



Filmoteca
Generalitat Valenciana

AÑO I

1

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN. MARZO/MAYO, 1989. P.V.P.: 750 Ptas.

• Propuestas para la escritura de una Historia del Cine Español • Aproximaciones a la obra del decorador Gori Muñoz • Castigo de Dios (Hipólito Negre, 1925), un film recuperado • Filmografías de Marcel Dalio, Milton Krasner y Alan Napier • Ritmo, una narración de Charles Chaplin • Peter Greenaway o la pasión por la diferencia • El vídeo-clip: un estallido de fragmentos • Cielo sobre Berlín • Notas para una teoría de la música dramática. • Libros.

ARCHIVOS

DE LA FILMOTECA



ARCHIVOS
DE LA FILMOTECA

DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE LA
GENERALITAT VALENCIANA
R. Muñoz Suay

DIRECTOR DE ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
Vicente Ponce

REDACTOR JEFE
José Antonio Hurtado

SECRETARIO DE REDACCION
Francisco M. Picó

Han colaborado en este número:
Miguel Marías. Román Gubern. Diego Galán. Francisco Llinás. Julio Pérez Perucha. Joaquín Lara. Manuel García. Pep Ginés. Vicente Sánchez Biosca. Paulino Viota. Antonio Weinrichter. M. Vidal Estévez. Rafael R. Tranche. Facundo Tomás. Raul Durá Grimalt. José A. Hurtado. Jean Paul Fargier. Luis Puig. Santos Zunzunegui. José Enrique Monterde. José Luis Téllez. Pep Ruvira. Juan Miguel Company. Francisco M. Picó. Vicente José Benet. Jesús González Requena. Pilar Pedraza. Juan López Gandía. Jorge García.

DISEÑO Y MAQUETA:
Julio Giner

ADMINISTRACION
Y SUSCRIPCIONES:
Amparo Senabre

FOTOGRAFIA:
Archivo Gráfico
de la Filmoteca
José Luis Muñoz
Rafael Sánchez de Merás
Ana Ortega

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA:
Pza. del Ayuntamiento, 17
Tel. 351 23 36
Telefax 352 50 79
46002 VALENCIA

ISSN: en trámite

IMPRESION:
Gráficas Torsan, S.L.
Mosen Fenollar, 14
46007 VALENCIA

DISTRIBUYE:
Siglo XXI de España Editores, S.A.
C/. Plaza, 5
Tels. (91) 759 48 09 - 759 45 57
28043-MADRID

LYRA, S.L.
C/. Palleter, 49 bajo
Tel. (96) 326 65 20
46008-VALENCIA

	<u>Pág.</u>
EDITORIAL.....	7
DESCARTES	
Informaciones, noticias y otras cuestiones de la actividad cinematográfica.....	9
HACER MEMORIA, HACER HISTORIA...	
PROPUESTAS PARA LA ESCRITURA DE UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL	
Una modesta proposición. Miguel Marías.....	14
Claves de la atipicidad europea del cine español. Román Gubern.....	18
La historia (casi) imposible del cine español. Diego Galán.....	28
Carencias, urgencias. Francisco Llinás.....	32
Trayecto de secano. (Algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una historia del cine español). Julio Pérez Perucha.....	36
ARCHIVOS DE LA FILMOTECA: Una primera aproximación a la obra de Gori Muñoz	
Gori Muñoz: Regreso del olvido. Joaquín Lara.....	48
Trayectoria artística de Gori Muñoz. Manuel García.....	54
Una semblanza fílmica. Filmografía. Julio Pérez Perucha.....	60
MATERIALES PARA UNA HISTORIA DEL CINE VALENCIANO. Castigo de Dios, un "primitivo" recuperado	
Castigo de Dios, un "párrafo aparte" en la producción cinematográfica valenciana de 1925. Pep Ginés.....	64
Razones divinas. Vicente Sánchez Biosca.....	78
FILMOGRAFIAS	
Marcel Dalio, Milton Krasner, Alan Napier. Francisco Llinás.....	85
DOCUMENTOS	
Ritmo. Una historia de hombres en un movimiento macabro. Charles Chaplin.....	91
Automatismo = Fascismo. Paulino Viota.....	92
AVATARES DE LA MIRADA: Peter Greenaway o la pasión por la diferencia.	
Presentación de Peter Greenaway. Antonio Weinrichter.....	100
Cartografía de un cineasta. M. Vidal Estévez.....	103
La mirada del dibujante. Rafael R. Tranche.....	114
Confesiones de un cineasta inglés (collage de entrevistas a Peter Greenaway).....	120
Filmografía.....	129
EL UNIVERSO ELECTRONICO: El video-clip: un estallido de fragmentos.	
Los video-clips: vanguardia formal del universo electrónico. Facundo Tomás.....	132
El clip. Raúl Durá Grimalt.....	134
Tras las huellas del pasado: la cita en el video-clip. José A. Hurtado.....	140
Dimensiones del clip. Jean Paul Fargier.....	148
Referencias videográficas. Luis Puig.....	159
VER/OIR	
CIELO SOBRE BERLIN, VISTA POR...	
En el umbral de la tierra del relato. Santos Zunzunegui.....	162
El cielo sobre Berlín. J. Enrique Monterde.....	164
ESCUCHAR EL CINE.	
Notas para una teoría de la música dramática (I). José Luis Téllez.....	168
La música de Ennio Morricone, a propósito de Frantic. Pep. Ruvira.....	172
LIBROS.	
Juan Miguel Company, Francisco M. Picó y José A. Hurtado, Vicente José Benet, Jesús González Requena, Pilar Pedraza y Juan López Gandía, Jorge García.....	175

Foto de portada: **Castigo de Dios** (Hipólito Negre. 1925).

Parece casi una consecuencia inevitable en cualquier publicación que comienza depositar, en un espacio generalmente muy visible y privilegiado, una suerte de fragmento construido sobre frases hechas, las más de las veces cargadas de buenas intenciones, que parecen escritas para concitar la benevolencia, el afecto o la simpatía de su probable universo lector. El tal fragmento puede anunciarse de muy diversas formas: como *Presentación*, *Carta a los Lectores*, *Declaración de Intenciones*, *Preámbulo*, *Editorial*... o, simplemente, no anunciarse, pero el objetivo último de tan arraigada y noble costumbre es celebrar el rito del nacimiento dando a conocer algunos de los motivos que lo justifican. Ciertamente no vamos a contribuir al olvido de un canónico modo de celebración que tiene muchos y muy interesantes precedentes en otras publicaciones especializadas y en la misma historia del cine, dado que algunas memorables secuencias se construyeron utilizando ese pretexto fundacional. Vamos a contribuir, pues, si ello es posible, a prolongar un hábito explicando algunas de nuestras razones para justificar el riesgo de poner en pie una publicación cinematográfica.

Aunque el número de revistas dedicadas al estudio del cine no ha sido nunca muy abundante en España, ha conocido sin duda mejores tiempos que los actuales e incluso ha llegado a atravesar por etapas de euforia. En los últimos años, sin embargo, la tendencia dominante ha ido derivando de la brusca reducción del mercado a la definitiva expulsión del mapa, sin mayores distinciones, de algunas revistas cinematográficas que navegaban a favor de la corriente y de otras que circulaban en corriente alterna. Este fenómeno, cuya explicación pormenorizada resultaría muy prolija, constituye un hecho decididamente singular, porque *no se ha contraído de igual modo el grupo de personas que investiga sobre dichas cuestiones sino solo el número de plataformas donde materializar esa investigación.*

Huelga decir, para sumar razones, que en medio de una saludable fiebre europeísta nuestro país no resiste la comparación con cualquiera de los de su mismo ámbito, cuyas tradiciones son capaces de mantener revistas especializadas del más variado pelaje sin la amenaza permanente de ser como cadáveres de permiso. A ello hay que añadir, además, que el estudio y la investigación en este campo tienden a arraigarse lentamente en las universidades y, como consecuencia, a expandir el contingente de personas capaces de aportar sus puntos de vista. Cabe suponer que todo el texto generado en el espacio universitario, o en áreas limítrofes, encuentra problemáticos e inestables acomodos. Tenemos también la convicción de que es necesario seguir analizando el muy vasto y cambiante proceder cinematográfico porque, pese a lo mucho escrito, aún sobreviven zonas oscuras, datos erróneos, películas olvidadas, etapas o escuelas sobre las que pesa la ignorancia, autores nuevos... y emergen, asimismo, soportes (TV, video...) que alteran la vieja hegemonía del cine y modifican profundamente sus procedimientos narrativos.

Es una evidencia, por otra parte, que sobre su historia, o su inmediato presente, *ni todo está visto, ni todo está escrito* y acaso esta revista sirva para *poder decirlo*. Hay otros muchos motivos, pero esto es un sucinto editorial, no un tratado. Nuestras razones y nuestros deseos apuntan a una publicación donde se encuentren escuelas y orientaciones metodológicas distintas y ello quiere decir que tenemos por muy germinativas, aunque discrepemos de alguna o de todas ellas, las propuestas de Bazin, Sadoul, Mitry, Aristarco, Metz o Burch, por acudir solo a unos cuantos fetiches reconocibles que sembraron la división en el campo de batalla en ocasiones puramente imaginario de la escritura cinematográfica. Una publicación que contemple por igual temas que afectan a la historia de nuestro cine, donde aún hay demasiadas cuestiones no dichas, que al rumbo de cineastas contemporáneos, que revise a los clásicos, que descienda al minúsculo territorio de una fecha por ubicar, que acentúe la importancia de las segundas y terceras líneas, la de los guionistas, operadores, cartelistas, actores, decoradores o músicos, que abra sus páginas a la información de las numerosas actividades que organizan otras Filmotecas españolas, ya sea la programación de ciclos y seminarios o la recuperación de un viejo film que se creía definitivamente extraviado... una publicación, en suma, que no tema la críti-

ca o la confrontación de ideas, porque sólo desde ahí se impugna la intolerancia cultural. Estamos persuadidos de que tales propósitos no son una quimera y que hoy se dan las condiciones mínimas para tamaño atrevimiento.

