dos discos más un folleto de 24 páginas

DVD 1

Les hommes de la baleine, 1956, 26'

Vive la baleine, 1972, 17'

Complementos: *Prince de baleines et autres raretés* (Florence Dauman, 2011, 76')

DVD 2

Les inconnus de la terre, 1961, 35'

Regard sur la folie, 1962, 53'

La fête prisonnière, 1962, 17'

Le dernier verre, 1964, 22'

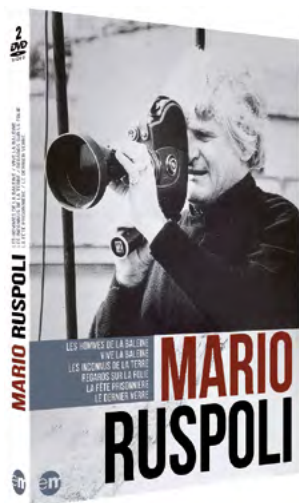
Folleto: textos de Florence Dauman, Anatole Dauman, Raymond Bellour, Simone Dubreuilh y entrevistas a Mario Ruspoli

Formato: panorámico 16/9

Idiomas: francés

Subtítulos: sin subtítulos

Precio: 25 €



La recuperación de la memoria del gran cineasta del cine directo europeo, Mario Ruspoli, partió del empeño de Florance Dauman, hija de Anatole Dauman, amigo personal de Ruspoli y director de

Argos Films, la mítica productora francesa impulsora del cine de Chris Marker, Jean-Luc Godard o Alain Resnais. Florance se propuso restaurar todos los documentales de Ruspoli producidos por Argos, en colaboración con los laboratorios L'Imagine Ritrovata de la Cineteca de Bologna, con el objetivo de volver avisibilizar su obra. En septiembre de 2016, Editions Montparnasse presentaba un *pack* de dos DVDs dedicado a la obra restaurada del director ítalo-francés, saldando una deuda histórica con Ruspoli.

Mario Ruspoli fue, junto a Jean Rouch, Michel Brault y Pierre Perrault, el impulsor de la renovación del documental en el ámbito francófono, ejerciendo un rol fundamental en la acepción del término «cine directo», frente al *cinéma-vérité*, un concepto extrapolado de la película *Crónica de un verano* (1960), de Jean Rouch y Edgar Morin. Este trabajo quedó reflejado en un informe redactado por Ruspoli para la UNESCO titulado *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement*. A partir de los años sesenta, este grupo de directores utilizaron los nuevos equipos ligeros de filmación y registro de sonido para elaborar un cine más cercano a la realidad, al igual que sus homólogos estadounidenses reunidos alrededor de la figura del productor del emporio Time Life, Robert Drew. Sin embargo, Ruspoli no sucumbió al ideal norteamericano de una cámara objetiva, invisible, centrada en grandes temas mediáticos, prevaleciendo en él un gusto por la poesía generada a través de montaje, el registro de la palabra mediante la entrevista, el uso de la *voice over* y el contacto íntimo con los personajes.

El primero de los dos DVDs está dedicado a los documentales dirigidos con la colaboración de Chris Marker: *Les hommes de la baleine* (1956) y *Vive la baleine* (1972). Mario Ruspoli, quien había comenzado su andadura profesional en el campo periodístico, en la revista *Constellation*, dio un giro a su carrera cuando se convirtió en miembro del Comité du Film Ethnographique del Musée de l'Homme de París, tras estudiar etnolo-

gía. En ese marco, ligado a la antropología visual, con la ayuda de Jacques Soulaire, cámara del Musée de l'Homme, realizó su primera película *Les hommes de la baleine*, un documental que exploraba un oficio en extinción: la caza del cachalote con arpón en Faia, una de las islas de Las Azores. El acercamiento visual y sonoro de la película a la realidad fue realizado de forma directa, registrando la vida cotidiana de los pescadores de la isla y sus costumbres, con un estilo observacional, aunque todavía por cuestiones técnicas la grabación sonora no fuera sincrónica. La película se convirtió en un ensayo fílmico gracias a la intervención de la *voice over* de Chris Marker, oculto bajo el pseudónimo de Jacopo Berenizi. Chris Marker estableció conexiones en su discurso entre la caza del cachalote y la corrida de toros, pero, despojada de cualquier elemento festivo, la caza no era más que un simple oficio ejercido «sin público, sin gritos, sin gloria». La caza y muerte de la ballena fue presentada en el documental como una forma de supervivencia ancestral, sumamente peligrosa, donde la lucha se libraba en igualdad de condiciones.

La fascinación de Ruspoli y Marker por este animal mítico les llevó a realizar en 1972 una nueva película, *Vive la baleine*, esta vez íntegramente elaborada con material de archivo y de corte político. «La muerte más grande del mundo», en palabras de Chris Marker, es abordada de forma histórica, desde la pesca artesanal a la exterminación industrial de los barcos-fábrica. La película está articulada como un juego en el que conviven tres niveles de exposición en torno a la ballena: la voz objetiva «magistral», enciclopédica, naturalista, impersonal, masculina, con su contrapunto subjetivo o voz «interior», poética, sensorial, emocional, juguetona, femenina y una última voz denominada «musical», que corría a cargo del compositor Lalan. La película es un alegato a favor de la preservación de la naturaleza utilizando la metáfora de la muerte de la ballena como símbolo de la hecatombe propiciada por los seres humanos, quienes destruyendo su entorno se des-

truyen a sí mismos. Una sentencia sintetizada en la última frase de la *voice over* del documental: «Cada ballena que muere nos deja como profecía la imagen de nuestra propia muerte».

