

EL EXTRAÑO CASO DE LA HISTORIA UNIVERSAL DEL CINE

LUIS ALONSO GARCÍA

Valencia

Ediciones Episteme (Colección Eutopías, Vol. 234/235), 1999

50 páginas

800 pesetas / 4,85 euros



¿Existe un debate en torno a la Historia del Cine? A simple vista, cualquiera diría que sí. Esto es lo que al menos pareciera desprenderse de la lectura de este opúsculo de Luis Alonso García, sintomáticamente titulado *El extraño caso de la historia universal del cine* y editado por Episteme en su colección Eutopías. Lo atestiguarían además diversos textos publicados entre nosotros y precisamente comentados en él con el fin de calibrar sus distintos modos y contenidos así como para sugerir nuevas posibles modulaciones. El asunto, sin embargo, no carece de aristas.

Comienza Luis Alonso García por establecer una clara distinción entre, «vieja historia» y «nueva historiografía», encuadrando en la primera aquellos textos generalistas concebidos antes de los años ochenta y utilizados como manuales universitarios, y aludiendo con la segunda a una supuesta «nueva historiografía» intentada con afán pese a permanecer aún balbuciente. Se detiene en aclarar las razones que le llevan a servirse de los términos historia e historiografía para mejor diferenciar entre un «saber histórico» como producto y un «conocimiento historiográfico», como producción (p. 9). Y, a continuación, procura articular ambos términos con una doble práctica impulsada desde el doble concepto espacio/función, y que, a fin de cuentas, independientemente de ser proclamado como «instrumento metadisciplinar» (p. 10), alude sobre todo a la relación siempre múltiple, plural y problemática, entre «productores y consumidores de conocimiento

historiográfico» (p. 11), relación cuya validez consistiría en «rebasar la fácil polaridad entre lo científico y lo didáctico» (p. 11), ya que entre estas dos instancias del saber no debe haber oposición sino complementariedad gradual. Estos tres ejes introductorios, aquí reducidos a lo esencial, se nos ofrecen en el texto de un modo bastante más espeso y escurridizo, pero son los que van a enmarcar la reflexión acerca de la Historia del Cine que se nos propone.

A este respecto la llamada Historia Universal del Cine es, en primer lugar, calificada de mito debido a su hipotética universalidad. Esta universalidad no es sino una falacia, ya que privilegia el dominio de lo general sobre lo particular y de lo central sobre lo marginal. No hace falta decir que estas dos coordenadas mistificadoras no sólo «imponen una determinada manera de entender el fenómeno cinematográfico» (p. 13) sino que propician una especie de hollywoodcentrismo focalizado en el cine llamado clásico y que excluye como «otro» tanto a las diferentes modalidades pragmáticas con las que pueden ser formalizadas las imágenes y los sonidos (cines científico, documental, amateur, publicitario, etc.) como a los «terceros cines», entendidos éstos como los «no occidentales». El mito de tal universalidad se hace aún más evidente cuando se constata que ni siquiera le afectó en lo más mínimo la eclosión internacional de los «nuevos cines». Como no podía ser de otra manera, la raíz de este problema se hunde en el origen

mismo de «la definición historiográfica del cine como un objeto único, continuo, homogéneo, cuyo centro sería aquel cine clásico expandido en todas las direcciones gracias al falso dogma de la supuesta naturalidad del lenguaje cinematográfico y el paradigma de lo narrativo/representativo/figurativo» (p. 13).

A partir de este planteamiento se abordan, acto seguido, dos desarrollos temáticos diferentes aunque complementarios. Por un lado se nos presenta una visión bastante panorámica de «la historia de la historiografía cinematográfica». Y por otro se nos ofrece un análisis de los diferentes «manuales de la historia del cine» vigentes hoy en el mercado editorial y, por tanto, rigurosamente representativos de la actual forma con la que la institución cinematográfica piensa el cine y, cabría decir, lo enseña.

La parcelación en cuatro edades —biógrafos primitivos (el parto), los cronistas antiguos (la infancia), los eruditos clásicos (la adolescencia) y los académicos modernos (la madurez)— de la historiografía del cine, no deja de ser un procedimiento instrumental tan recurrente como cualquier otro. Pero el problema es que en el discurso del texto no sobrepasa la escuálida descripción de sus aspectos más conocidos y anecdóticos, exclusivamente útil como recordatorio de algunos nombres señeros, auténticos eslabones del devenir de la disciplina. Se trata, en fin, de un breve capítulo que aporta poco al conjunto del opúsculo, pero que se justifica como preámbulo, prolegómeno acaso necesario más como basamento que otra cosa. Lo que merece ser retenido de él es la idea de que con la cuarta edad, la de los académicos modernos, personificada entre nosotros por Román Gubern, se cierra un periodo, llamado clásico, y se abre otro calificado de moderno. A partir de ahora, se nos viene

a decir, los afanes universalistas y enciclopédicos serán obsoletos por imposibles, no en vano se ha producido la implosión del audiovisual y planteado, por lo tanto, nuevos requerimientos metodológicos a sus estudiosos. Y ello, por supuesto, pese a que se sigan editando «tratados» escritos desde los parámetros «generalistas».

En cuanto a las críticas que podrían hacerse a la historiografía previa a la cuarta edad, puede afirmarse que, aunque razonables y pertinentes, no dejan de ser algo altaneras, habida cuenta que se efectúan desde una academización inexistente con anterioridad. Luis Alonso García hace bien en recordarlas, aunque ni las suscriba ni tampoco vea que la nueva historiografía, Gomery y Altman como avanzadilla, «arañe lo más mínimo el inmóvil viejo saber histórico» (p. 24). A su entender, pese a todo, la vieja idea de una «historia universal del cine» permanece sin padecer menoscabo alguno, ya que «el problema radica no tanto en lo histórico y lo universal como en lo cinematográfico» (p. 24). Éste sigue siendo concebido en exclusiva como la suma y síntesis que es «el séptimo arte». El encubramiento a tal categoría es percibido no sólo como anhelo y querencia, deseo más o menos apasionado de R. Canudo, sino también como «programa de investigación» (Lakatos) e incluso como «discurso tutor» (J.G. Requena) ante los que no estaría de más tomar conciencia para proceder a su cuestionamiento.

Llegados a este punto quizá convenga detenerse, por brevemente que sea, en el uso que se hace de algunos términos, o conceptos si se prefiere, procedentes de la filosofía de la ciencia. Al tratarse del transvase no demasiado matizado de una disciplina a otra, nos parece de mera cortesía hacerlo. No son muchos, por lo demás, y asoman a lo largo del texto en dos o tres ocasiones sin matización alguna. Nos estamos refiriendo a los términos

paradigma, matrices disciplinares y programas de investigación. Con uno u otro motivo afloran en las páginas 8, 25, 42, y 45. ¿Con qué fin? Según cabe entender, para: (1) señalar que «la historiografía no basa su progreso en la sustitución de paradigmas y matrices disciplinares (Kuhn, 1962) o programas de investigación (Lakatos, 1974) sino en la subsunción y superposición de los mismos: un continuo crecer del conocimiento, sin pérdida ni rebasamientos» (p. 8); (2) subrayar que «el encumbramiento a séptimo arte significa, en términos epistemológicos, el establecimiento de un programa de investigación en el que la institución cinematográfica trabajará tanto desde la creación como de la reflexión sobre el cine» (p. 25); (3) recalcar «la faz marcadamente ideológica que conlleva la idea de la historia universal del cine, pues mucho más que el contenido de un posible libro de texto —una simple visión general sobre un determinado fenómeno— se trata, en sentido literal, de una verdadera matriz disciplinar (Kuhn) o programa de investigación (Lakatos) en la que tres generaciones de historiadores han trabajado sin pausa» (p. 42), y (4) confirmar que, pese a todo, en la historiografía del cine ha terminado por imponerse, «como punto de inflexión ineludible: un cambio de paradigma, aún soterrado, difuso, pero ya irrevocable» (p. 45), caracterizado por la fragmentación del enfoque y del objeto. Una cierta identificación pareciera establecerse así entre los susodichos términos, quizá porque, a lo que se ve, se ha leído mejor a Lakatos que a Kuhn. Debe saberse, sin embargo, que Kuhn propuso el concepto «matriz disciplinar» como sustituto de «paradigma» debido a las innumerables críticas que éste recibió por parte de Shapere, Toulmín y, muy particularmente, M. Mastermann; y que Lakatos, de acuerdo con Kuhn en la importancia

otorgada a la historia de la ciencia, pero huyendo del psicologismo e irracionalismo que veía subyacente en sus propuestas, propuso posteriormente, como método para evaluar las teorías científicas, tener en cuenta no sólo su confrontación con la experiencia sino también los «programas de investigación» en el que se insertan. Lakatos, en suma, prosigue el giro historicista iniciado por Kuhn en filosofía de la ciencia, pero de un modo bien particularizado. Con todo, la alusión más llamativa, por vaga e imprecisa, contenida en el texto de Luis Alonso García se nos comunica en una nota a pie de la página 42 en la que se evoca, con exclamación un tanto difusa, la importancia otorgada por Kuhn al «libro de texto» como herramienta básica e imprescindible para estudiar las teorías científicas que, como es sabido, defendió en su conocida y reputada obra *La estructura de las Revoluciones científicas*, y que se comenta de pasada, como quien no quiere la cosa, de un modo que creemos más peyorativo que claro. Así al menos nos induce a entenderlo la frase que ya hemos citado anteriormente, y que viene a definir el «libro de texto» con «una simple visión general sobre un determinado fenómeno» (p. 42), definición que, obviamente, no tiene nada que ver con la importancia que Kuhn daba a los «libros de texto» para encontrar representaciones concretas de las teorías científicas.

Esta consideración no nos parece en absoluto baladí, ya que creemos que el sentido último, subyacente a todo lo largo del desarrollo textual de *El extraño caso de la historia universal del cine*, pero que no acaba por explicitarse con mínima nitidez, no se juega tanto en torno a un hipotético debate acerca de la Historia del Cine como alrededor del buen número de problemas que suscita la necesidad institucional de contar con un buen «libro de

texto» que dé cuenta cabal de esa Historia del Cine que se quiere sabia y eficaz a la hora de transmitir la complejidad de un fenómeno tan amplio y poliédrico como es el que se engloba bajo tal denominación. De no ser así, no podríamos comprender el por qué se acomete en un tercer capítulo el análisis de aquellas obras, «libros de texto» al fin y al cabo, presentes hoy en el mercado editorial y con diferentes propuestas de formato y contenido.

Estos manuales son los de Gubern (1969), Caparrós-Lera (1990), Parkinson (1995), Sánchez-Vidal (1997), Talens-Zunzunegui (1998) y Vicente J. Benet (1999). Todos ellos –salvo el penúltimo, que, independientemente de avalar una obra colectiva en doce volúmenes, resume su propuesta teórica respecto a la historiografía en el prólogo que abre el primer volumen– considerados “monografías de autor” y apreciados como modelos ejemplares (¿paradigmas?) de las diferentes modulaciones con las que se aborda un mismo tema y cristaliza un mismo objeto. Es, en suma, en sus distintos formatos en donde queda cifrada la relación que establecen entre «la producción/consumación del conocimiento historiográfico y la emisión/recepción del saber histórico» (p. 26). Pormenorizando en cada uno de ellos con mayor o menor detenimiento se nos propone de paso lo que puede entenderse como una clasificación. Así, *la Historia del Cine*, de Gubern, ejemplifica lo que se considera «Historia monumental» y representa el canto de cisne de un modo ya sobrepasado de historia del cine, pero absolutamente respetable no sólo por el papel que ha jugado en la enseñanza sino también por la honradez y transparencia de su planteamiento. De anacrónica es calificada, sin embargo, la obra de Parkinson, y ello a pesar de estar redactada desde

conocimientos historiográficos actualizados. La una y la otra vendrían a situarse en el origen y el final de un período ya definitivamente consumado. A su vez, las obras de Caparrós-Lera, *Introducción a la Historia del arte Cinematográfico*, y de Sánchez-Vidal, *Historia del Cine*, son situadas en la frontera entre las «Historias monumentales» y las «Historias universales», es decir, no intentar contar todo de una vez y para siempre, pero sí tratar al cine como un objeto único, continuo y homogéneo desde la perspectiva de la industria del cine-relato en el mundo occidental. Esta distinción habría merecido ser expuesta con mayor detalle, pero se prefiere señalar sólo que la obra de Caparrós-Lera confiesa una humildad que, al fin y a la postre, sirve para subsumir confusamente aquellos tres espacios y funciones que debieran siempre diferenciarse «si se quiere una epistemología del conocimiento historiográfico y del saber histórico: la formación (universitaria), la educación (escolar) y la divulgación (coloquial)» (pp. 30-31). Taxonomía ésta, en tanto que partición jerarquizada, que, salvedad hecha del pleonasma en el que se incurre al decir «epistemología del conocimiento», contiene una filosofía harto discutible, pero sobre la que apenas se nos dice nada más allá de diferenciar los distintos espacios y funciones en base al «aparato crítico» utilizado y que lo invalida como libro educativo o divulgativo. Respecto al trabajo de Sánchez-Vidal se aprecia una mayor condensación, una visión más particularizada y a la vez discontinua, que la distingue de la anterior sin quebrar del todo la similitud de fondo que las homologa. A las «Historias monumentales» y a las «Historias universales» les sigue el segmento de las «Historias generales» cuya representatividad se le otorga a *Historia General del Cine*, editada por