Así presentamos *Archivos de la Filmoteca*. Una revista de estudios históricos sobre la imagen, de periodicidad trimestral, que se edita desde la *Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, organismo integrado en el Institut Valencià d'Arts Escèniques, Cinematografia i Música (IVAECM) y que depende de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana. Sus páginas pretenden orientarse, en suma, hacia la investigación histórica sobre la imagen, habría que añadir "animada", básicamente la que se elabora en el cine y la televisión, desde la pluralidad de opciones teóricas. La mayoría de sus textos, no obstante, estarán dedicados al cine, pero somos conscientes de que una Filmoteca contemporánea no puede ignorar las consecuencias que se desprenden de medios tenidos por rivales (la TV...), ni obviar el análisis de la cultura electrónica.

Archivos de la Filmoteca no es una publicación aislada, aparece inserta en una tradición de revistas cinematográficas. Sin el ánimo de la ofensa o el propósito de la exclusión a las que pudieran escapar involuntariamente a la memoria, queremos continuar los pasos de plataformas que se llamaron... *Nuestro Cinema, Cinema Experimental, Objetivo, Cinema Universitario, Griffith, Nuestro Cine, Film Ideal, La Mirada, Ensayos de Cine, Contracampo, Fulls de Cinema, Arc Voltaic...* y tantas otras.

Archivos de la Filmoteca no es tampoco una publicación solitaria, comparte el mercado y el esfuerzo con muchas más de características y planteamientos dispares, pero igualmente interesadas en difundir textos sobre el cine. Es el caso, especialmente, de *Dirigido Por...* y de aquellas que aparecen con incierta o regular periodicidad en nuestro país.

Todas merecen nuestro respeto y de todas nos sentimos solidarios.

Y una última acotación: nuestros hipotéticos lectores. Quisiéramos, como es lógico, que fueran muchos y muy activos a la hora de señalar equivocaciones o sugerir mejoras. Los lectores son el patrimonio más firme de una publicación y su asentimiento o rechazo resultan decisivos. Los suscriptores fijos y los compradores habituales no sólo extienden la influencia y el conocimiento de una revista, son también la pieza esencial para legitimarla y sostenerla económicamente. *Archivos de la Filmoteca* está financiada institucionalmente, pero no por ello tiene *patente de quiebra o disfruta de un estado de gracia especial para el dispendio*. Esa circunstancia nos obliga a hacer un esfuerzo suplementario por demostrar su utilidad. No renunciaremos, por tanto, a hechos de mercado como la inserción publicitaria o los patrocinios de la empresa privada para reducir al máximo sus gastos.

Este 1^{er}. número de *Archivos de la Filmoteca* debería, en principio, explicarse solo. La configuración de bloques, secciones, temas y textos dan cuenta de nuestro proyecto. Sus páginas son el resultado de una primera tentativa, siempre la más difícil, de estructurar algunas intuiciones y cristalizar algunas ideas. Quizá no sea el más representativo aunque, a buen seguro, sí será el más voluminoso. Eso suele suceder en los comienzos. El tiempo, las críticas y la experiencia irán adelgazándola un poco, cambiando sus excesos y sus ingenuidades, pero dudamos que puedan cambiar nuestra decisión de mantener en ella un principio elemental de coherencia y la búsqueda sistemática del necesario rigor para tratar, por medio de la escritura, el conjunto de aspectos que se articulan en el cine.

D E S C A R T E S

En los últimos meses del pasado año se materializaron sendos manifiestos en defensa del cine europeo. Más allá de malas redacciones o formulaciones peculiares, más allá de lo discutible de algunas de sus propuestas, constituyen una *reacción organizada* que merece examinarse con detenimiento.

DECLARACION DE DELFOS

Delfos, 27 de septiembre de 1988

De Alemania, de Austria, de Bélgica, de Chipre, de Dinamarca, de España, de Francia, de Grecia, de Hungría, de Irlanda, de Italia, de Luxemburgo, de los Países Bajos, de Polonia, de Portugal, de Reino Unido, de Suecia, de Suiza, de Turquía, de Yugoslavia, de toda Europa, hombres y mujeres de la cultura, autores, escritores, músicos, comediantes, investigadores científicos, universitarios, han venido a Delfos impulsados por un apremiante sentimiento.

El audiovisual atraviesa una crisis cultural y nosotros estamos profundamente preocupados por su porvenir en Europa. Esta Declaración se dirige a la opinión pública, a los gobiernos y a las instituciones comunitarias de Europa.

Por la universalidad de su presencia, por su tendencia a la hegemonía, el audiovisual se ha convertido en un elemento decisivo de la Cultura. Porque de un bien de la Cultura se trata. Del derecho de todos a enriquecer su personalidad mediante emociones, experiencias vividas y compartidas, y mediante el conocimiento. Del derecho del público a elegir libremente. Del derecho de los creadores a expresarse libremente.

Todos estos derechos son demasiado frecuentemente negados en tanto que medio de comunicación y de creencia, o confiscados por las fuerzas políticas y económicas para no ser más que instrumentos de poder.

Los medios de evitar lo peor existen y nosotros tenemos el deber de decir a los gobiernos;

Intentadlo mientras estemos a tiempo.

Combatir el debilitamiento progresivo de las identidades culturales en Europa es *responsabilidad vuestra*. Cada cual tiene derecho a ver obras expresando sus características nacionales y sobre todo en su propia lengua. Imponer una verdadera y libre circulación de ideas, de informaciones y de obras es *responsabilidad vuestra*. No permitáis que, en un mismo desafío a los derechos del público y a los derechos de los autores, las televisiones comerciales desvíen en su finalidad las obras de la Cultura para servir de soporte a la publicidad. No permitáis más que las corten, que las mutilen, que las desnaturalicen.

No aceptéis más que, bajo el pretexto de asegurar programas a los espectadores, los vendan a los publicistas. Así pues, la integridad y el porvenir de nuestros cines y de nuestras televisiones en *responsabilidad vuestra*. En el año del cine y la televisión, en vísperas del libre mercado europeo de 1992 y del segundo milenio, es nuestro deber llamar la atención a los gobiernos sobre su propio deber.

Es una lucha en favor del desarrollo humano y de la democracia.

¡Que los gobiernos luchen con nosotros!

CARTA DEL AUDIOVISUAL EUROPEO

ARTICULO 1

La obra cinematográfica y televisiva, nacida de la experiencia y de la imaginación del Hombre, es un elemento esencial de la cultura viva. Es la expresión de la personalidad del autor. A este título, no es un producto como los demás y su explotación no puede ser asimilada a un simple servicio. Las leyes y reglamentos europeos deben tener imperativamente en cuenta esta especificidad.

ARTICULO 2

Todo pueblo tiene el derecho de acceder a la obra cinematográfica y televisiva, reflejo de sus características sociales y culturales, en primer lugar de las cuales figura su lengua.

El autor es exhortado, sea cual sea su papel, a crear en su propia lengua. Esta elección es una de sus prerrogativas. Las legislaciones, los reglamentos nacionales y europeos, salvaguardan mediante sistemas de apoyo financiero, de cuotas y de protección de la difusión, las identidades culturales y lingüísticas.

ARTICULO 3

Un esfuerzo solidario de los gobiernos de los países europeos es necesario para sostener el desarrollo de las industrias de producción cinematográficas y televisiva de los países económicamente más débiles.

Las instituciones europeas, y sobre todo la Comunidad Europea, encaminan una política eficaz de salvaguarda de las expresiones nacionales minoritarias.

ARTICULO 4

Sólo la o las personas físicas que creen una obra cinematográfica o televisiva —realizador, autor de la obra original, del guión, de los diálogos y de la música— tienen la cualidad de autores de esta obra.

Por el sólo hecho de la creación de la obra, el autor goza sobre ella de un derecho de propiedad incorporeal, exclusivo y opuesto a todos. Este derecho comporta atributos de orden moral perpétuos e inalienables, así como atributos de orden patrimonial.

ARTICULO 5

El derecho moral ligado a la persona del autor protege su nombre, su cualidad y su obra, que el público tiene derecho a ver tal y como ha sido creada. El derecho moral comprende el derecho por parte del autor a reivindicar la paternidad de su obra y a oponerse en todo momento a cualquier modificación de la misma por adición, supresión o cambio de cualquier elemento. Todo concierto tendente a reducir o suprimir el derecho moral es nulo. El montaje definitivo de la obra audiovisual es establecido por el realizador.

Los artistas intérpretes de obras audiovisuales tienen el derecho al respeto de su imagen y de su interpretación.

ARTICULO 6

El respeto de la dignidad y la independencia de todo creador, autor y artista intérprete, lleva a garantizarle el medio de vivir del producto de su trabajo.