El primer DVD alberga, además, el documental producido por Argos Film, *Mario príncipe de las ballenas y otras rarezas* (2011), realizado por la propia Florence Dauman, en colaboración con la última mujer de Ruspoli, Dominique Rivolier-Ruspoli y Noël Véry, el cámara habitual de sus últimos documentales. La película nos introduce en la vida de Ruspoli a través de sus colaboradores, familiares y amigos. Las intervenciones de Edgar Morin, Albert Maysles, Richard Leacock, Michel Brault y Don Alan Pennebaker, acompañadas de abundante material de archivo fotográfico y cinematográfico, convierten al documental en un testimonio importante de uno de los períodos más fascinantes de la transformación del documental. Por otro lado, las intervenciones de dos de sus esposas, sus hijos y amigos, nos ofrecen el punto de vista más íntimo sobre la personalidad de Ruspoli, descubriéndonos facetas desconocidas del director como entomólogo, pianista de jazz, escritor y fotógrafo. Llama la atención de su heterogénea biografía su adhesión al Colegio de Patafísica, un colectivo de artistas creado en 1948 al que pertenecían, entre otros, Boris Vian, Marcel Duchamp y Jean Braudillard y que, entre sus numerosas actividades, se encargaba de la publicación de la revista *Viridis Candela*.

El segundo DVD recoge la filmografía dedicada a su cine más social. A través de la trilogía filmada en la región de Lozère, *Les inconnus de la terre* (1961), *Regard sur la folie* (1962) y *La fête prisonnière* (1962), Ruspoli realizó un intento por visibilizar dos grupos olvidados por la sociedad francesa de la época: los campesinos pobres y los enfermos mentales. En la misma línea, filmó *Le dernier verre* (1964), que, al igual que sus tres películas anteriores, pretendía ser un retrato de exclusión social a través del acercamiento a un personaje alcohólico, poeta y saxofonista y el proceso de su cura de desintoxicación en un hospital de Burdeos.

En *Les inconnus de la terre*, Ruspoli se adentra en la vida campesina de Livinière, un pequeño pueblo viticultor. La región era conocida por Ruspoli, pues su familia, de origen aristocrático, poseía un castillo en esa zona a donde acudían a pasar las vacaciones. Roland Barthes diría sobre esta película: «No es fácil hablar de los campesinos pobres: son demasiado miserables para ser románticos y, como son, al mismo tiempo, propietarios, no tienen el prestigio del proletariado. Es una clase míticamente desheredada». Sobre este tema ingrato, Barthes expondría que Ruspoli había sabido hacer una película «justa». La película de corte observacional y poético, filmada magistralmente por Michel Brault, operador de cámara canadiense que colaboraría además en las otras dos películas de la trilogía, otorga una importancia fundamental a la palabra de los campesinos, comunicada a través de entrevistas que visibilizan el rol del director como interventor de la realidad.

Ruspoli filmó de forma simultánea *Regards sur la folie*, en el hospital Saint-Alban, situado en la misma región, convirtiéndose en una de las primeras películas documentales que relataban de forma tan cercana la vida de un hospital psiquiátrico. Jean-Paul Sartre diría de *Regard sur la folie* que no era una película documental sino una experiencia que nos recordaba que «todos los hombres no están locos, pero que todos los locos son hombres». Construida a través de retazos inconexos de la vida del hospital, la película se configura como un retrato profundamente humano de los enfermos mentales y de los psiquiatras, invitándonos a eliminar los prejuicios en relación a la locura. *La fête prisonnière* puede ser considerada como una continuación de *Regards*

sur la folie, y así es recogida en el DVD, aunque sean dos películas diferentes. Filmada en el mismo lugar, el hospital psiquiátrico, la película documental de forma libre la fiesta anual que reúne a los enfermos mentales del hospital con la gente del pueblo, una ocasión para percibir el mundo exterior e intentar acercar la enfermedad mental a la sociedad. La inclusión del propio proceso de producción en la película, al igual que realizaron Morin y Rouch en *Crónica de un verano*, supone un ejercicio de reflexividad en torno al cuestionamiento de cómo generar discursos sobre la realidad.

Además, de los dos DVDs, la edición incluye un folleto de veinticuatro páginas que contiene artículos de Florence Dauman, Raymond Bellour, Simone Dubreuilh, varias entrevistas a Ruspoli, fragmentos del informe realizado para la UNESCO, una filmografía completa y reseñas sobre las películas. Una edición, en definitiva, singular y rigurosa, que ofrece un panorama filmico representativo de la obra total de Ruspoli, pero que, desafortunadamente, al no estar subtitulada, ni siquiera al inglés, solo podrá ser disfrutada por un público francoparlante.

En su informe para la UNESCO, Ruspoli afirmaba estar en contra de la actitud pintoresca o paternalista hacia las personas filmadas, las ideas formuladas de antemano sobre la realidad y la actitud televisiva-periodística basada en entrevistas rápidas, intentando buscar lo espectacular y lo inédito. Un nuevo pensamiento derivado de una nueva práctica filmica, que en el caso de Ruspoli se caracterizaba por una profunda humanidad.

Noemí García

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

ARTÍCULOS

**Autoría y corporativismo en las realizaciones
cinematográficas de Ermanno Olmi para la Edison**

Volta (1953-1961)

Gabriel Doménech González

**La estrella como elemento perturbador:
el ejemplo de Greta Garbo y su recepción en la
España de los años veinte y treinta**

Evelyne Coutel

**Una primera aproximación a la figura de Carmen
Prada, periodista cinematográfica y empresaria en el
Madrid de los años veinte**

Víctor Rivas Morente

La imagen del judío en el cine español

Asher Salah

***Fists of Zen* y *A Touch of Fury*:
luchas de identidad en el seno del cine de artes
marciales hongkonés**

Víctor Aertsen