Cátedra en doce volúmenes y redactada por un buen número de autores (casi un centenar) de las más diversas procedencias, y cuya coordinación global se atribuye por mera operatividad a Jenaro Talens. El prólogo que preside tan amplia obra ya ha sido comentado en las páginas de esta revista (nº 12); pero acaso no esté de más señalar que podría ser fuente de otras reflexiones en torno al quehacer historiográfico en el cine; se trata de un texto que no sólo las merecería sino que las requiere. Mas sea como fuere, lo que se destaca del susodicho conjunto es su condición de puzzle, su carácter laberíntico, y, por lo tanto, la antinomia que se produce entre el título de la obra y la fragmentación con la que de hecho está edificada. Es decir, tampoco en ella se cuestiona, mal que le pese a sus coordinadores, la idea heredada de la «historia universal del cine». De nada sirve que en el prólogo se asuma la dificultad de la empresa, se confiese la apuesta por la fragmentariedad y se intente, aunque sea de un modo apresurado, es cierto, operar en nuevas direcciones metodológicas. Poco importa. El resultado es juzgado como más de lo mismo. Similares, si no idénticas, confusiones, aunque a menor escala, se detectan en la propuesta de Benet, *Un siglo en sombras: introducción a la historia y la estética del cine*. A este libro (comentado también en el nº 12 de *Secuencias*) se le otorga, no obstante, el beneficio de la duda. La razón para tal crédito está justificada por diferentes motivos. En primer lugar se trata de un trabajo que, según Alonso García, señala hasta qué punto está todavía por escribir una «Historia del cine adaptada a las ideas que todos parecemos tener sobre nuestro renovado objeto» (p. 36); en segundo lugar porque tal empeño puede ser visto como una respuesta concreta al prólogo de Zunzunegui

y Talens; y en tercer lugar porque, como manual de introducción general a los diversos aspectos que objeto tan poliédrico como el cine ofrece, «la obra resulta de una ejemplaridad absoluta, al situarse en el centro del conocimiento historiográfico actual (al menos de la bibliografía angloamericana)» (p. 37). No entraremos aquí a discutir los «modelos de crisis» que aplica Benet siguiendo a Rick Altman. Tal propuesta merecería una réplica que desborda sobremanera el propósito de estas líneas. Baste con apuntar que a Benet se le acusa de desviacionismo respecto al autor americano y también se le critica que, al final, acabe vehiculando «un discurso unificador, continuista y homogeneizador» (p. 38), efecto último que no constituía precisamente su propósito inicial. Pese a estas denegaciones, la obra de Vicente J. Benet es apreciada, ya se ha dicho, como un manual perfectamente puesto al día, en el que se procura que lo didáctico prevalezca por encima de todo.

Al final de este itinerario, a modo de colofón o epílogo, se nos propone una especie de proyecto a perseguir. Pero éste apenas aflora con mínima claridad. Por el contrario, la reiteración de lo ya dicho y el razonamiento circular se erigen en el impulso que adopta el texto para llegar a su conclusión. Se afirma, eso sí, que con la fragmentación se ha llevado a efecto un «cambio real de paradigma, aún soterrado, difuso, pero ya irrevocable» (p. 45). Sin embargo cabe preguntarse qué es lo que aún permanece «soterrado y difuso» ¿el cambio o el paradigma? Porque si nos servimos de la terminología kuhniiana tendríamos que aceptar que es en los «libros de texto» en donde se explicitan «los paradigmas» científicos; asimismo podríamos hacer uso de otros términos, igualmente kuhniianos, para describir la situación actual. Es por eso que creemos que la demanda

última contenida en este voluntarioso y sugestivo, aunque a veces algo incierto, ensayo, va más encaminada hacia la necesidad de precisar un buen «libro de texto», que contenga el nuevo paradigma más que a otra cosa. En él quedaría cristalizada esa «nueva historiografía» que, como se afirma, aún está balbuciente.

¿Pero cómo objetivar tal «libro de texto», tal paradigma habida cuenta que la Historia —del cine o de cualquier otra materia— no es precisamente una ciencia de la misma índole que lo es, por ejemplo, la física, que como se sabe es la ciencia de la que básicamente partieron las reflexiones de Kuhn y otros epistemólogos? Es en esta encrucijada en la que se puede patinar conceptualmente al trasladar conceptos de una ciencia a otra de estatuto distinto. ¿Qué tipo de explicación científica, en suma, podría avalar tal paradigma nuevo? ¿Qué metodología es conveniente usar para su formalización? Éste es, a todas luces, el debate. ¿Es consistente, entonces, la propuesta

con la que se culmina este opúsculo y que se nos resume diciendo que «el formato de una posible historia del cine debe partir del más complejo collage posible de diversos materiales (dependientes de los variables marcos históricos de referencia y entornos teóricos de intervención) para tender a un caleidoscopio perpetuamente variable de las técnicas, prácticas y noéticas que han configurado lo filmico durante un siglo» (p. 46) y que podría denominarse a este modelo una «contra-historia» (p. 46), entre otras matizaciones menores? Al pronto, lo que esta propuesta sugiere a quien esto escribe es que, en el mejor de los casos, podría dar lugar a un despliegue historiográfico de características muy similares a la *Historia General del Cine*, de Cátedra, o, en el peor, a otro despliegue mucho más proclive a un incontrolable incremento de la entropía en los contenidos mínimamente necesarios de la disciplina. Claro que es sólo una impresión. Puede suscitar otras.

M. VIDAL ESTÉVEZ

WEIMAR CINEMA AND AFTER. GERMANY'S HISTORICAL IMAGINARY

THOMAS ELSAESSER

Londres y Nueva York

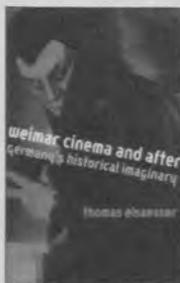
Routledge, 2000

480 páginas

15 libras esterlinas

La historiografía del cine debe asumir hoy retos nuevos cuando se enfrenta a períodos arcaicos de su pasado. Por una parte, tiene a su alcance un volumen de películas que no fueron accesibles más que a los contemporáneos del período estudiado, gracias a las tareas de restauración emprendidas por las filмотecas; por otra, dispone también de una tradición escrita y fílmica con la que

dialogar y a la que necesariamente ha de ubicar en su lugar histórico. Sin responder a ambos retos (que, en realidad, son también condiciones), el historiador actual oscurecería su presente y negaría, por consiguiente, su posición en la historia y respecto al objeto del que habla. Podría enunciarse de otra manera: la historiografía del cine, tanto como el cine mismo, tiene su canon y tarea



del nuevo historiador es revisarlo, haciéndolo dinámico.

El cine producido durante la convulsa República de Weimar tiene algo de mítico. Contribuyó a fundarlo el esfuerzo de estilo, la vinculación, por tenue que fuese, de algunos de sus artífices con la intelectualidad (vanguardista o no) de su época, mas no en menor medida sostuvieron este mito dos razones: la negligencia hacia un material de segundo orden artístico pero de enorme eco popular (películas históricas, comedias, operetas, filmes exóticos...) y la fijación temprana de un canon expresionista instaurado por Lotte Eisner en su célebre *La pantalla demoníaca*. Tanto el libro de Eisner como el ensayo de psicología de masas escrito por Kracauer —*De Caligari a Hitler*— están fuertemente anclados en el clima de la posguerra mundial y concebidos en el exilio (París el primero, Nueva York el segundo); ambos responden a una interrogación nacional: Eisner trata de identificar un sentimiento demoníaco genuinamente germánico que va de Goethe al romanciticismo fantástico y que el expresionismo y la abstracción habrían recogido y proyectado sobre la pantalla weimariana. Que dicho sentimiento pueda aunar para la autora expresionismo, relatos fantásticos y romanticismo demoníaco ¿no es acaso elocuente de las pretensiones que la animan? Por su parte, Kracauer redacta su famosa y radical teoría alimentado por una polémica que en su origen nada tiene que ver con el cine: ¿cómo fue posible el nacionalsocialismo en Alemania? ¿cómo un país ilustrado pudo engendrar la barbarie? Examinado bajo esta luz, *De Caligari a Hitler* debiera ser emparentado, como propone Enzo Traverso, con *Dialéctica de la Ilustración* (Max Horkheimer y Theodor Adorno), *Los orígenes del totalitarismo* (Hannah Arendt), *La cuestión de la culpabilidad* (Karl Jaspers), etc.

Ahora bien, ¿por dónde continuar una reflexión en la actualidad que se quiera histórica y rigurosa, que hable con sus clásicos dando cabida a nuevas películas al tiempo que a los problemas que no preocupaban a Eisner ni a Kracauer pero sí lo hacen a un intelectual de nuestra época? Thomas Elsaesser no rehuye la cuestión, sino que en múltiples ocasiones a lo largo de su voluminoso texto se plantea un diálogo permanente con estos dos clásicos, una revisión al calor de las restauraciones emprendidas en las últimas décadas (imposible, por ejemplo, pensar *Caligari* en la actualidad sin visionar la copia restaurada, que nos ayuda a atisbar la poderosa fascinación que ejerció en el público francés el magnetismo de su imagen tintada, sus carteles delirantes) y una puesta en relación del cine de Weimar con los problemas teóricos que acucian a un intelectual contemporáneo (las cuestiones de la reapropiación, del *kitsch*, los límites entre la cultura de masas y la popular, los problemas de identidad nacional y sexual, entre otros). El subtítulo del libro es tan revelador como lo fueron antaño los títulos de Eisner o Kracauer: la imaginería histórica de Alemania alude a una identidad nacional hecha forma y proyectada sobre la escena histórica, es decir, creando un legado para la posteridad. Podemos, claro está, coincidir o no con Elsaesser en la pertinencia de algunas de estas cuestiones, pero está fuera de toda duda que su texto es de una gran honestidad intelectual y juega con las cartas boca arriba.

Dada su pretensión de dialogar con la tradición, de revisar clásicos, ampliando el corpus de análisis a películas restauradas en los últimos quince años y dar cabida a los problemas teóricos de nuestra época, el libro de Elsaesser tiene verdadera vocación enciclopédica y puede considerarse una obra mayor en torno al cine

de Weimar. Quizá por esta razón puede sorprender el ajuste sinécdoquico algo forzado que en ocasiones se plantea entre el 'close analysis' y perspectiva de conjunto. En cualquier caso, cifraría en dos claves lo que hace de este libro un texto de lectura indispensable para quienquiera que emprenda el estudio de los años veinte y del legado expresionista: su inscripción en los estudios culturales (ignoro si esta consideración —reconozco que ambigua— sería del agrado del autor) y el método comparatista.

De la primera cuestión ya he hablado. Baste decir que *Weimar Cinema* recoge el mejor legado de Kracauer, aquél que no limita el estudio del cine a un enfoque formal ni artístico, sino que penetra en los intersticios de la vida de la pantalla en relación con la cultura de su tiempo. Por utilizar las palabras de Elsaesser, se trataba de determinar cuánta historia hay en este cine y cuánto cine en esa conflictiva historia. La imaginiería alemana en construcción, dentro y fuera de sus fronteras, el conflicto que el cine alemán proyecta entre arte e industria (muy diferente a la ecuación norteamericana), la relación entre lo popular y lo artístico y la función del diseño... Respecto a la cuestión del comparatismo (estrechamente ligada a la anterior), el cine alemán, por particular que sea, se examina siempre con una perspectiva de conjunto y sabiéndolo inscrito en el contexto internacional, como es de rigor al tratar de una industria como la germana que osó competir con la norteamericana en el mercado exterior. También las formas deben de ser examinadas fuera de las fronteras nacionales y, a pesar de que la identidad nacional es uno de los temas que preocupan a Elsaesser, éste es consciente de que sólo en un campo de operaciones más amplio, diferenciándose industrial y artísticamente de los demás, toma forma esta

identidad. Es así como un capítulo ejemplar analiza la figura del productor Erich Pommer y su adhesión al modelo *director-unit-system* (que ya había sido abandonado tiempo atrás por el cine norteamericano) como base a un tiempo de reivindicación artística y diferenciación industrial respecto al fortalecido *central producer unit*. La finura con que esta opción es analizada desde la doble óptica (industrial y estética), al tiempo que se evalúa el giro que supuso el acceso a la dirección de UFA de Ludwig Klitzsch a partir de 1927 ejemplifica las sutilezas del razonamiento del libro.

No menos valor tiene la incorporación del estudio de los géneros populares que habían sido en general desestimados por la historiografía en contraste con las películas cultas, experimentales, de autor o de vocación artística. Dos capítulos (aunque sabe a poco en comparación con la insistencia en los grandes nombres) dan respuesta al interés por la recepción del cine y el cine de consumo, los dedicados al cómico Reinhold Schünzel, comparado tanto con Lubitsch como con Chaplin y en el contexto industrial del acuerdo Parufamet, tanto como la figura de Walter Reisch en relación con la opereta y los ambientes vieneses.