Ninguna autoridad, ninguna norma nacional o europea, puede privar al autor de su derecho exclusivo a negociar, individual o colectivamente, las condiciones de autorización de difusión de su obra ni las condiciones de su remuneración. Ello excluye cualquier forma de licencia legal u obligatoria.

ARTICULO 7

Una obra cinematográfica o televisiva no tiene existencia real más que por su comunicación al público.

Los autores de la obra audiovisual gozan del derecho a la explotación de la obra seguida y de acuerdo con los usos de la profesión. En su defecto, el autor recupera los derechos sobre su obra.

ARTICULO 8

La comunicación audiovisual de masas, por su esencial papel social, ejerce una función de interés general.

El modo de financiación de las producciones cinematográficas y televisivas es determinante. Confiere a los financiadores un poder de decisión que puede o no ejercerse en el sentido de la voluntad creadora y de la independencia del autor.

Corresponde a los poderes públicos, en cada país y a nivel europeo, favorecer la creación mediante el soporte indispensable y mediante la diversidad de vías de financiación y sostener así la producción independiente.

Los sistemas de ayuda y soporte a la producción cinematográfica y televisiva contribuyen a este objetivo.

ARTICULO 9

La concentración de los medios de producción y de difusión en manos de un pequeño número de individuos o de sociedades multinacionales amenaza el conjunto de los derechos democráticos.

Es abolida toda forma de censura directa o indirecta.

La independencia de la expresión artística está protegida de presiones políticas y comerciales.

ARTICULO 10

Las obras cinematográficas están ante todo destinadas a la explotación en sala. El público tiene pues el derecho de verlas en salas de cine.

Las leyes y reglamentos europeos establecen un orden cronológico que asegura y refuerza en primer lugar la difusión de la obra cinematográfica en salas de cine.

ARTICULO 11

Cualquier individuo tiene acceso a toda información y a toda obra cinematográfica o televisiva. Se le garantiza al mismo tiempo contra toda manipulación de fines políticos o comerciales.

Los poderes públicos a nivel nacional y europeo:

- preservan el libre acceso a todos los medios.

- velan, en lo que a la programación de los medios respecta, por el pluralismo social y cultural, actuando contra la nivelación y el embrutecimiento de los espíritus y concurren en la libre elección y en la formación del espíritu crítico.

ARTICULO 12

El público tiene un derecho específico paralelo al del autor, y que lo refuerza, a recibir las obras en su integridad, sobre todo sin interrupción publicitaria.

El público debe poder contribuir a la programación de los medios, sobre todo recibiendo todas las informaciones indispensables.

ARTICULO 13

Forma de comunicación dominante de nuestra época, los medios audiovisuales tienen el riesgo de engendrar en los jóvenes una tendencia a la pasividad. Pero pueden, por la difusión de las obras, estimular la imaginación creativa, suscitar una renovación del lenguaje, incitar a una actitud crítica frente al despliegue de las imágenes y poner en movimiento el pensamiento. Las artes cinematográficas y televisivas encontrarán su lugar en los sistemas educativos de las naciones de Europa.

El desarrollo de las enseñanzas técnicas especializadas, adaptadas a los progresos tecnológicos actuales y futuros,

será el mejor estímulo de la creación artística, el mejor fomento a una participación crítica e inteligente en el seno de un sistema verdaderamente pluralista y democrático.

ARTICULO 14

Es urgente que sea retomada, con seriedad, la salvaguarda y la restauración del patrimonio audiovisual de nuestros países, que negligencias criminales ponen en peligro.

Una comisión será creada, a nivel europeo, para tomar a su cargo esta responsabilidad.

De este modo, el patrimonio audiovisual, libremente accesible, podrá a los ojos de todos, llevar el testimonio de nuestro tiempo.

LLAMAMIENTO DE LOS DIRECTORES DE CINE EUROPEOS

Con motivo de la presentación del PREMIO EUROPA DE CINE los directores de cine europeos han publicado el siguiente llamamiento:

"Somos cada vez más conscientes de cómo la palabra escrita está siendo destruida de nuestras vidas por imágenes en movimiento, como la Galaxia Gutenberg ha sido absorbida por la Galaxia de Lumiere. Lo que originariamente empezó como una atractiva novedad en las ferias de los pueblos se ha convertido en una forma de arte de poder sin precedentes, lo que pronto hizo nacer hijos tan geniales como Chaplin, Eisenstein y Buñuel, hoy, con la ayuda de la electrónica, se ha convertido en el más importante vehículo de cultura global y comunicación.

Los giros de una trama o el carisma de un actor tiene tan fuerte efecto en nuestra imaginación colectiva que en todas partes del mundo las calles parece que hayan sido barridas de gente cuando se proyecta el siguiente episodio de una popular serie de televisión. En otras palabras, a todos nosotros, a todos los que nos concierne la producción de películas, directores, escritores, y actores igualmente tenemos una influencia diferente en las necesidades, los gustos, y por esta razón en las necesidades, los gustos, y por esta razón en los valores del hombre moderno. Un simple juguete que se convierte, no obstante, en un gran y potente medio de comunicación. Hemos sido dotados con un único poder y es el gran momento de aceptar la responsabilidad que lleva ese poder.



Los films que conquistan los cines en todo el mundo, y especialmente aquellas producciones vía satélite, cuentan a millones de espectadores nuestra historia, la que nosotros deseamos contar. Además tenemos el poder para influenciar en los continentes. El peligro, sin embargo, es que esto puede conducir a la homogeneidad cultural, un descenso en el gusto artístico y la polución del intelectual y de los valores espirituales, todo lo que podría gradualmente suprimir la identidad nacional, lenguas nativas, nuestro natural deseo por la belleza de la diversidad y nuestro respeto por la diversidad del universo.

Y esto es lo que ha llegado a hacer que el nuevo y admirable "poder mundo" de las imágenes en movimiento esté lentamente amenazando la existencia de nuestra cultura cinematográfica. El cine nacido de Europa y durante muchos años prueba de un continente rico en tradición y múltiple en sus ideales, un cine que ofreció al mundo un conocimiento del pensamiento de ser europeo y del cual nacieron trabajos tales como *Der Letzte man*, *Jeanne d'Arc*, *Potemkin*, *Dr. Caligari*, *La grande illusion*, *Quai des Brumes*, *Ladri di biciclette*, *A bout de souffle*, *Viridiana* y *La Strada*, este cine europeo es el que está siendo lentamente apartado de las pantallas de nuestros cines y televisiones.

Pero ¿significa esto que no tenemos nada más que salvar, llorar por nuestro glorioso pasado y decir adiós al cine europeo? o ¿Tendremos algo más

que decir, más que contar nuestro pasado, más que ofrecer de nuestras creencias y convicciones?. En efecto, hay mucho más, si hacemos un esfuerzo conjunto para dar al mundo eso que sólo nosotros podemos darle: *La experiencia europea*.

Hoy, al final del siglo XX, un mensaje humano puede ser hallado soterrado bajo el suelo europeo. Lo documenta un continente plagado por la guerra y la muerte de hermano contra hermano, dividido por fronteras políticas, pero manteniéndose juntos por una cultura común, sobrecargado por el peso de familias separadas, atormentado por el desempleo, pobreza, injusticia y ausencia de derechos humanos, pero aún así, una Europa que cree profundamente en un común y esperanzador futuro marcado por la alegría e inquietud. Está claro que todavía tenemos algo que decir, que debidamente expresado puede posiblemente enriquecer el entendimiento humano a nivel universal.

Si la respuesta es sí, y queremos ser oídos, entonces debemos aprender a expresarnos nosotros mismos poniéndonos de acuerdo para cambiar las condiciones. Además debemos hacer un esfuerzo para preservar la admirable riqueza de diversidad de Europa, sólo entonces los films franceses podrán ser franceses, el cine italiano conservará su sabor italiano, las escuelas cinematográficas checoslovacas y polacas permanecerán como son y los films alemanes húngaros, suecos, ru-



tos y griegos continuarán enriqueciendo con su propio color el amplio espectro del arte cinematográfico. Lo cierto es que para ser *nosotros mismos*, en otras palabras, para nuestra *individualidad*, lo que más fuerza tiene es que seamos todos como uno. En vez de limitarnos los unos a los otros, deberíamos esforzarnos hacia una identidad común basada en la variedad, un vínculo mutuo que de la bienvenida con los brazos abiertos a la diversidad y a la individualidad y entonces poder protegernos nosotros mismos del terror de una estandarización del gusto en el arte.

Estos pensamientos nos han llevado a crear al *PREMIO EUROPA DE CINE* y quizá más tarde una Academia de Cine Europeo. No tenemos otra meta sino la de proteger la cultura europea promocionando el verdadero valor de su cinematografía y que pueda de esta manera recibir la debida atención y encontrar audiencia en todo el mundo.

No es nuestra intención competir con festivales de cine o rivalizar con alguna de las teorías actuales o escuelas de arte cinematográfico. Nuestro premio será adjudicado anualmente a los profesionales del cine por una destacada realización y para films que representen la cultura europea de manera intrínseca, no ha sido concebido para oponernos a nada, más bien para afirmar algo. Y eso es nada menos que nuestro amor y nuestra preocupación por aquello a lo que llamamos hogar: *Europa*".



Theo Angelopoulos
THEO ANGELOPOULOS

Ingmar Bergman
INGMAR BERGMAN

Bernardo Bertolucci
BERNARDO BERTOLUCCI

Claude Chabrol
CLAUDE CHABROL

Claude Goretta
CLAUDE GORETTA

Jiri Menzel
JIRI MENZEL

Eric Rohmer
ERIC ROHMER

Istvan Szabo
ISTVAN SZABO

Wim Wenders
WIM WENDERS

Castigo de Dios

DRAMA RURAL

PILOWS



TONYKO
-XXX-

EXCLUSIVAS
NELSON

HACER MEMORIA, HACER HISTORIA...

Bajo el título *Hacer memoria, Hacer historia...* se agrupan un conjunto de textos heterogéneos cuya finalidad última es coincidir con su enunciado, esto es, formalizar la investigación sobre la historia del cine. Así, las aportaciones que adoptan el genérico de *Propuestas para la escritura de una historia del cine español* quieren, como podría decir Guillermo Brown, constatar un hecho: a estas alturas no hay, salvando las “historias épicas del cine español” de Cabero y Méndez-Leite, tan únicas como inanes, un proyecto riguroso y posible de escribir una Historia del Cine Español, cuestión ésta que se erige en síntoma de nuestras más llamativas ausencias en la investigación cinematográfica. En *Archivos de la Filmoteca* se procede a una primera aproximación a la obra de un notable decorador valenciano, *Gori Muñoz*, a partir del depósito que hizo su viuda a la Filmoteca Valenciana y que constituye un apreciable grupo de documentos de trabajo. En los *Materiales para una Historia del Cine Valenciano* quedan establecidos nuevos datos sobre un film, *Castigo de Dios* (Hipólito Negre, 1925), recientemente recuperado, que permiten deshacer errores e inexactitudes frecuentes cuando de cine mudo se trata. *Documentos* da a conocer, bien es cierto que ya se había publicado en otras instancias, la narración de Charles Chaplin *Ritmo*, un escrito breve pero dramáticamente solidario con la causa republicana en nuestra guerra civil. Y, por último, se repasan las *filmografías* completas de dos grandes actores secundarios, *Marcel Dalio* y *Alan Napier* y un no menos excelente operador, *Milton Krasner*, nombres que, por lo general, ocupan siempre la zona de la letra pequeña o el área del pie de página, espacios cuya dignidad e importancia conviene subrayar.

CARTEL DE LA PELÍCULA CASTIGO DE DIOS (1925. HIPOLITO NEGRE). EN OTROS DOCUMENTOS JUSTICIA DE DIOS. AUTOR: TONYKO. LITOGRAFIA MIRABET. VALENCIA. FONDO J. M. FONTANET EN DEPOSITO EN LA FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA.

PROPUESTAS PARA LA ESCRITURA DE UNA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

UN GRUPO DE HISTORIADORES QUE HAN DEDICADO NO POCO TEXTO A LA INVESTIGACION DEL CINE ESPAÑOL, MANIFIESTAN AQUI SUS PUNTOS DE VISTA RESPECTO A UNA CIRCUNSTANCIA EN VERDAD PECULIAR: DESPUES DE LOS MAMOTRETOS DE CABERO Y MENDEZ LEITE, SR., (Y DE LOS ESFUERZOS DE CARLOS FERNANDEZ CUENCA) SOBRE LA *HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL*, NADIE HA EMPRENDIDO LA ELEFANTIASICA LABOR DE COMPLEMENTARLA O REESCRIBIRLA. PARECEN HABER MUCHAS RAZONES PARA QUE TAL ANOMALIA SUBSISTA Y OTRAS TANTAS PARA HACER PRACTICAMENTE IMPOSIBLE ESE PROYECTO. LOS TRABAJOS PARCIALES SOBRE AUTORES, GENEROS, ESCUELAS O EPOCAS DEL CINE ESPAÑOL SON, AFORTUNADAMENTE, NUMEROSOS. SIN EMBARGO, LA CONEXION DE TODOS ELLOS NO HACE METODOLOGICAMENTE COMPENSIBLE ESA "HISTORIA", QUE SERVIRIA TAMBIEN PARA IMPUGNAR MUCHOS JUICIOS APRESURADOS SOBRE NUESTRO PASADO Y NUESTRO PRESENTE FILMICO. TODO PARECE INDICAR QUE LA INICIATIVA PRIVADA HA DESISTIDO (VARIOS INTENTOS DE ESCRIBIR UNA *HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL* DIGNA DEL TAL NOMBRE SE SALDARON CON UN SILENCIOSO FRACASO) Y QUE LA INICIATIVA INSTITUCIONAL NO HA CONTEMPLADO ENTRE SUS PRIORIDADES ESE TRABAJO. HABIDA CUENTA DE QUE FALTA LA OPINION DE MUCHOS HISTORIADORES, ESTE BLOQUE DE ESCRITOS PODRIA SER CONSIDERADO COMO LA PRIMERA ENTREGA DE UNA REFLEXION QUE DEBERA AMPLIARSE ESCUCHANDO OTRAS VOCES.

LAS FOTOS QUE ILUSTRAN EL PRESENTE APARTADO, PROCEDEN DEL ARCHIVO GRAFICO DE LA FILMOTECA VALENCIANA.

UNA MODESTA PROPOSICION

MIGUEL MARÍAS

He estado a punto de titular estas reflexiones *Misión imposible*. Si no me he decidido no es tanto por su eco televisivo —que lo haría más adecuado para aludir a una historia ya verdaderamente imposible de hacer, la de la televisión—, sino por el mensaje pesimista que podrían intuir quienes no se molestasen en seguir leyendo. En realidad, mi enfoque es algo menos fatalista, y pretende enlazar con un viejo y quizá irónico *slogan* parisino del hoy definitivamente olvidado y enterrado —tras pompas fúnebre conmemorativas de su vigésimo aniversario— Mayo del 68, que decía algo así como *Sed realistas: pedid lo imposible*.

Creo, en efecto, que cuantos sentimos interés o pasión (o ambas cosas) por el cine debemos atender ese sabio consejo y pedir lo imposible. Sabiendo, claro está, que es imposible, inalcanzable, pero con el realismo de recordar también que, si no lo pedimos, tendremos menos aún, quizá simplemente nada.

Cada día que pasa se hace más difícil escribir una Historia del Cine como creo yo que sería deseable, es decir, como la que a mí me apetecería tener al alcance de la mano en este momento. No hay ya en el mismo mundo una sola persona —muerto, para colmo, Georges Sadoul— capaz de abarcar la totalidad del cine que se ha hecho en su propio país, con tal de que este sea un mediano productor. Ni siquiera del que se conserva, que suele ser un porcentaje variable pero no muy elevado. Y cada año que pase, aunque la producción sea descendente, serán más las películas hechas y menos las recuperables, con lo que el pasado quedará perdido, anulado, en mayor proporción y el presente seguirá inflándose, hasta hacer imposible, como tarea personal, hacer una historia del cine.

Se me objetará que propugno una historia “subjetivista”, pues cabe deducir, a primera vista, que pretendo que escriba esa historia una sola persona. Aclararé que no es eso lo que quiero decir. Aparte de que nada impediría que un amplio y variado *equipo* se encargase de investigar, documentar, comprobar, etc., los datos, e incluso de “redactar” —tarea no secundaria: la historia hay que *narrarla*—, aunque el “autor” fuese único, en realidad lo que considero necesario es que haya un *responsable* único, no un comité precariamente conectado e incoherente, formado por mera agregación de historiadores individuales, a los que se tiene por “especialistas” en el cine de una región o una época, una escuela o un género (quizá a su pesar, y sin otra razón que haber sido el único en ocuparse de este o aquel tema). Tal figura no es fácil de encontrar, pero dista de ser una entelequia utópica: historias más largas y más vastas que la del cine se han hecho bajo la dirección de una persona que aporta una teoría de la historia, una metodología, un enfoque, unos conocimientos amplios e interrelacionados y una capacidad notable para detectar puntos oscuros, dudosos o contradictorios que requieren ulterior investigación, así como para eliminar visiones sesgadas o errores de proporción. En resumen, lo que quiero decir es que me gusta saber con quién me estoy jugando los cuartos, con quién discuto, quién me habla, y que por eso me gustaría que la Historia del Cine fuese una obra *personal* —y no por ello subjetiva—, y que no fuese única, sino que hubiese otras, igualmente personales en su enfoque, y coherentes y unitarias en su método, entre las que sea posible establecer una confrontación o un contraste que sean útiles. De lo contrario, nos encontraremos una algarabía ininteligible de voces numerosas y discordantes, que acabarían por aumentar la confusión existente, ya considerable, y fomentar la incertidumbre y la provisionalidad permanente.

No se trata de desdeñar los esfuerzos —en sí meritorios, y estos sí atribuibles a individuos aislados— de nuestros mayores, que además son, por ahora, lo que tenemos, y más vale eso que nada. Pero la historia de las obras vivas —es decir, las que muchos años después siguen operando, vigentes y visibles— no puede nunca quedar escrita definitivamente, sino que ha de estar en permanente revisión y reconsideración; no debe ser estática. Por eso, aun si ya no está al alcance de nadie vivir en sintonía con el cine, y haber visto en su momento *El nacimiento de una nación*, *Metrópolis*, *La edad de oro*, *La regla del juego* o *Roma, ciudad abierta*, en su contexto cultural, social, técnico y anímico, hay que aprovechar la perspectiva que, por fuerza, nos impone el paso del tiempo, la evolución posterior del cine y la distancia con que vemos hoy las innovaciones de ayer, y revisar los excesivos errores que —¿por carecer de equipos?— dejaron clavados en letra impresa, y que la repetición año tras año ha hecho casi inexpugnables, por mucho que se aporten pruebas de lo contrario.