Ahora bien, el cine producido durante la República de Weimar, expresionista o no, no se deja circunscribir en los escasos límites de un periodo cerrado. Como tradición que es, se proyecta sobre el cine posterior por vías tan intrincadas como variopintas: por la vía humana, siguiendo las diferentes oleadas de germanos emigrados a Hollywood (no siempre por razones políticas), por la vía del estilo, creando signos que se reconocerán como huellas de los primeros años veinte (en particular, el tan traído y llevado *film noir*), recreando por medio de diseños lugares tipificados, escenarios de tramas igualmente europeas producidas en

Estados Unidos (tantas y tantas películas de Lubitsch) y un largo etcétera. Estudiar todas las dimensiones que entraña este legado significa examinar cómo una tradición vive en las películas, lo que equivale a decir estudiar y revisar un canon. Este enfoque que bien podría denominarse genealógico, requiere un conocimiento extenso y certero, no sólo de la cinematografía del país que se estudia, sino del contexto internacional, de las migraciones humanas, de imágenes y relatos, de las formas tecnológicas e industriales, así como de las artísticas.

«Lo que hace quizá único al cine alemán —concluye Elsaesser— son los especialmente problemáticos e incluso trágicos modos de intersubjetividad y subjetivización que tipificó la Alemania weimariana, ligados

a una extrema y extrañamente disfuncional relación en lo propio y lo otro» (p. 438). La construcción del cine alemán como cine nacional autosuficiente y comprensible dentro de la secuencia cronológica de nombres, títulos, ismos de vanguardia, movimientos, géneros o períodos aparece, así, desmantelada, tanto como su herencia futura. Algunos libros (desgraciadamente cada vez menos) contienen lecciones de método para pensar su objeto y otros que no son el suyo propio. Y, pues que arrieros somos, ¿no se sentirán por ventura aludidos algunos de nuestros historiadores españoles, tan minuciosos para con lo propio, como celosos de su propiedad exclusiva, hasta el umbral de la xenofobia? Sinceramente, lo dudo, pero me sería grato el ejercicio higiénico. VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

FILMING WOMEN IN THE THIRD REICH

JO FOX

Oxford y Nueva York

Berg, 2000

268 páginas

19,50 dólares

Los doce años de dictadura nacionalsocialista han sido tema de numerosas publicaciones académicas en las que desde una u otra perspectiva se ha tratado de abordar la gloria y ruina de un régimen que en palabras del *Führer* estaba destinado a durar mil años. La variedad de los textos en forma y contenido, así como en la perspectiva disciplinaria con la que se analiza el tema, parece responder a la necesidad de desenmascarar el horror y evitar su reaparición en el futuro. La confrontación intelectual con el nazismo tiene ya lugar incluso antes de su aparición efectiva, siendo Walter Benjamin uno de los primeros en avisar de los peligros de una ideología fanática

y enemiga de la multiplicidad inherente a una sociedad de masas. Desde entonces han sido muchos los individuos que han escarbado en los restos de la historia para acabar demostrando que el crimen y la desolación son formas de gobierno aceptadas por el ser humano en momentos de incertidumbre. Alguien podría apuntar acto seguido que esto no es una novedad y que los abusos institucionales son connaturales a la propia existencia de la institución. Sin embargo, la creación y el desarrollo sistemático de una ideología, así como el apoyo incondicional de una población, no es probable sin una máquina propagandística de funcionamiento impecable. Ésta es la originalidad



del régimen nazi o del siglo XX y desde luego la de cualquier movimiento totalitario que aspire a perpetuarse en el poder. En este sentido, el eje poder-propaganda surge como una de las líneas fundamentales de estudio e invita a la disciplina mediática a enfrentarse al reverso tenebroso de la comunicación de masas. En el caso de la Alemania nazi el asunto se torna muy jugoso al comprobar la abundancia de material existente y el detalle en su elaboración y aplicación. La dictadura de Hitler dio buena cuenta de las posibilidades de los medios y éstos constituyeron el centro de un aparato estatal que oscilaba entre la ficción de sus mensajes y la realidad de sus actos.

Para la historia del cine, el período nazi abrió en su momento un campo de estudio enorme en el que las cuestiones referentes a la recepción, estetización, industria o la creación artística se hicieron sólidas y evidenciaron la ambigüedad que planteaba su uso a favor de una causa ideológica. Aún hoy es uno de los temas preferidos de los historiadores del cine y por este motivo siguen apareciendo libros en el mercado cuya temática se centra en el nacionalismo. Uno de los últimos es este trabajo de Jo Fox, en el que la autora propone un análisis de la figura femenina en la producción de la UFA durante los años de guerra, esto es desde 1939 hasta 1945.

En la introducción Fox refresca el debate en torno a la propaganda nazi y a la posibilidad de clasificar las películas de la época en dos grupos: por un lado, las cintas de contenido político y propagandístico; y por el otro, la producción destinada al entretenimiento sin carga ideológica y por ello inofensiva. La autora deja atrás esta postura maniquea e incluye su estudio en el marco abierto hace un par de décadas por otros historiadores, cuyo eje gira en torno a la contextualización del

film y su producción. Esta nueva orientación propuesta por Karsten Witte en Alemania y Linda Schulte-Sasse y Erich Rentschler en los Estados Unidos rechaza la clasificación bipolar de la producción cinematográfica nazi al reducir el amplio muestrario a categorías limitadas por su propia definición. Para estos historiadores sólo el análisis de la estética y técnica, relacionado con las necesidades del régimen, puede aportar hoy argumentos innovadores sobre el cine nazi. Para llevar a cabo un estudio sobre la imagen de la mujer y su rol en el cine es necesario situarla como ser social en la Alemania de la época y tratar de descifrar el puesto que la Gemeinschaft le otorgó. Jo Fox aporta datos referentes a la situación laboral y social de la mujer, aclarando el imaginario relativo a lo femenino propio de aquellos años. La autora establece dos ejes para encuadrar la producción de la UFA durante la guerra e identificar la diversidad de roles expuestos y su relación con los acontecimientos bélicos. En primer lugar clasifica los papeles femeninos en cinco grupos, dedicando a cada cual un capítulo. Están representadas las heroínas políticas y nacionales (en títulos como *Das Herz der Königin* o *Heimkehr*, 1940 y 1941 respectivamente), la figura materna y la mujer viuda (*Mutterliebe*, 1939; *Immensee*, 1943), las esposas de militares (*Die Grosse Liebe*, 1942), la mujer glamorosa y danzarina (idealizada en las películas de Marika Röck) y finalmente reserva un apartado en el que se ocupa de la imagen negativa de la mujer. El segundo eje se encarga de establecer las etapas en la producción cinematográfica de guerra. La autora menciona tres fases, ocupando la primera los primeros tres años, desde 1939 hasta 1942, la segunda desde 1942 hasta 1944 y la última que se extiende a lo largo de 1945 hasta la capitulación. Los roles femeninos

de la primera etapa representan mujeres en situaciones convencionales, tratándose en la mayoría de los casos de argumentos realistas en los que ellas esperan con el hogar encendido a que los hombres regresen victoriosos de la guerra. En los años siguientes, tras el fracaso de la campaña rusa, las películas presentan argumentos de corte escapista e ilusorio, alejados de la guerra y en los que la mujer adquiere un carácter más independiente y autónomo y su actividad se ve revalorizada. En los últimos momentos aparecen en pantalla figuras que apelan al sacrificio, al aguante, a la lucha sin cuartel codo con codo junto a los soldados para salvar la nación o morir por ella. Operando con estos dos ejes, Jo Fox intenta ofrecer una visión distinta de lo femenino en el Tercer Reich discrepando de los tópicos que reservan un lugar secundario o meramente reproductor a este sexo. Su tesis fundamental se resume de este modo: «El cine ofrecía una diversidad de la imagen femenina que no corresponde a estereotipos. Los años de la guerra vieron nacer la creación de una cultura fílmica femenina en el Reich que cambia nuestras percepciones fundamentales del papel de la mujer y su imagen bajo el régimen nazi» (p. 224).

Un argumento muy atractivo si consideramos que en general la mujer y el nacionalsocialismo son como el aceite y el agua, y no suelen mezclarse o mejor dicho pocos han logrado hacerlo con éxito. Un velo cubre esta posible relación aún poco clara y estancada en el binomio 'víctima o verdugo' que es tan limitado como la oposición entre los buenos y los malos, o aquella entre filmes políticos o de entretenimiento. La propuesta de Fox se eleva por encima de estas consideraciones y con ello gana en flexibilidad y apertura. Gracias a la abundancia de datos sobre la recepción y repercusión de las películas y la relación que se

establece con las directrices propagandísticas del Ministerio de Goebbels, la autora consigue explicitar la estrecha relación entre los mensajes visibles en las salas de cine y la política aplicada por el régimen, así como acabar con la división entre filmes peligrosos e inofensivos. Tras la lectura del libro nos queda claro que semejante esquema no es el apropiado para esclarecer la función del cine en el nacionalsocialismo. En los cinco capítulos se desgranar diversas imágenes femeninas y se establecen relaciones con el rol oficial que la mujer había de cumplir. Aunque en opinión de la autora no se trata de describir a una sociedad por sus películas, existe una estrecha relación entre los mensajes transmitidos y las necesidades emocionales, psicológicas y materiales del colectivo femenino que se encargó de mantener la retaguardia para la victoria final. Para Fox las películas de los años 1939-1945 están destinadas a las mujeres, constituyendo éstas el público mayoritario al estar los hombres en el frente. Goebbels, aún reconociendo las necesidades de los soldados, supo ver la importancia de consolidar el dominio ideológico en el *Heimatfront*. El ministro advirtió astutamente que sólo así es posible mantener la moral de las tropas y el apoyo de las familias.

Tomando estas razones como base, la autora señala el florecimiento de una cultura fílmica femenina en el Tercer Reich y rechaza muchos de los lugares comunes típicos del tema. No obstante, en algún momento surge la impresión de que Fox busca afanosamente esa cultura femenina cinematográfica e incluso fuerza su importancia dentro del sistema propagandístico. Al respecto nos parece importante recordar que lo femenino, en todas sus variaciones posibles, ocupó un lugar secundario en la política nazi y, en cualquier caso, su enfoque no derivó en una

mejora en la situación general. El desprecio de la cúpula nazi por el 'sexo débil' es bien conocido así como las numerosas víctimas que provocó. La función de la mujer en la Alemania nazi se definía por la raza a la que pertenecía y por su código genético. En estos términos se agrupaban entre las 'aprovechables' y las 'inservibles', como se hace con cualquier ganado. Ésta era también la realidad en aquellos años y muchas mujeres pueden hoy dar testimonio de ello. Una vez más es difícil desenredar la ficción ofrecida en el cine de la realidad.

No pretendemos con esto reducir el valor de la aportación de *Filming Women in the Third Reich*, ya que la posibilidad de identificar una cultura filmica femenina no había sido nunca puesta sobre la mesa. La cuestión surge entonces en torno a la independencia de ésta y si tal vez no es más que el resultado de las condiciones de guerra y la voluntad de Goebbels. Éste reconoció la necesidad de dotar de una válvula de escape a las frustraciones, desengaños y miedos de una población femenina azotada por el mayor conflicto bélico del pasado siglo. Desde el Ministerio de Propaganda se suministraron películas que servían de algún modo como guía de comportamiento. La mujer debía adaptarse al argumento propuesto y para ello era necesario conjugar deseos y limitaciones, organizarlos en un conjunto con un final en el que la armonía reinase y las contradicciones desapareciesen. Esa aparente diversidad de roles y modelos de identificación que Fox enumera, parece basarse en una técnica que conjugaba aspiraciones y desengaños y que, en un principio, funcionaba igual para la mujer activa laboralmente, el ama de casa o la profesional liberal. Recordemos aquí que esa combinación de ilusiones con impedimentos es una de las líneas argumentales utilizadas en el

cine para satisfacer al público femenino (teoría elaborada ya por Adorno y aplicada por la crítica filmica feminista en sus estudios sobre la recepción) y de paso afianzar el sistema patriarcal burgués. El interés de Goebbels en potenciar imágenes de independencia y autonomía femenina responde al mismo criterio por el que multiplicó argumentos escapistas o hizo funcionar la máquina de la UFA hasta el final. Lo primordial era mantener a las masas activas, ofrecerles una ideología dinámica que convenciese en su avance continuo y no dejase lugar a la reflexión.