Insisto, pues, en la necesidad del trabajo en equipo, integrado por personas que no desdeñen la ingrata labor —a veces apasionante, siempre dura y mal retribuida— de rastrear un dato, cotejar fuentes, inspeccionar hemerotecas y ficheros, comprobar fechas, buscar el testimonio de los supervivientes que queden... Sobre todo, porque es la única forma de no trabajar de memoria, de oídas ni de leídas; aunque eso obligue a limitar el terreno batido a una parcela, hay que ver y volver a ver *las películas*, ahora.

Se alza ahora un enorme obstáculo, quizá desmoralizador: de algunos periodos queda muy poco; hay cineastas de los que no se ha encontrado la menor huella; y lo que se conserva está, a menudo, en copia única, en mal estado, incompleta o incluso en un soporte que descarta su estudio inmediato, sin que quepa garantizar que se llegará a tiempo a hacerla de nuevo visible.

Quiere esto decir que, responsablemente, *no es posible hacer de golpe la historia del cine español*. Es una empresa a muy largo plazo, quizá interminable, difícil de poner en marcha y aún más difíciles de mantener en funcionamiento, y que dudo pueda acometerse sin un nutrido equipo de expertos no sólo en cine, sino en otras varias materias que hace faltar entender para revisar la historia.

Voy a explicar ahora por qué le he pedido prestado a Jonathan Swift el título de su sátira (*"Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padre o su país, y para hacerlos útiles al público"*). Lo que pueden exigirse a sí mismos, y lo que podemos pedir a los historiadores del cine español es algo no menos difícil y aún más sacrificado, ya que seguramente no verán los resultados de su trabajo, ni podrán hojear una brillante "Historia" con su nombre en la portada. Hay que pedirles que cerquen el terreno, lo libren de rastrojos y malas hierbas, abran surcos y siembren... probablemente para que otros recojan los frutos, quizá sin dar siquiera las gracias.

Creo, sin embargo, que esta vía "dura" es la única que puede servir para algo. Quizá debieran ir formando ya sus equipos de salida los directores de estos "seminarios" a largo plazo, que alguna Fundación —en colaboración con los organismos estatales o de las Comunidades Autónomas adecuados— tendría que comprometerse a financiar durante 25 ó 30 años (renovando los equipos a medida que se produjeran bajas). Habría que acordar un enfoque básico y una metodología práctica muy realista —pues la materia prima escasea y las fuentes documentales ofrecen lagunas graves—, y empezar a ha-



LA REVOLTOSA (FLORIAN REY, 1924).

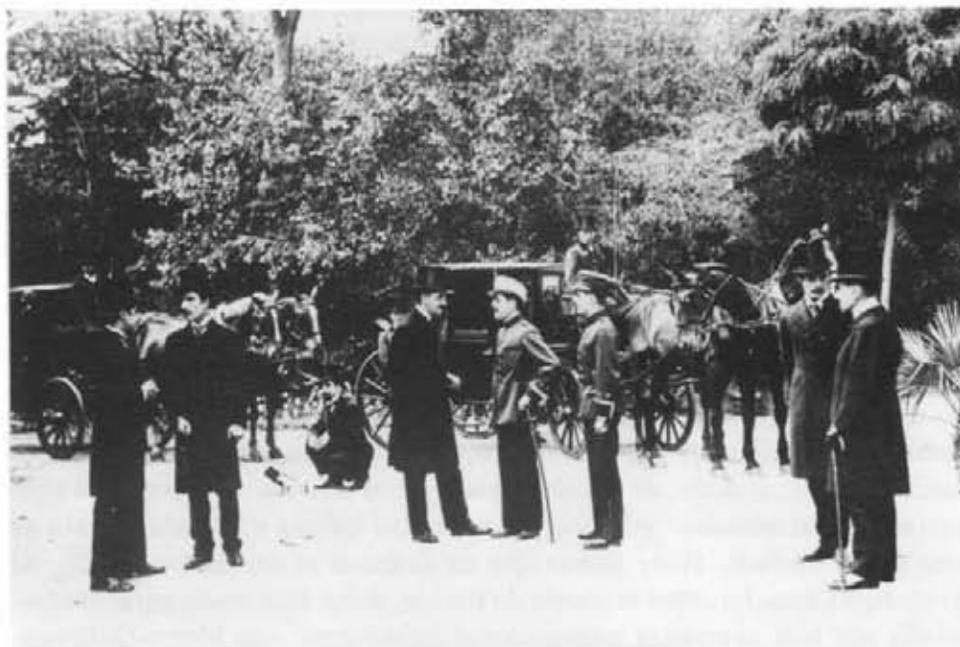


LA HERMANA SAN SULPICIO (FLORIAN REY 1927).

cer un catálogo general del cine español, que se iría ampliando a medida que fuese posible, tanto por descubrimientos futuros como por la paulatina producción de “fichas” para cada película, en las que, junto a los datos de producción, equipo técnico y artístico, etc., tomados de los títulos de crédito pero corregidos mediante testimonios, fotos de rodaje, reportajes de la época, se fuesen consignando todas las informaciones pertinentes —comienzo y final del rodaje (y del montaje)—, primera proyección privada y pública, coste, recaudación, tipo y ámbito de difusión comercial, acogida crítica, etc. Un instrumento esencial, que el vídeo hace hoy posible, sería un resumen detallado del argumento, secuencia por secuencia (una “escaleta” *a posteriori*), con el que estuviese de acuerdo todo el equipo. A partir de ahí se abre un abanico de posibles alternativas: por ejemplo, críticas, comentarios o descripciones a cargo de cada integrante del grupo, que permitiesen situar históricamente y valorar, sobre el papel, el alcance de la obra en cuestión, así como sus repercusiones, antecedentes y consecuencias; un informe acerca del estado de conservación en que se encuentra, con recomendaciones acerca de la importancia y urgencia de su reproducción y pautas que sirviesen de guía a su restauración o reconstrucción; una lista de las películas que, por similitud o contraste, tengan con ella la suficiente relación como para justificar un eventual estudio comparativo.

Todas estas “fichas” irían completándose y sumándose como capítulos de una *work in progress* que cada año crecería y sería actualizada.

Naturalmente, mi “modesta proposición”, aunque menos malévola que la de Swift, tiene algo de infanticida, porque requiere un esfuerzo inmenso, una dedicación y un trabajo sólo comparables a la falta de vanidad que implícitamente exige de los que se embarquen en semejante aventura. Pero si no llega pronto una generación de historiadores dispuesta a sacrificar el éxito, la fama, el prestigio y el dinero para que en el futuro exista una Historia del Cine Español, me temo que dentro de muy poco será ya demasiado tarde.



LA ALDEA MALDITA (FLORIAN REY, 1929).

PRIM (JOSE BUSCH, 1930).

CLAVES DE LA ATIPICIDAD EUROPEA DEL CINE ESPAÑOL

ROMÁN GUBERN

El estrepitoso fracaso de algunos intentos ambiciosos para articular, desde hace más de diez años, una historia del cine español redactada colectivamente y pormenorizada en varios volúmenes, invita a pensar que el cine español presenta características muy atípicas y/o que el acceso a las fuentes de estudio (films, hemerotecas, documentos) es imposible o extremadamente laborioso. El caso es que a diferencia de lo que ha ocurrido con el cine francés, el italiano, el alemán, el británico, el ruso y soviético, el danés, el sueco o el suizo —por ceñirnos tan sólo a nuestro continente—, que han generado una solvente bibliografía historiográfica y globalizadora, el cine español ha dado lugar a algunos estudios históricos sectoriales o fragmentarios, ceñidos a períodos o a aspectos específicos, pero está todavía por vertebrar un obra global que contemple el conjunto de su evolución y permita formular sólidas hipótesis y valoraciones totalizadoras con autoridad suficiente. Acaso habrá que esperar, como ha ocurrido con la historia de la fotografía en nuestro país, a que venga alguien de la Universidad de Austin (Texas), para establecer la primera visión de conjunto y solvente de lo que han sido casi cien años de actividades cinematográficas en nuestro suelo.

Es cierto que existen algunas dificultades objetivas para el estudio científico de nuestra cinematografía. La primera y más irreparable radica en la devastadora destrucción del patrimonio cinematográfico español de sus primeras cinco décadas, es decir, de la mayor parte de su historia. Tenemos que contentarnos con examinar solamente la punta del iceberg y además se trata de una punta mellada. Baste pensar que de *Zalacaín el aventurero* (1929), de Francisco Camacho sobre la novela de Baroja, único film mudo español comprado por una compañía transnacional importante —la Metro-Goldwyn-

Mayer— para su difusión mundial, no se conserva copia alguna. Como no hay copia visible de *Lo más español, o al Hollywood madrileño*, una de las raras muestras de experimentalismo en nuestro cine y del siempre curioso Nemesio Sobrevila. Como no se conserva ni rastro de la elogiadísima *La traviesa molinera* (1934), de D'Abbadie D'Arrast, ni de la mayor parte de la producción política militante surgida durante la guerra civil. Con tan dramática carencia de textos primarios: ¿cómo se puede historiar o analizar seriamente el desarrollo del cine español anterior a 1945?