El tema abierto por Jo Fox en su libro es muy interesante e inmenso. El universo cinematográfico nazi está repleto de contradicciones, de desajustes entre la utopía y la realidad de un país arruinado moralmente y más tarde reducido a escombros. Los conflictos representados en las películas (ya sean éstas para mujeres u hombres) son las verdaderas respuestas a nuestras preguntas. Habría que estudiar las soluciones propuestas, los recovecos ideológicos, las figuras negativas y la forma en que se busca el equilibrio narrativo. En el caso de *Filming Women in the Third Reich* la cuestión se basa en saber si realmente existió una diversidad de roles femeninos o si por el contrario se trataban de líneas paralelas, de caracteres similares que se encuentran en el vértice al que sólo llegan las mujeres válidas, las arias. Podría ser además que ese vértice estuviese cerrado para el resto de posibilidades femeninas y con ello se implicase la muerte y el exterminio. Todo esto no se puede contestar con un solo libro y lo ideal sería que en el futuro apareciesen más textos al respecto. La aportación de Jo Fox es muy valiosa e innovadora y aporta reflexiones a un debate cuya actualidad en nuestra sociedad mediática no cabe cuestionar. MARTA MUÑOZ AJUNÓN

LA CENSURA DEL GUIÓN EN ESPAÑA. PETICIONES DE PERMISOS DE RODAJE PARA PRODUCCIONES EXTRANJERAS ENTRE 1968 Y 1973

RAFAEL HEREDERO GARCÍA

Valencia

Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2000

536 páginas

2.500 pesetas / 15,03 euros



Algunos sectores de la sociedad española parecen estar dispuestos a pagar cara la divulgación de documentos para una interpretación rigurosa del pasado franquista, «evitando que [la documentación] permanezca olvidada en algún archivo» (p. 13). Con sus más de quinientas páginas *glossy*, la edición número 20 en la serie «Textos» de la Filmoteca Valenciana debe de pesar por lo menos un kilo y, extraña pero forzosamente, también crea ciertas expectativas con respecto a la calidad del contenido. Atrae el bonito diseño de la cubierta rojiza, a la vez de tener significado, ya que representa parte de una antigua máquina de escribir en cuyo teclado faltan algunas letras: «QWERTY» sin «E» ni «T».

Omnis comparatio claudicat y también esta metáfora visual, pensé, al finalizar la lectura. Georges Perec se mostró capaz de escribir toda una novela (*La disparition*, 1968) sin utilizar la misma letra «e», que es la más frecuente de la lengua francesa, sin que la mayoría de los primeros lectores se dieran cuenta de la omisión, es decir, sin que el texto se presentara como semánticamente empobrecido dentro del conjunto de los textos literarios por entonces comercializados. Pues no pasa lo mismo con la censura cinematográfica franquista. En el mismo año, 1968, los españoles podían intuir muy bien lo filtrado que estaba la cultura y la narrativa que se les ofrecían. Cabe recapitular, con el autor, lo fundamental de ese filtro para

comprender a fondo el mensaje de *La censura del guión en España*.

En los primeros tres capítulos (pp. 15-65), el autor sintetiza respectivamente «el contexto histórico, la reglamentación jurídica existente en torno a la censura de guiones extranjeros y su rodaje en España y las características generales de los propios proyectos extranjeros que solicitaron el pertinente permiso de rodaje entre 1968 y 1973» (p. 12). A lo largo de los casi cuarenta años de práctica censora —Heredero nos recuerda que permanecieron «inalterables las funciones que desempeñaba [la Junta de Calificación y Apreciación de Películas] hasta que el 1 de diciembre de 1977 se publicase en el *BOE* el Real Decreto 3.071/77 de 11 de noviembre por el que la Junta de Calificación y Apreciación de Películas se consideraba oficialmente extinguida» (pp. 31-32)— se sucedieron muchos cambios institucionales.

Cambios de Gobiernos (1969 es la fecha relevante para el período estudiado, año en que los tecnócratas de Carrero Blanco tomaron el relevo de los falangistas); cambios ministeriales (sustitución en 1969 del «catedrático de Universidad, director del Instituto de Estudios Políticos y ex secretario del Instituto de Cultura Hispánica, Manuel Fraga» (p. 20) por el «ultraconservador» e «integrista» Sánchez Bella); cambios orgánicos y de nomenclatura en los órganos de censura (desde 1965 operaba la llamada «Rama

de censura» de la «Junta de Censura y Apreciación de Películas» que dependía del «Instituto Nacional de Cinematografía» que a su vez dependía del entonces Ministerio de Información y Turismo —pasemos aquí por alto los detalles de la «farfugosa burocracia»; sic, p. 24); cambios normativos (aunque en la práctica, hasta 1975, «permanecería vigente el Código de Censura —las Normas de Censura Cinematográfica—, que el 9 de febrero de 1963 estableció un Orden Ministerial»; p. 27). A lo mejor, un sencillo cuadro hubiera sido un útil complemento de la parcialmente laberíntica explicación textual de aquellas farragosas estructuras franquistas.

Son suficientemente conocidos los ingredientes clave del filtro jurídico normativo de febrero de 1963: emanaban todos de la Iglesia Católica, los Principios Fundamentales del Estado y el Jefe del Estado (p. 28). Heredero dirige su atención a tres campos, a saber, «la moralidad sexual», «fe, dogma y religión» y «franquismo, España y las buenas costumbres». «La mayor proporción de las alteraciones sufridas, con más de la mitad de las disposiciones censoras dictaminadas [durante la época de Sánchez Bella], tiene que ver, naturalmente, con las escenas donde se explotaba el atractivo de la presencia de cuerpos desnudos» (p. 93). «Con la llegada de Sánchez Bella al Ministerio de Información y Turismo en la década de los años setenta la censura de películas por su contenido religioso parece duplicarse con relación a épocas anteriores» (p. 125). En lo referente a la censura política y social se destacan, entre otros muchos elementos, el anticomunismo y «la censura social, mucho más explícita con las producciones estrenadas en la segunda mitad del franquismo, [que] rechazaría las imágenes que implicaban una peligrosidad social contra el régimen, sus instituciones

o la sociedad en general —los problemas derivados de la falta de trabajo, la escasez de vivienda, la falsa caridad, el consumo de drogas, etcétera—, por la crítica que pudieran contener. Tampoco iba a permitir las palabras o expresiones malsonantes, el lenguaje grosero, soez o de mal gusto [...]» (p. 146). Pero, ¿a qué viene todo eso?

A que para peticiones de permisos de rodaje extranjeros ese filtro se aplicaba con mucho menos rigor. «Al igual que sucedía con la censura moral sexual, a veces una crítica o reprobación particular de algún miembro de las Subcomisiones de Censura de Guión sobre un tema religioso no implicaba en el acuerdo final dictado por aquéllas la prohibición o la reserva del permiso de rodaje para el guión juzgado» (p. 131). Y «[m]ucho más permisivos aún que con las cuestiones políticas se mostrarían los censores con las que encajaban dentro de una crítica social» (p. 166). Hipocresía. He aquí el *quid* del análisis de Heredero. Lógicamente, «[l]os cineastas españoles siempre se lamentaron ante el gobierno franquista de la discriminación censora que existía entre el cine nacional y extranjero al entender éstos que con las películas producidas en España se era mucho menos tolerante pues contaban con la desventaja inicial de la censura previa de guión, a la que no se sometían las producciones [sic] extranjeras importadas a España por razones obvias» (p. 172).

Así, por ejemplo —y la lista es larga— leemos en el «informe censura» sobre *Guns of the Magnificent Seven* (Paul Wendkos, 1968) que, según un miembro de la comisión, el guión «está compuesto con los consabidos ingredientes de violencia y la natural visión negativa de los mejicanos. Pero al tratarse de película extranjera no encuentro inconvenientes para su rodaje en nuestro país» (p. 198). Un censor eclesástico afirma en el expediente

de *Hard Contract* (S. Lee Pogostin, 1969): «[a]unque tiene escenas bastante escabrosas, sin embargo no tiene nada en contra España —algunas secuencias se desarrollan en Torremolinos— y puede autorizarse» (p. 206). (La mala sintaxis puede ser un indicador del poco interés que le despierta el tema). El argumento de *The Buttercup Chain* (Robert Ellis Miller, 1970) «es un tanto atrevido por las relaciones sexuales que refleja dentro de un clima de absoluta amoralidad. Pero al tratarse de película extranjera no compromete su rodaje en España, ya que la historia no afecta a intereses nacionales.» (p. 258). Al revés, se fomentaban los proyectos sobre temas «alejad[os] de todo problema que pudiese perjudicar los intereses franquistas; sol, playa, hoteles concurridos, 'tablaos flamencos', diversiones, buena comida, llamativos espectáculos, corridas de toros, arte, lugares pintorescos, etc., [que] podían responder al tópicico con el que nos veían los extranjeros, pero [que] seguían funcionando tanto para las agencias de viaje como para la Administración española, feliz al poder mostrar a todo el mundo un país con los atractivos suficientes para hacer deseable la visita de turistas, e interesada en que el lucrativo negocio continuase indefinidamente.» (p. 160).

Pues sí. Así explica Heredero la hipocresía: la Administración franquista cedía sobre todo ante el dinero, si bien «en la flexibilidad [...] se conjugan varias razones» (p. 172). Tampoco se puede olvidar que, efectivamente, cada vez más se manifestó el deseo del régimen franquista

de verse reconocido por la comunidad internacional y de salir del aislamiento. Además, el guión era sólo el primer paso a la película y siempre quedaba, para el mercado español, el filtro «más denso» del permiso de estreno. No obstante, en opinión del autor, «los motivos económicos podían explicar por sí solos [la] condescendencia del instrumento censor» (p. 173) ¿No se podría, sin embargo, añadir otra motivación más a las tres que aporta este muy interesante y minucioso repertorio y estudio? La postura no sería hipócrita si se considerara, como se ha sugerido [en concreto como recoge Paul Preston en *Franco. "Caudillo de España"* (Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996), p. 13, refiriéndose a una idea de Amando de Miguel en *Franco, Franco, Franco* (Madrid, Ediciones 99, 1976)], lo que hubo de ideología franquista como una teoría del «pueblo elegido». Eran los españoles, en tanto pueblo elegido, los que podían gozar de protección moral ¿Eran perversas las producciones para los extranjeros? Allá ellos.

Sea lo que fuera, con *La censura del guión en España*, Rafael Heredero García nos ofrece un excelente trabajo, incluyendo índice fílmico y onomástico, contextualizando el material, analizando por su cuenta, pero también ofreciendo más de trescientas páginas con transcripciones literales de informes realizados por las distintas Comisiones de Censura de Guión a partir de las cuales cada investigador del franquismo podrá sacar los elementos que le convengan. Es dinero bien invertido. JERÓN VANDAELE

LITERATURA Y CINE EN ESPAÑA (1975-1995)

ANTOINE JAIME

Madrid

Cátedra, 2000

399 páginas

2.400 pesetas / 14 euros



Las relaciones entre el cine y la literatura siguen siendo una inagotable fuente de productos editoriales. El que ahora nos ocupa, *Literatura y cine en España (1975-1995)* ha sido publicado por Cátedra dentro de su colección «Signo e imagen», últimamente dedicada a recoger manuales de diferente calado, más que estudios académicos como los que publicó con anterioridad y con los que realizó una tarea fundamental en la actualización del conocimiento en nuestro país sobre teoría e historia audiovisuales. El libro de Antoine Jaime rompe la nueva tendencia de la colección porque difícilmente podría ser calificado de manual. Pero tampoco resulta sencillo colocarlo sin más en el lado de los estudios académicos.

Pienso que existe un exceso de estudios comparatistas entre literatura y cine, manifestado en la reiteración de enfoques, ejemplos elegidos y conclusiones. Aún así, la propuesta de Jaime se mostraba sugerente *a priori* por tener como hilo conductor una de las características definitorias del cine español desde sus orígenes hasta hoy —su apoyo frecuente en textos literarios precedentes—, por la capacidad del vínculo entre la literatura y el cine para convertirse en un instrumento de análisis rico en posibilidades y por abarcar un periodo lleno de cuestiones apasionantes para nuestra historia y nuestro cine.

Jaime comienza el libro con una introducción donde repasa cuestiones sobre las relaciones cine-literatura en general y su tratamiento en España en particular, para acabar esbozando lo que va a ser,

de algún modo, el plan de su obra. Llegado cierto momento, el autor enuncia lo que él llama una cuestión de fondo: «¿es apto el lenguaje cinematográfico para recrear lo que expresa la literatura?» (p. 32); y anuncia que el primer objeto de su libro será analizar los principios fundadores de estas artes para determinar si sus relaciones «son, o no, naturales» (p. 32). Jaime aclara que no está planteando la legitimidad moral del proceso adaptador, sino estética, «si técnicas y prácticas engendradas por la herramienta cinematográfica permiten tratar una narración literaria utilizando la misma óptica, generando las mismas sensaciones que las buscadas por el autor original» (p. 32). Pero, como veremos, su aclaración no hace sino fijar el contorno del discutible punto de vista que, a mi modo de ver, el autor adopta para desarrollar su trabajo.

A continuación, Jaime divide el libro en dos partes. En la primera, llamada «Correspondencias estéticas entre literatura y cine», el autor asegura que ambos son lenguajes de la misma naturaleza, que funcionan mediante el montaje de imágenes, que buscan el mismo fin e incluso el mismo destinatario, cosas, éstas dos últimas, harto discutibles, diría yo, dadas las diferentes estrategias que suelen animar el aparato literario y el cinematográfico: las expectativas de cada uno de ellos son distintas. Jaime empieza a responderse a la pregunta que planteaba en su introducción y afirma que una película puede expresar a una obra literaria en todas sus dimensiones «y, a veces, mejorarla» (p. 69). Y sigue, afirmando:

«Sabíamos de la extraordinaria capacidad expresiva de la literatura; vemos que el cine no le va a la zaga: ninguno de los campos de la expresión literaria le es inaccesible. Puede, como ella, expresarlo todo» (p. 69). O sea que la competencia expresiva del cine se le revela a Jaime por su comparación con la de la literatura, de la que él ya sabía ¿Tan de nuevas le cae al autor el «séptimo arte» que no ha podido echar un vistazo al desarrollo de la teoría cinematográfica a lo largo del siglo XX?

Sigue Jaime con su comparación estableciendo una identificación entre los dos tipos de acto creativo que son literatura y cine, basado en dos exigencias esenciales: como constructor de un mundo artístico, suscita a la vez un universo y un proyecto artístico (p. 72). A partir de aquí, el autor hablará de la visión de las cosas que transmite la obra como la «ética» de la misma y del procedimiento para expresar esto como su «estética». Ambas ramas aparecen compuestas de diferentes partes y en cada una de ellas, Jaime dice ir comprobando la posibilidad de la correspondencia entre literatura y cine. Pero con frecuencia queda al descubierto lo difícilmente asumible de su comparación, al hacerlo ignorando matices insoslayables, como cuando aborda la cuestión de los géneros, en la parte de la ética de la obra (p. 80) —no son fácilmente asimilables los géneros cinematográficos a los literarios— o las teorías sobre el punto de vista (p. 84) y el desarrollo de ciertas figuras literarias en ambas artes, en la parte de la estética.

Llegados a este punto, no puedo sino mostrar mi sorpresa por cómo en muchos trabajos sobre adaptaciones como éste, siguen planteándose, previamente al análisis de las adaptaciones, diferentes formulaciones de la pregunta de Jaime —¿es apto el cine para recrear lo que la literatura expresa?— y la correspondiente teorización, que

en este caso resulta esquemática, y sobre todo, con un excesivo afán homogeneizador de la literatura y el cine, aplicando casi siempre conceptos provenientes de una teoría del arte muy deudora de la literaria. Da la impresión de que esa teorización es el impuesto a pagar para adentrarse ya sin complejos en un análisis que todavía necesitara ser justificado entre los sectores académicos que se adentran en este tipo de trabajos. Igualmente, resulta desalentador que casi nadie se plantee lo siguiente: ¿pero hasta qué punto el cine pretende recrear lo que expresa la literatura cuando la adapta? «Apto» o «no apto», a través de relaciones «naturales» o no, el espectáculo cinematográfico a lo largo de más de un siglo ha realizado decenas de miles de adaptaciones literarias. Y es que no debemos olvidar nunca que la adaptación es una operación cinematográfica. Desde sus orígenes, el cine se sirve de la literatura para sus fines, así que en un trabajo como éste, que se ocupa de las adaptaciones en un contexto concreto, hay una pregunta que, en mi opinión, nos llevaría más lejos que la de Jaime: ¿qué quiere el cine de la literatura que adapta? Las respuestas pueden ser muchas e implican, por supuesto, hablar de las relaciones entre las prácticas filmicas y los lenguajes literarios, pero también tratar otros terrenos que tienen que ver con la representación socio-cultural de ambas artes y el funcionamiento económico del cine. Desde luego, el propósito de éste de recrear lo que la literatura expresa no deja de ser una intención posible, pero no necesaria en el proceso de adaptación. Su único propósito realmente necesario es el de querer hacer una película. Y en la consecución del mismo siempre intervienen elementos igualmente necesarios para conseguir el objetivo final y que pueden cumplir su función sin tener en cuenta el origen literario del proyecto.

Pero estos planteamientos no parecen estar en la mente de Jaime, que, para acabar

esta primera parte, establece una tipología de los diferentes modos de lograr la transferencia de una obra literaria a la pantalla «sin sufrir daños» (p. 103). En línea con sus conceptos de lealtad y respeto debidos de la película hacia la obra literaria, como si ésta poseyera esencias en cuyo traspaso al cine éste se jugara su estatus de arte con capacidad expresiva, el autor distingue entre traducción cinematográfica –«plantea como principio la primacía irreductible de la obra original» (p. 106)–, la adaptación –«si la traducción obliga al cineasta a adaptarse al original, la adaptación realiza la operación inversa. El realizador arregla la obra a su manera» (p. 109)– la (sic) película de inspiración, donde Jaime dice que el texto literario es sólo el punto de partida, y por último el homenaje cinematográfico, donde en la película el texto literario se convierte en una mención a un aspecto conocido de una obra igualmente popular. Ésta es la plantilla que el autor aplicará para ordenar las adaptaciones literarias llevadas a cabo entre 1975 y 1995 en España, en la segunda parte del libro, donde el autor, fiel a sus principios, dice que veremos «hasta qué punto la cinematografía, en general, ha podido aprender en la escuela de las letras» (p. 117).

La parte en cuestión se titula «El cine en el estudio de las letras», y desde su inicio, Jaime deja clara su intención: delimitar «por qué caminos concretos el cine de los primeros veinte años de la nueva democracia operó un «salto cualitativo», un perfeccionamiento, ligado a la frecuentación de la mejor literatura» (p. 130). Llegada la hora de demostrar su aserto, el autor comienza montando una división en periodos históricos supuestamente basada en el análisis de las adaptaciones: Cine-Lucha (1975-1981: la Transición, o la libertad en peligro); Cine-Ensayo (1981-1987: La Democracia instalada o reinventar la vida); Cine-Arte (1988-1995): Nueva España, Nuevo Aliento). Sin duda, una de las principales

tareas de cualquier estudioso es relacionar un conjunto de hechos. Reescribir la historia del cine español tras la muerte de Franco mediante la utilización de un elemento determinado –aquí las adaptaciones literarias– puede ser no sólo legítimo, sino también útil y esclarecedor. Pero Jaime lo hace desde el desconocimiento histórico y la endeblez analítica. El resultado es una periodización histórica casi gratuita, por no decir falsa. Así, podemos encontrarnos con afirmaciones como la atribuida al supuesto periodo de «cine-lucha», en el que, según Jaime, «la preocupación más perentoria de los guionistas y realizadores era menos la perfecta plasmación de la dimensión estética del original que la instancia de las ideas, las experiencias, para incitar a la reflexión» (p. 133); o la que aplica al periodo llamado del «cine-ensayo», con el que, al parecer, «la desentovtura formal se hizo cada vez más frecuente, la voluntad de calidad se convirtió en una costumbre y los intentos ambiciosos elevaron el listón cada vez más arriba» (p. 160).

Estos juicios y bastantes más enunciados por Jaime en esta parte del libro, así como su propuesta de periodización, no resisten un mínimo cotejo con el conocimiento histórico existente sobre el cine español entre 1975 y 1995. Sin duda, esto tiene que ver con un trabajo sobre las fuentes historiográficas mal planteado e insuficiente, pero también con la utilización de un irreductible impresionismo –sobre *La colmena*: «Hacia falta talento para estar a la altura de ese monumento literario. Con Mario Camus, el cine español llegó a brillar plenamente apoyándose en la gran literatura» (p. 149)– que se convierte en la auténtica «herramienta teórica» de Jaime hasta el final del libro, decantando a éste hacia el trabajo propio de un crítico poco inspirado, más que al de un estudioso.

Entre comentarios donde se barajan constantemente conceptos valorativos

como el talento o la genialidad, transcurren estas páginas del libro y las que, tras el esquema histórico, pasan a ilustrar casos concretos de traducción cinematográfica (*El perro del hortelano*), adaptación (*¡Ay Carmela!*, *El sur*), película de inspiración (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*) y el homenaje cinematográfico (el caso de Manuel Gutiérrez Aragón). Pero la cosa no acaba aquí, porque esta segunda parte se cierra con un capítulo donde Jaime decide expandir el efecto beneficioso de la literatura a todo el cine español, y afirma que «la calidad alcanzada en la pantalla por estas importantes recreaciones que ganaron la apuesta de plasmar los mejores sabores literarios y que acabamos de ver en los capítulos precedentes elevó estas obras a la categoría de referencias respetadas: el inmenso prestigio que les dio de inmediato, su continua presencia en la memoria de todos, ya se trate del público, de los cinéfilos o de los propios cineastas, les ha atribuido un papel de verdaderos modelos para realizaciones de éxito» (p. 289). Y dicho esto, se lanza a la exégesis de otro grupo de películas

españolas sin origen literario pero, según él, influidas para bien por el soplo inspirador del siempre magno arte de las letras.

Como no podía ser menos, la conclusión general que cierra el libro, es un refrendo de esta tesis. Pero Jaime va aún más allá y afirma: en la trayectoria de nuestro cine, que integra «las preocupaciones de la gran literatura, se reconoce el itinerario seguido por la cinematografía mundial» (p. 332).

Creo que no es bueno promover trabajos como el firmado por Jaime, que desgraciadamente es representativo de una parte importante de los estudios sobre cine y literatura que siguen haciéndose. Su libro, al igual que otros muchos antiguos y recientes, está escasamente puesto al día desde el punto de vista teórico, escrito desde la idea de la literatura como un arte superior frente al cine y, consecuentemente, centrado en la aplicación de la teoría de la literatura a las relaciones entre ésta y el cine, y no en el diálogo entre los dos sistemas artísticos. El esfuerzo llevado a cabo por Jaime viendo y sistematizando ha estado mal orientado y contribuye a expandir ideas equivocadas. DANIEL SÁNCHEZ SALAS

HISTORIA DE LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA

MANUEL PALACIO

Barcelona

Gedisa, 2000

200 páginas

1.800 pesetas / 10,90 euros

Decir que un medio de comunicación de masas es complejo es una obviedad manifiesta. Decir que la tarea de abordar la historia de un medio de comunicación de masas es una tarea compleja es una afirmación que pertenece al mismo grupo que la primera y, como no hay dos sin tres, se podría afirmar, sin temor a dejar de decir obviedades, que

abordar en un texto la historia de la televisión, en un país con una historia política reciente tan compleja como la española, puede llevar a su autor a alcanzar directamente la cumbre del paroxismo. Por suerte, lo que nos ofrece Manuel Palacio en su *Historia de la televisión en España* es algo bien distinto. Veamos por qué.



Hablar de historia televisiva es hablar de acontecimientos, de anécdotas, de una vida cotidiana esencialmente distinta de la que vivimos hoy, de un tiempo en el que el todavía desconocido televisor era, antes que visto, admirado como prodigio de la ingeniería que preconizaba una modernidad tan ansiada como ficticia. Los textos aparecidos en diversas publicaciones, vinculadas en principio a la radio, que circulaban ya con reflexiones sobre un medio que aún tardaría décadas en establecerse, son un indicio fiel del deseo que le precedía: «como corresponde a la efervescencia cultural de los años veinte y durante la segunda República (...) se producen unos vivos debates sobre las características del nuevo medio que poseen un rigor desconocido hasta, al menos, treinta años después».

El parto televisivo en este país, como señala Palacio, fue un parto difícil, pues estaba asistido por un régimen obsesionado por el control ideológico del medio pero que se mostraba absolutamente carente de planes por lo que se refería a su estructura y su financiación. Bueno, lo cierto es que plan, lo que se dice plan, sí que había uno, concretamente el Plan Nacional de Televisión (1955) pero había, al parecer, poca prisa por aplicarlo.

No son, sin embargo, las abundantes y rigurosas referencias lo que más atrapa la mirada del lector en este ensayo, sino la visita guiada que nos propone hacia parajes de la memoria hace tiempo abandonados. *Historia de la televisión en España* produce un extraño vértigo, un efecto túnel en el que somos transportados a un universo de espejos que poseen la facultad de devolvernos la imagen, no ya de lo que somos, sino

de lo que fuimos; un efecto secundario que se explica por el hecho de que Manuel Palacio no sólo se encarga de la historia del medio en tanto que industria en evolución sino, sobre todo, de la evolución de las propias imágenes generadas por él a lo largo de varias décadas, de unas imágenes vertidas sobre una audiencia que ha venido manteniendo con el discurso televisivo una relación amor-odio cuyas refriegas no sólo no han cesado sino que han arremetido en los últimos años, alentadas desde uno y otro bando por aquellos que se han encargado de su estudio y de su crítica.

Este último es, a mi juicio, uno de los principales valores que presenta el libro y sin duda su aportación más original: el análisis crítico de los discursos teóricos que desde diferentes perspectivas han abordado el propio discurso televisivo. En un capítulo que lleva por título "Imágenes sobre la televisión" se pasa revista al proceso mismo de legitimación social de la televisión como medio y que se abre con este sugestivo párrafo: «La televisión no nació en España con especial mala imagen; ésta, indudable en el presente, ha sido una construcción que, con distintos argumentos, se elaboró a partir de finales de los años sesenta y, como es sabido, ha perdurado hasta la actualidad. El hecho no es baladí sino que en España se convierte en el elemento que determina todo acercamiento al medio televisivo y, por supuesto en lo que aquí nos interesa al quehacer histórico». Sobre sus páginas se despliegan, a partir de aquí, los argumentos que han constituido los cimientos conceptuales sobre los que se sigue sustentando, aunque no siempre de forma consciente, el debate sobre la función social de la

televisión y su especificidad como medio.