A la destrucción de los fondos hay que añadir la extinción física de cineastas pioneros o veteranos, que se han ido de nuestro mundo sin legarnos memorias o sin ser objeto de una metódica entrevista oral, como las que hizo en su día el Comité de Investigaciones Históricas de la Cinemateca Francesa, cuya secretaria confió Henri Langlois a Musidora en los años cuarenta. Libros de memorias como el de Eduardo G. Maroto son muy de agradecer, pero constituyen la excepción de la regla. Yo tuve la suerte de tratar a Francisco Elías en sus últimos años, cuando intentaba vender a algún editor sus aventureras memorias, y puedo dar fe de cuán laborioso resulta extraer información precisa y pertinente de un anciano, como era entonces el fundador del cine sonoro español (se empeñaba en explicarme, con mucha gracia por cierto, sus recuerdos mexicanos y los testimonios acerca de cómo Eisenstein iba a los rodajes de *¡Que viva México!* con un camión cargado de cactus, para utilizarlos en la composición de sus encuadres).

Nos faltan, por lo tanto, autobiografías, libros de memorias, monografías, testimonios orales y, en general, testimonios fiables de primera mano de las cinco primeras décadas de la historia del cine español. Y muchas de estas informaciones resultan acaso perdidas para siempre, con la muerte de nuestros pioneros y de nuestros cineastas veteranos.

Hemos aludido antes a la eventual atipicidad de la historia del cine español, como una de las razones que podrían dificultar su investigación. No obstante, la incorporación de España al circuito de exhibiciones de la casa Lumière se produjo sin desfases y con una perfecta normalidad europea. El invento de Lumière fue presentado en Madrid, el 13 de mayo de 1896, con posterioridad a las exhibiciones iniciales en París, Londres, Bruselas y Berlín, es decir, antes que en la mayor parte de las capitales europeas. A esta relativa prioridad hay que añadir que el lugar elegido para la exhibición fue el elegante Hotel de Rusia, en la Carrera de San Jerónimo n.º. 28, es decir, en una arteria muy céntrica y equivalente al bulevar parisino en que se presentó el invento de Lumière. Hasta aquí, por tanto, ninguna anomalía ni atipicidad. Y convertida Barcelona en capital de la actividad cinematográfica peninsular, no tardó en contar con representantes estables de Méliès (Abadal), Pathé (Chomón) y Gaumont (Ricardo de Baños). Del mismo modo, eventos sociopolíticos relevantes, como la boda de Alfonso XIII en junio de 1906, fue cubierta por operadores al servicio de la Pathé y de la casa londinense Urban. Parecía que el destino del cine español no iba a diferir del de otros países europeos importantes, pero difirió.

Y el estancamiento industrial, artístico y comercial del cine español anterior



LA HIJA DE JUAN SIMÓN (SAENZ DE HEREDIA, 1935).



EL BAILARIN Y EL TRABAJADOR (LUIS MARQUINA, 1936).



MORENA CLARA (FLORIAN REY, 1936).



PROGRAMA DE MANO DE LA PELÍCULA RAZA (SAENZ DE HEREDIA, 1941).

a la Primera Guerra Mundial iniciaría una corriente de exilios profesionales en cadena, en cuya diáspora encontramos a Chomón trabajando en París para la Pathé y en Turín para la Itala, al operador Serrano trabajando para la casa Pathé en Rusia, a su colega José María Maristany rodando en Buenos Aires y en Manila, al también operador Ramón de Baños en Brasil, a José Gaspar en Estados Unidos, al errabundo y cosmopolita Benito Perojo en París desde 1916, como más tarde encontraremos a su colega Francisco Elías en Francia, Estados Unidos y México, y a Luis Buñuel debutando como realizador en París a finales del mudo. ¿Cuál fue la razón de esta desoladora diáspora profesional iniciada en los primeros años del cine mudo?

Para explicar el raquitismo industrial del cine mudo español suele argumentarse que al ser la España de entonces un país agrario y subindustrializado, el cine —“arte industrial” por excelencia— no encontró las condiciones objetivas para desarrollarse. A esta explicación debe replicarse con el contraejemplo de otros países preindustriales, tales como Italia (en la Europa del sur) o Dinamarca (en la Europa del norte) antes de la Primera Guerra Mundial, que gracias a su potente tradición teatral, capaz de suministrar actores, directores y decoradores, desarrollaron hasta un alto nivel competitivo y cualificativo sus respectivas industrias de producción cinematográfica. Es cierto que después de 1918, cuando la hegemonía del cine norteamericano se impuso a los países europeos paralizados por la guerra, las grandes potencias cinematográficas de anteguerra se hundieron. España, a pesar de su potente tradición teatral, no fue capaz de alzar el vuelo como Italia (que importó buenos técnicos extranjeros) o Dinamarca, países que ofrecieron géneros o tratamientos inéditos en el cine de su tiempo. Su talón de Aquiles radicó en su atomización en múltiples empresas frágiles, en su deficiente estructura empresarial y en su miopía de objetivos, que alentaron el éxodo de los profesionales más ambiciosos o inventivos. Por eso, cuando algunos historiadores catalanes ensalzan con euforia el cine barcelonés de la primera anteguerra, hay que recordarles que la convulsión que supuso hacia 1910 el paso de la venta de películas a su alquiler se tradujo en un trauma fatal, al no existir aquí el equivalente de unas empresas fuertes y con apoyo bancario, como Pathé en Francia, la Nordisk en Dinamarca, la Cines en Italia, etc. A mayor abundamiento, estos empresarios no supieron aprovechar la coyuntura óptima de la neutralidad durante la guerra, con lo que la culpa recae más en la atomización empresarial y falta de ambición creadora que en las dificultades opuestas al tráfico comercial terrestre y marítimo por las operaciones militares y el bloqueo naval.

LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS (ED. GAR NEVILLE, 1944).



El cine español tuvo por tanto una evolución atípica, en relación con las otras dos potencias vecinas de la Europa meridional: Francia e Italia. No conoció un período de esplendor en la anteguerra y fue neutral cuando aquellos países se enzarzaron en la conflagración europea, aunque no sacó provecho de tal neutralidad. Por otra parte, a diferencia del cine norteamericano, británico o francés, el cine español habría de ser periodizado —a efectos teóricos y prácticos— por llamativos cambios de regímenes políticos ajenos al devenir europeo: monarquía constitucional, dictadura militar, república democrática, dictadura fascista y monarquía constitucional, amén de una traumática guerra civil de tres años. En este sentido, su periodización sería más si-



milar a la evolución de los cines italiano y alemán después de 1918, pero sin alcanzar como ellos períodos decisivos de gran esplendor. En el activo cultural del cine español hay que recordar, en cambio, que la Guerra Civil supuso la primera experiencia masiva en el mundo de uso del cine sonoro como arma de propaganda bélica (y también de la radio). El exilio producido en el cine español a causa de la guerra civil (Buñuel, Velo, Rosita Díaz Gimeno, Angelillo, etc.), con ser significativo y doloroso, no fue cualitativamente comparable al provocado en el cine alemán por la llegada del nazismo. (Como contrapartida del exilio, están por estudiar seriamente las aportaciones de cineastas extranjeros de relieve que trabajaron en nuestra península: Max Linder, Musidora, L'Herbier, Feyder, Grémillon, D'Abbadie D'Arrast, Leni Riefenstahl, Matarazzo y hasta Richard Leacock, debutando como cineasta en Canarias, en la plantación de plátanos de su padre). Y a diferencia de Alemania e Italia, la cancelación formal del período fascista por la Constitución de 1978 no supuso un trauma que afectó radicalmente a su cinematografía (de hecho, el cine postfranquista se inició en el tardofranquismo y Camino inició el rodaje de *Las largas vacaciones del 36* con Franco todavía vivo), del mismo modo que la victoria militar de 1939 tampoco había significado un cataclismo para el cine español, a pesar del exilio de algunos profesionales valiosos y del nuevo marco político y jurídico.

Con todo ello queremos decir que el cine español ha sido un cine tejido sobre vistosas discontinuidades políticas, pero sostenido por continuidades subterráneas a la vida política, proporcionadas sobre todo por la continuidad profesional y empresarial. Y en ciertos momentos resultó un factor más diferenciador la bicefalia del cine peninsular, diversificado entre Barcelona y Madrid (fenómeno ausente en otros países europeos), que las rupturas políticas: esta observación es aplicable tanto a los primeros años del cine mudo como a géneros y estilos del cine en el franquismo (cine policiaco de Iquino en los años cincuenta, experimentos de la Escuela de Barcelona en los sesenta, etc.).



LOS ÚLTIMOS DE FILIPINAS (ANTONIO ROMÁN, 1945).



EL CRIMEN DE LA CALLE BORDADORES (EDGAR NEVILLE, 1946).

PROGRAMA DE MANO DE LA PELÍCULA AGUSTINA DE ARAGÓN (JUAN DE ORDUÑA, 1950).



Es muy patente, por tanto, la singular asincronía de la evolución del cine español en relación con los restantes cines europeos. Esta marginación se constata con la ausencia de un cine de vanguardia en los años veinte (y con el vanguardista Luis Buñuel instalado profesionalmente en el cine francés), tanto como con la impermeabilidad al impacto del nuevo cine soviético, con la posible excepción del Florian Rey de *La aldea maldita* (1929), posible deudor de *El pueblo del pecado* (1927), de Olga Preobrazenskaia.