A pesar de lo dicho, y retomando el discurso en los parajes de la memoria, lo que sin duda ofrece este ensayo es, como ya he comentado, un trayecto detenido a través de los diferentes estadios de evolución del medio en nuestro país, desde su incierta (y precipitada) génesis hasta nuestros días, pasando por su peculiar Edad de Oro, visitando el advenimiento del UHF, haciendo escalas minuciosas en las diferentes fases que se sucedieron durante ese difícil período que constituyó para nuestra televisión (y sin duda para nosotros, atri-bulados espectadores) la denominada transición democrática y que concluyó con la promulgación del Estatuto de la Radio y la Televisión; haciendo una parada para analizar la función de los programas de ficción en la construcción del *prime-time* televisivo, pasando revista a la fase más radical de su particular metamorfosis: la televisión de los noventa y concluyendo con un breve análisis de la producción televisiva independiente.

Historia de la televisión en España nos trae la memoria de una España con escasez de neveras eléctricas y menos automóviles y de cuyos ciudadanos la estadística dice (no se pierdan los cuadros de las páginas 64 y 65) que deseaban ser modernos o, mejor aún, ye-yés. Por sus páginas desfilan, negro sobre blanco y con la discreción que exige un ensayo riguroso, la perpetua Massiel, exultante, *lalalando* en blanco y negro

las promesas del Plan de Desarrollo y el no menos perpetuo comunicado de Carlos Arias Navarro, muy sentido, las estupendas minifaldas del 1,2,3... (1975), el bigote y las camisas imposibles de José María Íñigo y los pinchos de Espinete, el entonces novedoso —quién lo diría hoy— *Verano Azul* y las musas que pusieron la ficción catódica a la temperatura adecuada en el inicio de los ochenta: la *Fortunata* Ana Belén de *Fortunata y Jacinta* (1980) y la demoleadora Clara Charo López de *Los gozos y las sombras* (1982), personajes que vendrían a habitar o a construir, según los casos, nuestro imaginario televisivo, nuestra propia visión de nosotros y de nuestras circunstancias, imágenes ante cuyos primeros balbuceos se agolpaban, en Barcelona o Madrid, en el espacio público por antonomasia: la calle, centenares de futuros televidentes.

Historia de la televisión en España es un texto en el que Manuel Palacio nos presenta, de forma sistemática, rigurosa y, además, magistralmente sencilla y accesible, no sólo los avatares que han jalonado la ruta de nuestra televisión hasta nuestra propia contemporaneidad, sino también las aportaciones que el medio televisivo, y quienes lo han estudiado, han hecho al imaginario individual y colectivo de los telespectadores de este país. Un interesante ensayo que, por su calidad, ha nacido con vocación de referencia obligada. Un texto, en fin, tan riguroso y denso en su contenido como ameno en su tratamiento. **JUAN CARLOS ALFEO ÁLVAREZ**

TIM BURTON. CUENTOS EN SOMBRAS

JORDI SÁNCHEZ-NAVARRO

Barcelona

Ediciones Glémat, 2000

545 páginas

3.500 pesetas / 21,04 euros



Éste no es un mero libro de fan. Sánchez-Navarro fatiga a fondo las fuentes que se refieren directamente al cineasta objeto de su estudio. También cita con soltura la idea de clasicismo según Bordwell (aunque no, lo que sería más pertinente, la idea de posclasicismo en el cine americano reciente que discute Kristin Thompson en *Storytelling in the New Hollywood*), la intertextualidad según Sánchez Biosca, la reflexividad según Robert Stam y los convincentes (y menos apocalípticos que los de Jameson) estudios sobre la narración posmoderna de Jim Collins.

Lo que se echa en falta es una actitud más distanciada respecto al género favorito de Burton en el contexto del cine actual. No parece suficiente, en efecto, lanzarse a definirle como un maestro del *fantastique*, sin tener en cuenta la dominancia que ha llegado a tener este género en la producción americana ni la proliferación de exégetas que, con una mentalidad de fanzine, lo defienden de forma casi agresiva aplicando tácticas de guerrilla como si no fuera ya el (único) *mainstream*, la única fuente de cinefilia. Sánchez-Navarro enseña sus cartas cuando cita, con respeto pero con extrañeza, a aquellos críticos, como Guarnier, que se negaron a sucumbir al encanto de algunos cuentos oscuros de Tim. Subraya así la postura de los partisanos: de este género sólo se puede hablar desde dentro de su propia y excluyente tradición, ésa a la que recurre Burton cuando rueda *Batman* (1989) o *Mars Attacks* (1996), cuando planea su frustrado *remake* de *Superman* o el recién completado de *El*

planeta de los simios. No es una cuestión baladí: al igual que antaño lo hacía a través del musical, hoy Hollywood despliega una metáfora de su poder de seducción —el «efecto Hollywood»— en el terreno de la superproducción de efectos especiales (la tecnología sucede al *entertainment*). Y el *fantastique*, el género que mejor acoge ese despliegue, ha perdido, víctima de su obligación espectacular, su vieja capacidad para acometer metáforas impensables: por mucho que Sánchez-Navarro le siga otorgando «un gran alcance simbólico», sólo le queda el monopolio de lo maravilloso (pero ya no de lo terrible) reducido a su grado menor, el asombro técnico.

En esta situación, en la que la enésima variación de una milésima sobre un mito menor se celebra con alborozo, Tim Burton es saludado como un poeta con residencia en Hollywood, el visionario que contenta a la vez a los *players* y a los *free-kies*, el cineasta del que todos sus films son «una summa burtoniana» (p. 526). Pero ya hemos dicho que éste no quiere ser (sólo) un libro de fan. Sánchez-Navarro anuncia que va a explorar el universo temático de Burton y lo hace de forma exhaustiva. A veces demasiado: se tarda más tiempo en leer sus detallados recuentos de los argumentos que en ver la película.

También anuncia que quiere explicar el cine contemporáneo «ejemplificándolo en la obra de un creador cuyo trabajo (...) es un ejemplo notorio de las tendencias generales de ese cine» (p. 15). Este propósito está más lejos de conseguirse, en parte porque el autor está mucho más

preocupado por constatar «el progreso artístico» de Burton. Pero es de justicia reconocer que, junto a lo minucioso de sus lecturas puntuales de los films, lo más valioso del libro puede estar en las excursiones que emprende en cada uno

de sus capítulos: *Beetlejuice* (*Bitelchús*, 1988) propicia una línea de fuga sobre la parodia y el pastiche, *Ed Wood* (1994) sobre el cine *trash*, *Mars Attacks* sobre la religión de los extraterrestres... **ANTONIO WEINRICHTER**

LUIS BUÑUEL. VIRIDIANA

YICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Barcelona

Paidós, 1999

103 páginas

1.300 pesetas / 8 euros



Buñuel es un cineasta clásico y *Viridiana* es su obra maestra. De ese eje vertical creemos que parte Sánchez-Biosca en su estudio, eje que evidentemente completa con otros transversales de enorme riqueza hasta configurar todos ellos en su conjunción uno junto a otro, fundidos, un discurso crítico circular y denso que es coherente con la misma rosa de los vientos de la que procede la obra —y su autor— objeto de estudio; no cabe mayor elogio para un discurso crítico de análisis filmológico en sentido estricto.

Hay en la obra de Buñuel un rasgo peculiar que le distingue de los demás cineastas clásicos y que se convierte en paradigma de la condición autoral aplicada al cine, y es ese ir y volver casi de continuo sobre sí mismo en una suerte tal de motivos, pretextos y excusas recurrentes, visibles y detectables no sólo a lo largo de su obra (y como tales han sido resaltados recientemente por la exposición *Prohibido asomarse al interior*) sino que también es posible decir que su obra, el discurso interno de sus películas por el mero hecho de haber sido realizadas, tiende a la recurrencia, es una continua autocita, un mecanismo autorreferencial de enorme riqueza precisamente por su

reiterada sencillez —¡qué contradicción!, pero en él no lo es— barroca.

Buñuel, que es poesía e intelectualidad, llegó a poseer un pensamiento a través del cual llenar —interpretar— subjetivamente todo el mundo conocido, la tradición y la modernidad, los cuatro puntos cardinales espacial y temporalmente hablando de lo existente, llegando a convertirse ellos mismos en sistema y en tanto que tales, susceptibles de infinitud de lecturas, todas ellas igualmente válidas, porque esa fue en origen la única intención del autor: divertirse jocosamente, sacar fuera lo de dentro, lograr entretener y pensar al unísono, hacer arte en suma (en su estricto sentido etimológico) a partir del esencial engaño, de la mentira que conlleva toda artificio.

Pero de entre dicha multiplicidad de lecturas las que permanecen son aquellas que, a partir de las evidencias que pueden llegar a ser pensadas por todos, no nos dan todas las explicaciones posibles sino que nos sitúan en las vías para poder asimilarlas y comprenderlas, es decir las que se erigen en continuación natural de la propia obra objeto de estudio y se convierten en recreación escrita de lo visto. Desde ese punto de vista, la

crítica, pues el estudio de Sánchez-Biosca es un 'estudio crítico', sin perder de vista su condición subsidiaria es también ella misma arte y literatura, y como tal también objeto de estudio (que es lo que ahora uno está haciendo: criticar al crítico); pero es que en este caso no sólo se da esa premisa sino que su permanencia se fundamenta en el tino usado por su autor, que necesariamente ha de ser también un poco como Buñuel y adelantarse psicológicamente, simpatizar con su film, para combinar, como él, muchas y muy diferentes perspectivas o modos de acercamiento en una nueva unidad metodológica, tan clásica como la película, y que no es sino el resultado de la peculiar asimilación que realiza de todo su arsenal teórico el autor del análisis crítico.

Ello quiere decir que el mayor interés, como en Buñuel, de este ensayo sobre *Viridiana* reside en lo subyacente, en los mensajes subliminales que transmite al lector, en cuanto participe de una óptica certera de aproximación para comprender la sencillez de lo complejo, y nunca, tal y como suele darse en la crítica más convencional, en el terreno de las evidencias o de las certezas que pueden darse a la hora de atinar en la interpretación de las múltiples significaciones, esfuerzo vano al que Buñuel, sarcástica e irónicamente, invita y al que por fortuna Sánchez-Biosca ha sabido hacer un inteligente regate para no caer presa de las trampas que el calandero se preciaba en gastar y de las que, por supuesto, a la postre se vanagloriaba.

Es por ello que ya sospechábamos que la elección (¿podemos hablar verdaderamente de elección? ¿no será mejor decir sometimiento a la propia *vis* crítica de cada uno?) de una opción interpretativa no persigue la transmisión fiel de la verdad y de la rigurosidad notarial aplicada al objeto de nuestra simpatía (en este

caso el film *Viridiana*) y que precisamente por eso hemos de ser indulgentes con nosotros mismos si en el terreno de la datología historicista, del rigor escrupuloso, hay deslices inevitables, olvidos o incorrecciones; no es ese el objetivo de la crítica: desde Baudelaire hasta Benjamin supimos que la crítica tenía que ser tendenciosa —como tendencioso es Buñuel— y no confundir con la falsa e hipócrita persecución de una objetividad de suyo imposible *per se*. Y dentro de ese tipo de crítica lo que importa no es lo que se dice sino la maniobra de aproximación, la 'tendencia' que se descubre y que es capaz de aportar una novedad enriquecedora, una simple contribución para ese 'hacerse' de la obra hasta el final (si es que existe un final) en donde la obra ya estaría perfectamente terminada en cuanto que finita y ultimada (una de las características de la 'obra maestra' sería precisamente ese no terminarse nunca de realizar, ese ser meros pretextos intemporalmente válidos para continuadas y renovadas visiones, versiones, interpretaciones, es decir su posibilidad de inmortalidad a través de las creaciones de otros, en una suerte de verdadera intertextualidad que sería la conformadora de la auténtica originalidad) y del clasicismo de su autor (lo que no quiere decir que haya que asignarle por obligación dicha etiqueta); decíamos que lo verdaderamente importante es que los textos a partir de los cuales se haya realizado la lectura no admitan la más mínima discusión posible, que la película que ha visto Sánchez-Biosca haya sido la misma que hemos visto sus lectores presentes y futuros, y que sean cuando menos verdaderos, que no induzcan a la falsedad y a la farsa: queremos decir que la película vista y el guión leído respondan con fidelidad a la condición de autoridad previa e indiscutible del responsable de la obra.

Lo demás entra de lleno en el terreno de la utilidad, del objeto libro —espléndido en su diseño y finalidad, en su estructura y en su esquema— que cumple una función divulgativa e informativa para los potenciales futuros receptores que

a buen seguro encontrarán en estas páginas no sólo el estímulo necesario: también un señuelo de cómo era la mirada crítica española más vanguardista en los albores de un nuevo milenio. **JAVIER HERRERA-NAVARRO**

DIRECTORES DE AMÉRICA LATINA

TERESA TOLEDO (ED.)

San Sebastián

Festival Internacional de Cine, 2000

205 páginas

1.500 pesetas / 9 euros

Inscrito en el marco de las publicaciones que el Festival de San Sebastián viene consagrando a su sección *Made in Spanish*, este diccionario de realizadores latinoamericanos nace sin duda con la voluntad de configurarse como una obra de referencia básica, habida cuenta fundamentalmente de la extraordinaria balkanización que los estudios sobre el tema continúan presentando en las diversas tradiciones críticas e historiográficas de los distintos países de la región. Pero la premisa sobre la que se sustenta este trabajo de Teresa Toledo es no sólo groseramente inexacta, sino manifiestamente falsa, y así cumple señalarlo antes de proceder a cualquier otra clase de consideración o comentario. A estas alturas no cabe sino el más franco estupor ante la afirmación con que la autora abre el libro: «Las cinematografías de América Latina, a pesar del reconocimiento de la crítica y el público universales, son un campo aún poco estudiado, y en consecuencia poco conocido. Son escasos los textos de historia del cine publicados hasta

ahora, sean enciclopedias, diccionarios, ensayos u otros, que contengan referencias a las obras y cineastas de las cinematografías latinoamericanas». Tal podría ser, sin duda, la impresión generada por la esquemática relación de «Fuentes consultadas» (p. 205) que remata el volumen, pero sólo al precio de la completa ignorancia del lector. De lo contrario, éste se preguntará más bien cuál es el juego al que este repertorio bio-filmográfico juega en realidad.

Directores de América Latina adopta, en perfecta consonancia con la más que dudosa premisa enunciada en la presentación del volumen, una estrategia metodológica de carácter aparentemente pionero («el que da los primeros pasos en alguna actividad humana», según el diccionario de la R.A.E.). Como si la investigación se adentrara realmente en un territorio completamente ignoto y virgen, la autora ha recurrido básicamente a la información proporcionada por los propios cineastas. Tan discutible opción metodológica reduce, de entrada, el valor de las

distintas voces al de una simple información curricular, poco o nada matizada, convirtiendo así el propuesto *diccionario* en un mero *directorio* gremial. Es cierto que a veces el texto parece apuntar en otra dirección, como cuando (arbitrariamente: ¿por qué sólo a propósito de Ripstein o Solás?) se alude a publicaciones sobre la carrera y la obra de un determinado autor o, insólitamente, se introducen valoraciones no necesariamente enriquecedoras (esa calificación de «acoplamiento perfecto», p. 152, para describir la colaboración entre Ripstein y Garcíadiago...), pero en su conjunto *Directores de América Latina* no parece aspirar en ningún momento a una voz propia y personal.

Esta renuncia, con la contrapartida de la fuerte dependencia de las informaciones aportadas por los cineastas, genera no pocas paradojas y desequilibrios en el seno del diccionario/directorio. Dejando al margen el siempre espinoso y cuestionable problema de las presencias y las ausencias (aunque sí quepa apuntar qué pintan aquí Enrique Gabriel o Manane Rodríguez, toda cuya obra se ha desarrollado en España, cuando faltan figuras como Arau, Cuarón, Lamata, Sganzerla, etc.), esta *pasividad editorial* nos ahorra en cambio la relevante información sobre los títulos de estreno en nuestro país de las producciones brasileñas o nos abruma, por el contrario, con información tan escasamente relevante como la referida al curso de guión impartido por Rolando Díaz en la puertorriqueña Universidad del Sagrado Corazón de Santurce (p. 63), pongamos por caso. La aparente renuncia a cualquier mecanismo de selección hace coexistir, por lo demás, escuetas noticias (Beto Brant) con otras bien proliferas (Cecilia

Barriga): el gran Carlos Diegues merece así una menor atención que la uruguaya Beatriz Flores Silva o el salvadoreño Guillermo Escalón... O filmografías parciales de autores consagrados (Padrón, Cozarinsky...) junto a otras completísimas de cineastas emergentes con apenas un largometraje a sus espaldas... O, para no hacer más larga esta relación, noticias bio-filmográficas (como la de Lombardi) en las que más de la mitad del texto se dedica simplemente a relacionar los numerosos premios obtenidos por el cineasta.

Sorprende igualmente, en una obra de referencia como la que *Directores de América Latina* aspira a ser, que falten datos tan básicos como la fecha de nacimiento de los cineastas relacionados y, sobre todo, que ello afecte a una treintena larga de casos, incluyendo figuras tan conocidas como Walter Salles, Jr., Dana Rotberg o Paolo Agazzi. Del mismo modo, no parece de recibo que falten películas en las filmografías de Bruno Barreto (*Bossa nova*), Patricio Guzmán (*L'île de Robinson*) o Arturo Ripstein (*Dos deudos*), que la obra de Babenco tras *El beso de la mujer araña* no merezca ni el más somero comentario, o que se deslicen errores allí donde otros diccionarios anteriores ya ofrecían la información correcta (María Novaro nació en 1951, no en 1950; Manuel de Pedro no nació en Caracas, sino que es originario de España). Mucho ruido, pues, a propósito del erial historiográfico en que supuestamente consistirían los estudios sobre el cine latinoamericano, pero pocas nueces a la hora de dialogar con esa (supuestamente) pobre tradición.

Directores de América Latina contiene, como no podía ser menos, un abundante caudal informativo que sin

duda guarda una evidente utilidad, pero lo hace de manera tan acritica que el lector corre continuamente el riesgo de perderse en tan frondoso y confuso bosque o, lo que es más grave, de dejarse arrastrar por un *discurso* que dimana sencillamente de la yuxtaposición de los *curricula* de los implicados. Con todos los reparos mencionados, el presente volumen podrá sin duda suministrar informaciones

puntuales al lector interesado, pero –en esta, para bien o para mal, *era de la información*– tal parece un balance decididamente pobre para una obra que aspira a «rescatar la memoria documental» de los cineastas latinoamericanos en activo y, desde luego, constituye una publicación indigna de la habitualmente ejemplar trayectoria editorial del Festival de San Sebastián.

PATRICIA SALINAS

ROBERT BRESSON

SANTOS ZUNZUNEGUI

Madrid

Cátedra, 2001

299 páginas

1.490 pesetas / 8,96 euros



En un artículo publicado en la memorable sección «Libros» de la revista *Contracampo* (n.ºs 11/12, marzo-abril, 1980, pp. 84-86), José Luis Téllez comentaba la entonces reciente traducción de Saúl Yurkiévich (1979) del libro de aforismos publicado por Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (París, Gallimard, 1975), con las siguientes palabras: «...reunir, conectar entre sí –por analogía o referencia...– los trozos separados y establecer la ficción del *sistema*. Tarea académica, pero, sobre todo, tarea estéril». Veintitantos años después, la ahora reciente monografía sobre el cineasta galo de otro colaborador habitual de la citada revista, Santos Zunzunegui, se propone dar un rotundo mentís a tan prudente advertencia. El arriesgado intento de caracterizar el, así llamado, *Sistema Bresson* basándose grandemente en tales aforismos –a los que se juzga aquí una manifestación más, junto con los trece films del cineasta, de

dicho *sistema*– arroja como resultado uno de los libros de cine más atractivos, instructivos y, por qué no, polémicos –pese a su impecable *método*– de todos cuantos se han publicado en España en los últimos tiempos. Es además, y por supuesto, el más documentado y competente trabajo que se ha escrito jamás originalmente en castellano (o que se ha traducido jamás al castellano) sobre el conjunto de los films de Robert Bresson, hecho tanto más relevante cuanto que el más transitado quizás de los textos disponibles en nuestro idioma (*El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, de Paul Schrader (Madrid, JC, 1999), primera edición en inglés, 1972; es decir anterior a las *Notes sur le cinématographe*) contrasta violentamente con los postulados de Zunzunegui –como el autor deja claro desde la primera página– y que el apresurado repaso del corpus bressoniano por parte de Carlos Losilla al poco del fallecimiento del director

(“Un cineasta esencial. Robert Bresson”, *Dirigido*, nº 287, pp. 52-59) consistió en una mera faena de aliño. Por lo demás, el libro de Zunzunegui también compite ventajosamente con las publicaciones francesas más accesibles, pues aparte de las interesantes entrevistas con Humbert Balsan, Jean-François Naudon y Emmanuel Machuel (colaboradores de Bresson), la monografía de Philippe Arnaud (*Robert Bresson* [París, Cahiers de Cinéma, 1986]) ofrece un abordaje notoriamente más breve e incompleto que el del estudioso vasco a la *summa* bressoniana.

Sentado esto, y con objeto de que las valiosas y escasas páginas de *Secuencias* no se dilapiden en un vano y baboso ejercicio de coba (que ni el autor ni el libro, por lo demás, necesitan en absoluto) y no caer en «la mala alabanza constante» (Bresson *dixit*, p. 232), pasemos a trazar un somero mapa de su contenido, para sostener, a renglón seguido, algunas reservas y/o impugnaciones que la lectura (y relectura) de este ensayo me ha suscitado.

Zunzunegui declara sus intenciones de entrada: «ofrecer un *análisis* del sistema estilístico que sustenta una obra particular, en concreto la de Robert Bresson», renunciando a «adentrarse en especulaciones parafilosóficas» (p. 10), lo que convierte el tercer capítulo («Sistema Bresson», pp. 43-86) en el centro neurálgico de su aportación metodológica; estudia después por separado cada uno de los catorce films rodados por el cineasta desde los años treinta (desde el medimetro *Affaire publiques*, 1934; redescubierto en 1986) hasta su último film de 1983, *L'argent* (cuya más reciente crítica en nuestro idioma se debe a Isabel Escudero: «Todos los billetes son falsos»,

La madriguera, nº 28, en *El Viejo Topo*, nº 141, junio/julio, 2000, p. 64); y añade finalmente los capítulos «Palabras de Robert Bresson» (donde ofrece una suerte de breve diccionario de términos —desde *abstracción* a *voz*— que recoge algunas ideas del cineasta), una atractiva antología de críticas («El *cinematógrafo* de Bresson visto por otros cineastas») y, después de la «Bibliografía esencial» ordenada cronológicamente, un apunte sucinto de «El cine de Robert Bresson en España».

Poco que decir sobre los excelentes análisis particulares de cada film, que el autor de *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Barcelona, Paidós, 1996) lleva a cabo con la minuciosidad y penetración a la que nos tiene acostumbrados, salvo que contienen la misma *restricción* que, ascéticamente, al *estilo* del cineasta que estudia, Zunzunegui se ha impuesto en el capítulo dedicado al «Sistema Bresson», y, como hemos visto, también a lo largo de todo el libro; a saber: *no incurrir en la* (denostada) *interpretación* (denostada no sólo por Zunzunegui, sino por Susan Sontag, por David Bordwell y por el propio Bresson) y concentrarse en la estricta descripción del *estilo*.

Ahora bien, como ya se ha apuntado en el primer párrafo de esta reseña: ¿puede extraerse una *ficción de sistema* de los aforismos de Bresson? Ello no es en absoluto seguro, pero Zunzunegui cree que sí, a condición de sumar estas indicaciones bressonianas al análisis preciso de las opciones estilísticas de sus films; pues, en última instancia, el *sistema Bresson* se identificaría con el *cinématographe*, concepto opuesto al de «teatro filmado». En realidad, tal *sistema* —muy alejado, naturalmente, de la solidez y previsibilidad que proporcionaría, por ejemplo, el *sistema*

métrico decimal— se reduce a un número discreto de elecciones y decisiones formales, a un método autoimpuesto para *alumbrar el cinematógrafo*, o, para ser irrefutablemente precisos, al *estilo* de la obra (cinematográfica y —digamos— literaria) de Bresson. El proyecto es fascinante, porque todo lo que se afirma —del *estilo* (de) Bresson— es cierto y coherente, pero ocurre que, al final, podemos seguir preguntándonos si tal acúmulo de consignas constituye, en rigor, un *sistema*, un *método*, un *estilo* plenamente logrado, siendo como son tan precarias e inconexas las reglas y principios que se aducen. La duda, finalmente, se resuelve con una astucia, esgrimiendo (nota 7, p. 46) una auténtica *reinterpretación* del concepto *sistema* por parte de Robert Bresson: «Un sistema no lo regula todo. Es un *cebo* para algo».

En cualquier caso, las *Notes sur le cinématographe* nos ayudan, en efecto, a entender los propósitos de Bresson, de modo que, quizás, el ejercicio *académico* de tramar una *ficción de sistema* Bresson (deducido —aunque no sólo— de sus mencionadas *Notes*) no haya resultado, a la postre, tan *estéril* como sospechaba Téllez hace veinte años, sino ciertamente didáctico y productivo. Otra cosa es que, aunque el analista cinematográfico esté en su derecho de autoimponerse las restricciones que juzgue operativas y pertinentes («en toda tarea intelectual, los límites son nuestra riqueza», escribió D'Ors), el espectador de una película de Bresson está igualmente autorizado, mal que le pese a Zunzunegui, a Sontag —*Against Interpretation*, 1964—,

a Bordwell —*Narration in the Fiction Film*, 1985; *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation*, 1989—; y al propio Bresson (1979, p. 235), a *interpretar* lo que le dé la gana. Que, por cierto, es también lo que aquí se hace, aunque de una manera cautelosa, comedida y convincente, subrayando la *trascendencia* del *estilo* —aunque en un sentido completamente distinto del de Schrader—, al igual que lo hace Sontag cuando habla del «*estilo espiritual*», Bordwell, «*estilo paramétrico*», o el propio Bresson, «*passionné* por la justesse».