Si el cine español resultó impermeable a las corrientes más avanzadas del cine europeo hasta 1950 (primeros tanteos neorrealistas), tanto en la etapa muda, como en el cine republicano, como en la primera década del cine franquista, estuvo dominado en cambio por una cómoda y perezosa “política de adaptaciones”, basada en novelas y piezas de teatro preexistentes, de eficacia comercial previamente experimentada en el mercado. Esta es una de las “continuidades” a las que antes aludíamos al referirnos al discurrir del cine español a través de regímenes muy diversos: la perezosa dependencia de textos literarios generados fuera de la industria cinematográfica. Para muestra un botón: en 1918 se constituyó en Santander la productora Cantabria Films para llevar a la pantalla *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, comedia dirigida por el propio dramaturgo cuando la fórmula teatralizante del *film d'art* había sido superada y cancelada en el resto de Europa. Esta dependencia de la escena se manifestó también en la zarzuelas filmadas, género iniciado por Ricardo de Baños en 1905, sonorizadas con discos por el sistema Chronophone de Gaumont, y cultivado luego con ahinco por Segundo de Chomón.

La política de géneros también acusó, en consecuencia, rasgos autárquicos y diferenciados del resto de la producción europea. Ya en el mudo, además de la inevitable *españolada* de origen francés y decimonónico (cultivada también por extranjeros de la talla de Marcel L'Herbier, Germaine Dulac y Jacques Feyder), hallamos la veta tardorromántica de los *bandidos generosos*, que se extendió hasta muy entrado el cine sonoro: *Diego Corrientes* (1924), *La hija del corregidor* (1926), sobre El Tempranillo, y *Una extraña aventura* (1926), las tres de José Buchs, *Luis Candelas o el bandido de Madrid* (1926), de Armand Guerra, *El bandido de la sierra* (1926), de Eusebio Fernández Ardevín, *El león de Sierra Morena* (1927), de Miguel Contreras Torres, *Luis Candelas* (1936), de Fernando Roldán, *Diego Corrientes* (1936), de I.F. Iquino, *Carne de horca* (1953), de Ladislao Vajda, *Llanto por un bandido* (1963), de Saura, etc. Es ya un tópico manido afirmar que este género pudo haber sido el equivalente del western en nuestro cine, pero lo cierto es que no lo fue. Y aunque suele afirmarse que el ciclo nostálgico del Imperio o de la *fazaña* fue característico del cerco internacional contra el franquismo, iniciado en 1946 con *Reina Santa* de Rafael Gil, y cancelado en 1951 con la normalización diplomática del régimen (a *La leona de Castilla* se le negó en ese año el habitual obsequio del Interés Nacional), lo cierto es que en la época muda ya hallamos evocaciones históricas antifrancesas como *El dos de mayo* (1927), de José Buchs, y *Agustina de Aragón* (1928), de Florian Rey (título retomado por Juan de Orduña en 1950). Con lo dicho no ha de resultar raro que, en el contexto de nuestro provinciano cine mudo, el cosmopolita Perojo, que quería implantar los modelos del cine comercial euroyanqui en la producción española, fuese atacado con saña por la crítica conservadora con el epi-



teto de *afrancesado*. Ni que el cosmopolita Vicente Blasco Ibáñez aportase más argumentos a la industria de Hollywood (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Sangre y arena*, *Mare Nostrum*, *Entre naranjos*) que al cine español.

Incluso la dramática inflexión política que supuso el franquismo no significó una revolución en la política de géneros respecto a la anteguerra, aunque aparecieron como nuevos filones el cine de propaganda militarista, casi siempre basado en guerras coloniales (*Harka*, *¡A mí la Legión!*, *Los últimos de Filipinas*, *Alhucemas*) y el de legitimación de la Cruzada (cuyo paradigma y modelo sería *Raza*). Desde 1946, como hemos dicho, se potenció el ciclo imperial o de *fazaña*, como un poco antes, desde 1943, ante la delicada situación política por la evolución de la guerra mundial se potenció el ciclo escapista de novelas decimonónicas (*El clavo*, *El escándalo*), que enlazaban con la tradición del *Kostümfilm* alemán y del *film in costume* italiano, muy poco frecuente antes de 1936 por razones de coste. También el ciclo clerical, impulsado por Juan de Orduña con *Misión blanca* en 1946, contaba con antecedentes dispersos antes del franquismo (*El agua en el suelo*, *El cura de aldea*),

aunque desde esta fecha se convirtió en un género muy caracterizado y mimado por las subvenciones oficiales. En los años cincuenta se asistió al declive de la españolada, al surgimiento del cine policíaco (especialmente en Barcelona) y a la emergencia de la comedia en color del desarrollismo. La década siguiente sería la del Nuevo Cine Español (preanunciado por *Los golfos*, en 1959) y de la Escuela de Barcelona, así como la de una constelación de subgéneros miméticos de la producción internacional (spaghetti western, terror, etc.) y luego de la “comedia verde”, propiciada por las contradicciones de la política censora “aperturista”. Y en la democracia florecerían, tras las comedias libertinas clasificadas S, un denso ciclo de revisión de la guerra civil, otro sobre la historia bajo el franquismo, la comedia urbana (Colomo, Trueba, etc.), etc. La “política de géneros” ha constituido uno de los más reveladores armazones de la evolución del cine español —mucho más que el cine de autor— y está en buena medida por analizar y cuantificar.

PROGRAMA DE MANO DE LA PELÍCULA *BIENVENIDO MR. MARSHALL* (LUIS GARCÍA BERLANGA, 1952).



También ofrece subido interés el análisis del *star-system* local y de la evolución de sus criterios. A pesar de nombres del fulgor de Raquel Meller y de Sara Montiel, el *star-system* español no comenzó a internacionalizarse seriamente hasta los años setenta (Fernando Rey, Angela Molina, etc.). Pero es interesante observar cómo personajes famosos ajenos al cine fueron utilizados ante las cámaras, desde el cine mudo, para promover su comercialidad. El ejemplo más célebre lo suministró *La malcasada* (1926), film divorcista muy atípico y de subido interés de Francisco Gómez Hidalgo, que incluyó al joven general Franco y a Primo de Rivera en su reparto. Bien mirado, el desfile de figuras ilustres en este film tendría su contrafigura sarcástica cuarenta años después, bajo el franquismo, con *Juguetes rotos* (1966), de Summers. También el aristócrata Agustín de Figueroa, hijo del conde de Romanones, fue productor, realizador y actor de *Sortilegio* (1927), cuya figuración fue elegida entre la nobleza española y varias escenas rodadas en palacios de la aristocracia madrileña, ofreciendo la vanidad de las clases privile-

giadas un preciso testimonio documental en la era pretelevisiva. Esta simbiosis entre fama extracinematográfica autárquica y *star-system* cinematográfico se produjo sin esfuerzo en el ámbito taurino: Marcial Lalanda en *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928), de Fernando Delgado; Nicanor Vilalta como productor e intérprete de *El suceso de anoche* (1929), de León Artola; Juan Belmonte dirigiendo e interpretando el documental *Del prado a la arena* (1933); el ganadero Argimiro Pérez Tabernero interpretando su propio personaje en *Rosario la cortijera* (1935), de León Artola; Domingo Ortega, Antonio Bienvenida y Enrique Vera en *Tarde de toros* (1955), de Ladislao Vajda; el torero mexicano Manuel Capetillo en *Dos novias para un torero* (1956), de Antonio Román; el Litri en *El Litri y su sombra* (1959), de Rafael Gil, etc. Una observación parecida, aunque menos cuantiosa, puede hacerse con futbolistas de renombre: *Por fin se casa Zamora* (1926), de Pepín Fernández y con Ricardo Zamora; *Los ases buscan la paz* (1954), de Arturo Ruiz



JEROMIN (LUIS LUCIA, 1953).

Castillo y con Ladislao Kubala; *Saeta rubia* (1956), de Javier Setó y con Alfredo Di Stéfano, etc.

Nos falta una historia solvente de la economía y la industria del cine español, así como de las relaciones entre la industria y el Estado, que han sido historiadadas casi únicamente en el ámbito de la censura institucional. Dijimos al principio de este artículo que el cine español nació asentado en la atomización empresarial y en el minifundismo oportunista. Y esto seguiría siendo verdad a pesar de experiencias de mayor vuelo como Cifesa, Filmófono, Suevia Films, Iquino o Querejeta. No obstante, ya antes de la Primera Guerra Mundial se detectaron esfuerzos esporádicos hacia el expansionismo industrial internacional. Recuérdese que Fructuoso Gelabert rodó para la Alhambra Films, asociada a Cox and Co. de Nueva York, dos ambiciosos melodramas codirigidos con Otto Mulhauser: *La lucha por la herencia* (1913) y *Ana Kadowa* (1913), que transcurría en un reino imaginario de los Balcanes. Y en 1916

nuestro cine, que era ya claramente subalterno y periférico en el mercado europeo, entró en el mundo de las grandes coproducciones internacionales con *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, con el costo exorbitante de un millón de pesetas y que, naturalmente, dirigió un francés de segunda fila, Gérard Bourgeois, en escenarios de Sevilla y de Cádiz, para rentabilizar a un héroe de la historia hispana. Al llegar el sonoro el cine español seguía siendo subalterno, como lo prueba el rodaje de la primera película parlante surgida de los Estudios Orphea, *Fax* (1932), de Francisco Elías, que se rodó con tecnología francesa importada y solamente en versión francesa, pues fue imposible encontrar inversores españoles para la versión local. (Está por estudiar la aventura colonial de Samuel Bronston en España, con todas sus implicaciones políticas y financieras internacionales, comenzando por la potente Dupont de Nemours).