En otras palabras, Robert Bresson, de Santos Zunzunegui, *sí* es un ensayo, que expone coherentemente un supuesto «Sistema Bresson», y una muy precisa —también «*passionné* por la justesse— *interpretación*, inexorablemente subjetiva —empezando por la redacción de las sinopsis argumentales— por muy restringida y metódica que se quiera, de un libro excepcional (*Notes sur le cinématographe*) y de trece largometrajes y un medimetraje no menos excepcionales. Robert Bresson, de Santos Zunzunegui, se inscribe, pues, en la tradición de la historiografía estética cinematográfica, que rechaza el énfasis puesto a menudo en los *temas* fílmicos para hacer hincapié en la *ideología de las formas fílmicas*, aunque (como se escribe en la p. 44) «los elementos formales no pueden dejar de relacionarse con determinados elementos del contenido». (*Ideología*: Ciencia que trata del origen y clasificación de las ideas. // Conjunto de las ideas que caracterizan a un autor o a una escuela. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*.) ALEJANDRO MONTIEL

LA ÚLTIMA MIRADA. TESTAMENTOS FÍLMICOS

DOMÈNEC FONT

Valencia

Ediciones de la Mirada, 2000

190 páginas

2.800 pesetas / 16,83 euros



El volumen del que aquí nos ocupamos viene a situarse en un espacio crítico cuando menos singular en la literatura cinematográfica española tanto por su elección de territorio (rastrear la noción de «testamento filmico» en la obra de toda una serie de autores que, de una u otra forma, han servido bien de fundamento bien de campo de maniobras a los debates acerca de «la línea general» que conduce del «clasicismo» a la «modernidad» cinematográfica) como por su nítida opción de escritura que lo sitúa en el terreno a la vez movedido y sugestivo del ensayo cinematográfico, equidistante de las profundizaciones analíticas que surgen de la «mirada cercana» sobre las películas y de la cháchara a la que nos tiene acostumbrada esa cinefilia de reclinatorio ejercitada por toda una serie de plumíferos cinematográficos que conforman, lo que el propio Font ha denominado gráficamente como «la familia *Fotogramas*».

Contra lo que pueda pensarse en un acercamiento rápido al texto (que podría ver en su impostación una mera coartada para un ejercicio de gusto personal consistente en una de tantas visitas protocolarias a un cierto panteón ya muy deteriorado por las inexorables leyes del tiempo coaligadas con las no menos exigentes de la moda) existe una coherencia fundamental entre ambas elecciones. Al menos por dos razones que se me antojan más que suficientes para amparar el periplo al que Font se aplica. Periplo que, como el lector comprobará por sí mismo, tiene (sin que esto sea contradictorio con

lo que diré a continuación) mucho de viaje espectral, de trayecto crepuscular en cuya paradójica luminosidad final quizás puedan rastrearse algunas de las razones que, contra los agoreros pronósticos de los años sesenta y setenta, han hecho del cine de nuestros días un arte capaz de renacer de sus cenizas.

La primera razón apunta al corazón mismo del libro en la medida en que en ella se funden las dos opciones que lo estructuran: ocuparse de obras cinematográficas que, de una u otra forma, declinan la noción de «testamento» y aplicar a las mismas la pasión de una escritura es, sin duda, una manera de llevar a cabo el trabajo de duelo por ese cine «moderno» cuya precaria existencia en nuestros días debe ser preservada a toda costa mostrando sus raíces y la pervivencia de los mismas. Pero es, sobre todo, una forma de devolver a la vida, de resucitar, si se me permite la expresión, vía la escritura, el sentido de unas obras cuyo fulgor está lejos de haberse extinguido por más que lo que Font llama «la indigencia del presente» trate de extender sobre las mismas el velo de la conmisericordia ignorante.

Desde este punto de vista podríamos decir que, recurriendo a obras de dos de los cineastas convocados por Font en su trabajo, si hubiese que buscar paralelismos cinematográficos a la tarea a la que el crítico se entrega, deberíamos buscarlos en filmes como *Ordet* (donde la muerte se dobla por una resurrección cuya aceptación por parte del espectador reside por completo en la convicción

con la que está puesta en escena) o *El hombre que mató a Liberty Valance* en el que la difusión narrativa de una leyenda acababa sustituyendo con notable ventaja a la mera constatación periodística de la realidad.

Una segunda razón sobre la que se asienta el carácter compacto de *La última mirada* y que no debe echarse en saco roto tiene que ver con el hecho, destacado por el autor, de que en todos los casos elegidos (once abiertamente declarados en la segunda parte del volumen —Dreyer, Welles, Huston, Ford, Kurosawa, Wilder, Visconti, Bergman, Oliveira, Buñuel y Truffaut— a los que se unen cuatro más en la primera parte —Lang, Cocteau y Renoir y Godard al que se le confiere un estatuto introductorio y de enmarque teórico—) se trata de autores que han atravesado (y han sido atravesados) por todos los avatares de la analítica cinematográfica desde los ya lejanos años cincuenta (del pasado siglo, es necesario precisar ya): la sacralización del autor, su posterior disolución en aras de la proliferación incesante del «texto», su reducción a una pieza de un engranaje que le reservaba tareas más de capataz que de demiurgo, su retorno por la puerta falsa del fetichismo económico, en nuestros días. No es de extrañar que, en estas circunstancias, Font no construya su libro tanto sobre películas en las que puedan rastrearse más o menos obvias operaciones de *mise-en-abyme* (que también), operaciones que justificarían la supuesta dimensión «testamentaria» de un filme, sino que rastree esa dimensión no tanto en obras singulares (un «testamento» puede ir seguido, en el futuro, de innumerables codicilos: el caso de Bergman sería ejemplar en este aspecto) como en la aparición recurrente en uno o varios filmes de un conjunto

de estilemas o síntomas dispersos (que Font relaciona con la noción de «puesta en escena») entre los que se encuentran la opción por la «teatralidad», la visión de la escena como escenografía, la exacerbación de la composición plástica hasta convertirla en reino del artificio, el peso conferido a la palabra en el filme, en fin. Como puede verse todo un inventario de «figuras» que no difiere en absoluto de las que el «cine moderno» exploró, más o menos sistemáticamente, desde que, a finales de los años cincuenta y a ambos lados del Atlántico, Godard y Casavettes pusieran en solfa los parámetros del cine que, para entendernos rápidamente, denominaré clásico.

Parece evidente que a esta opción analítica le corresponda mejor que cualquier otra la fórmula del ensayo literario sin que esto deba entenderse como que el libro se escape por los cerros de Úbeda que suele transitar esa literatura cinefílica que se satisface con la enumeración retóricamente emocionada de un anecdotario repetido hasta el hartazgo y que tan bien representan los volúmenes publicados en determinada editorial cuyo nombre ahorraré al lector. Lo que no quiere decir que esta manera de entender las cosas (la de Font en este volumen) renuncie, sino todo lo contrario, a dar cuenta rigurosa de «un cine gobernado por los afectos». Para lo que se desarrolla una estrategia en la que se busca ubicar al lector en un clima emocional similar al que evocan las películas elegidas. Por eso el libro tiene no poco de escritura «testamentaria», de réquiem por un estilo crítico que nuestros acelerados tiempos no tienen ya tiempo de practicar en la medida en la que la literatura cinematográfica actual opera en un campo marcado por la devaluación de la noción de permanencia de una

obra, de su capacidad de servir de punto de referencia para futuras generaciones, de duda ante su capacidad de ofrecer una experiencia singular e irrepetible y donde la intercambiabilidad de los productos acaba satisfaciéndose, en justa correlación, con una escritura *kleenex*,

única forma de intervención que parece situarse a la altura de los tiempos que corren. Como recuerda Font, citando a Bergman, quizás solo se trate de «llegar a saber cómo organizar el epílogo», disponiendo una bella escenografía para el mismo. SANTOS ZUNZUNEGUI

PLANET HONG KONG. POPULAR CINEMA AND THE ART OF ENTERTAINMENT

DAVID BORDWELL

Londres

Harvard University Press, 2000

384 páginas

31,50 dolares



Aunque la fascinación de David Bordwell por el cine de Hong Kong era bien conocida en el ámbito de los *Cinema Studies*, pocos podríamos haber sospechado que ésta terminara por materializarse en un estudio monográfico como el que finalmente ha visto la luz. Familiarizado con aquella cinematografía desde hace más de veinte años, cuando el interés por Ozu le incitó –según su propia confesión– a adentrarse en el proceloso territorio de los films de artes marciales de Hong Kong, para descubrir así un cine popular enormemente vigoroso y estimulante que no dejaría de revisitar en lo sucesivo, Bordwell decidió en algún momento trocar su pasión de *fan* por las más académicas armas del análisis fílmico y aplicarlas a su objeto con la sencilla pretensión de demostrar «cómo el cine popular puede producir hermosas películas» (p. XI). Extraordinariamente difundido a escala internacional desde los años setenta, el cine de Hong Kong había sido estudiado en numerosas ocasiones desde entonces, pero ninguna de las grandes publicaciones al respecto había adoptado la perspectiva formalista

de Bordwell ni se había regido por similares parámetros analíticos.

Interesado *únicamente* por mostrar las excelencias del cine popular de Hong Kong y diseccionar la efectividad de sus peculiares códigos expresivos, Bordwell renuncia a cualquier análisis contextual de carácter socio-político (aunque sí atiende a las coordenadas industriales y económicas de la producción) o a indagar en su relación con la cultura china tradicional. Con toda modestia el autor reconoce no saber chino, ni estar familiarizado con la cultura china, ni tan siquiera mostrar interés por determinados exponentes de la cinematografía de Hong Kong (óperas, comedias, etc.): su ámbito de estudio es sencillamente el de las películas de acción (artes marciales y gángsters) y su metodología la misma con la que había estudiado previamente el cine de Hollywood. Con todo, *Planet Hong Kong* es sin duda uno de los libros más accesibles de su autor, quien no duda en intercalar entre los principales capítulos del mismo distintas semblanzas sobre algunas de las grandes figuras del cine de acción de la ex-colonia británica (Bruce Lee, Jackie Chan, Tsui Hark, King Hu...),

tanto a un lado como al otro de la cámara. Pero, como era bien previsible, no es ahí donde se encuentran sus mejores bazas.

Bordwell, en suma, interroga a las propias películas para tratar de determinar su especificidad y su eficacia expresiva, comparándolas de forma recurrente con las producciones de Hollywood. Algunos de sus análisis comparados —por ejemplo, el que establece entre secuencias similares de *Hard Boiled* (1992) de John Woo y *Die Hard* (1988) de John McTiernan, o entre *Gun Men* (1988) de Kirk Wong y *The Untouchables* (1987) de Brian De Palma— dan la verdadera medida del rigor y la potencia que en sus mejores momentos alcanza *Planet Hong Kong*, iluminando con claridad las diferencias entre el *modus operandi* hollywoodiense y el hongkonés, pero también sus mutuas y fecundas hibridaciones. De acuerdo con Bordwell, la debilidad narrativa de los films de Hong Kong —si por tal entendemos un cierto descuido en su construcción, frecuentemente episódica y poco coherente desde la perspectiva del modelo clásico de Hollywood— queda compensada con creces por la mayor expresividad física y plástica obtenida mediante específicos recursos de fragmentación tanto en el rodaje como en el montaje, destacando entre los mismos una muy elaborada utilización de las *pausas*: expedientes técnicos (primeros planos, énfasis por medio del *zoom*, efectos sonoros anti-naturalistas...) carentes por lo general de relevancia diegética, funcionan no obstante como poderosos recursos rítmicos capaces de conferir a la narración un *plus* emocional que el montaje en continuidad del cine de Hollywood no sería capaz de lograr con tanta efectividad.

Bordwell no tiene empacho en remitir en este sentido a las viejas teorías de Eisenstein, Pudovkin o Kulechov como posibles claves para ayudar a desentrañar el gran *secreto* del cine de acción de Hong Kong.

En virtud de su ambición teórica y su paralela falta de ambición contextual, *Planet Hong Kong* no puede naturalmente sino erigirse en un texto abierto a la discusión y aun a la polémica, pero desde luego constituye desde ahora mismo una pieza capital de cara a cualquier tentativa ulterior de aproximación al cine popular de Hong Kong. Bordwell dedica incluso un capítulo a lo que él llama el *avant-pop cinema*, centrado básicamente en Wong Kar-wai, y aunque resulta excesivamente esquemático o se permite burdas analogías como la que hace de éste el Truffaut asiático (p. 281), insiste justamente en la filiación popular de que se nutre este cine, un aspecto no siempre adecuadamente subrayado por críticos e historiadores. Es cierto que lo que en este punto le interesa básicamente a Bordwell es romper esa —para él injustificada— dicotomía entre cine de autor y cine comercial, pero no lo es menos que sus provocativos análisis sobre el profundo compromiso de Wong con fórmulas heredadas del cine de género de Hong Kong difícilmente podrán caer en saco roto. Voluntariamente ecléctico y aun errático, *Planet Hong Kong* es sin embargo ya un clásico ineludible en los estudios sobre aquella cinematografía y un arsenal de brillantes e inspirados análisis sobre un cine cuyo enorme éxito popular no había concitado hasta la fecha un esfuerzo académico a la altura de las circunstancias. **ALBERTO ELENA**