Durante la mayor parte de su historia, los poderes públicos se desinteresaron del cine español, como no fuera para vigilarlo con sus censuras. Un film como *La España de hoy* (1929), cinta de propaganda de José Blay y Jaime Piquer producida por el Estado al final de la dictadura de Primo de Rivera, constituyó una rareza. Tras el paréntesis de la guerra civil, en la que los poderes públicos concedieron al cine una importancia acorde con la situación de emergencia, este tipo de intervencionismo sería raro, con títulos como *Raza*, *Alba de América* o *Franco, ese hombre*. Y la actitud de la industria y de la profesión ante las políticas del Estado sería de permanente queja y solicitud de proteccionismo: en el Primer Congreso Español de Cinematografía (1928) se pidió ya una cuota de pantalla proteccionista; en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1931) se intentó que, ante el nuevo reto del sonoro, los poderes públicos favorecieran un mercado hispanoparlante dominado desde la península; y las Conversaciones de Salamanca (1955), en las que se produjo una críptica alianza coyuntural entre comunistas, católicos y algunos falangistas, se pidió un código de censura (contra la arbitrariedad censora imperante) y una reforma de los criterios proteccionistas del Estado,



CALLE MAYOR (JUAN A. BARDEM, 1956)

reforma que llegaría en 1962 con García Escudero en la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Mucho menos relieve tuvieron el eco de estas asambleas históricas en el Primer Congreso Democrático del Cine Español (diciembre de 1978) y las Converses de Cinema a catalunya (febrero de 1981).

La verdad es que el primer intervencionismo serio del Estado en la política cinematográfica (tras el paréntesis anómalo de la guerra) se produjo con la victoria franquista que, paradójicamente, constituyó una victoria históricamente atípica de la sociedad agraria y latifundista sobre la modernidad del mundo urbano. Este intervencionismo dirigista/proteccionista se produjo con múltiples medidas de represión y de incentivación: unas fueron claramente represoras del cine español (la censura; el doblaje obligatorio del cine extranjero, copiando una ley mussoliniana) y otras estimuladoras (contrapeso de las anteriores), si bien se trató de una estimulación selectiva, en forma de subvenciones discriminatorias otorgadas por el Estado a cada película, según el modelo clasificatorio de la normativa implantada en la Alemania nazi el 25 de marzo de 1937 (su categoría “especial valor político y artístico” se tradujo en 1944 en España por “Interés Nacional”). Este modelo germano-taliano tan rígido y dirigista tendió a degradarse con el modelo desarrollista de los años sesenta, cuando García Escudero dio mayor protagonismo a la política de mercado (agosto de 1964), acorde con las directrices del recién adoptado Primer Plan de Desarrollo (enero de 1964), aunque estableciendo un mecenazgo de Estado para un “cine de autor” domesticado por la censura (categoría de “interés especial”).

Esta rara atipicidad del autárquico cine español en el contexto europeo —democrático y de libre mercado— puede sorprender a algunos investigadores, desbaratar algunos esquemas tradicionales y entrar en colisión con los modelos de análisis establecidos para otras cinematografías, pero debería constituir en realidad un potente estímulo para cualquier investigador cinematográfico que se precie de serlo.



CARLOS SAURA, LUIS BUÑUEL, J.A. BARDEM, MARCO FERRERI Y MIGUEL PICAZO DURANTE LA FILMACION DE *TRIDIANA* (LUIS BUÑUEL, 1961).

LA HISTORIA (CASI) IMPOSIBLE DEL CINE ESPAÑOL

DIEGO GALÁN

Quizás porque son escasas o prácticamente inexistentes las entidades capaces de subvencionar un trabajo histórico sobre el cine español, o quizás porque los ocasionales historiadores de ese cine no suelen (no solemos) disponer del tiempo o de los medios necesarios, lo cierto es que no hay en toda la bibliografía cinematográfica española un trabajo exhaustivo y fiable que ilustre sobre la realidad completa del pasado de nuestro cine.

Tampoco lo hay en otros medios, como la televisión, donde Juan Munsó Cabús primero (*Historia del cine español*), yo mismo después (*Memorias del cine español*) y Fernando Méndez Leite luego (*La noche del cine español*) lo hemos intentado en tres épocas separadas entre sí por diez años. Pero no creo que ninguno de esos tres nobles y distintos intentos hayan conseguido cubrir el vacío de esa completa y cada día más necesaria historia del cine español. En estos casos coincidieron las mismas dificultades de los trabajos escritos (falta de tiempo y de medios) y, además, la de la imposibilidad de contar con buenas copias de las viejas películas españolas, muchas de las cuales han desaparecido al parecer para siempre.

Hay también, como se sabe, libros generales y estudios monográficos aislados, trabajos más o menos amplios sobre filmografías de directores y actores, enciclopedias o historias generales del cine en las que algunos capítulos versan sobre aspectos del cine español. En todos ellos aparecen análisis agudos, datos insólitos, conclusiones basadas en trabajos rigurosos y en reflexiones pausadas. Pero igualmente es fácil encontrar datos equívocos, desinformaciones, adjetivos precipitados, evidencias de una ignorancia que no ha querido superarse. Depende, lógicamente, del rigor del autor, pero éste a su

vez del aire de cada tiempo, de la emoción con que se ha querido contemplar algún pasaje de nuestro reciente pasado.

Por ejemplo, los artículos que numerosos jóvenes y no tan jóvenes escribíamos con alegría en revistas especializadas durante los años sesenta y setenta sobre películas o pasajes del anterior cine español. Parecía evidente, incluso irrefutable (y lo sigue pareciendo en su gran mayoría), que aquel cine español de la gola y la consigna, que aquellas películas históricas, literarias, folklóricas o religiosas que tanto proliferaron en los cuarenta y cincuenta eran horribles. Y no sólo porque podíamos comprobarlo en algunas de aquellas viejas películas que se veían en emisiones de televisión, en sesiones de filmoteca o en la programación de algún intrépido cine-club, sino porque el porcentaje mayor de cine español que se rodaba en ese mismo instante seguía siendo igual de horrible. Y así lo decíamos indignados.

Aunque fuera cierto que en los sesenta el viejo cartón piedra había dado paso a una más suave comedia de costumbres sin aquel violento aire fascista, y que, esporádicamente, venían surgiendo películas realizadas por gente joven que nos sorprendían y entusiasaban a esos críticos del momento. Puede que aquellas películas del “nuevo cine español”, sin el necesario vigor de la libertad, resultaran a veces tímidas y hasta confusas intentando narrar las dificultades del momento, pero bastaban para alimentar la esperanza de que algún día todo podría cambiar.

En ese contexto militante pocas buenas “historias” del cine español podían realizarse. Habían desaparecido, como se ha dicho, muchas copias del cine del pasado y cuantas aparecían confirmaban de inmediato que ese pasado (aún presente) era condenable en todos sus aspectos, y rechazable, pues, en bloque. Primaba la defensa del nuevo cine, desautorizar la censura desvelando sus contradicciones y pequeños intereses, atacar sin duda las imágenes de las películas españolas que habían atormentado nuestra infancia y que habían engañado, como entonces se decía, a todo el pueblo español. No había tiempo ni gran interés en el matiz o en un análisis más detallado de todas y cada una de las películas del viejo cine español. Todas por igual resultaban condenables aunque no se pudieran conocer completamente esas películas. Quizás creamos que no hicimos tan mal y puede que sea cierto, pero hubo algo grave en aquella actitud que prolongaba ya la de los críticos de signo opuesto de la generación anterior; en consecuencia, ni unos ni otros servimos mucho a una “historia” del cine español. Y lo menos grave es que aún hoy es una actitud que puede encontrarse con frecuencia en críticas e “historias”.

Tan fácil y bien recibida era la condena global del pasado del cine español que muy pocos de esos críticos y/o presuntos historiadores se llegaban a preocupar mínimamente de confrontar el dato, de asegurarse que, al margen del valor de su opinión, no era posible (como no lo sigue siendo en nuestros días) trastocar una fecha, confundir una filmografía, ignorar aspectos sustanciales de la vida y obra de actores, guionistas, financieros y directores. Si bien ese tipo de errores se han filtrado en la mayoría de los artículos y libros que pudimos escribir, hay uno modélico del que fue autor Domenec Font (*Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, 1976*). La irreversible



EL VERDUGO (LUIS GARCIA BERLANGA, 1963).

RAFAEL AZCÓN, LUIS GARCÍA BERLANGA Y R. MUÑOZ SUAY EN MALLORCA DURANTE EL RODAJE DE EL VERDUGO (LUIS GARCÍA BERLANGA, 1963).



condena que hizo Font de la práctica totalidad de los cineastas que hasta esa fecha habían trabajado el cine español se sustentaba en multitud de datos erróneos que nacían, por un lado, de la ignorancia de las películas concretas o, lo que es lo mismo, de la no exigencia de rigor, pero sobre todo, del bien asegurado consenso que ese tipo de condenas tenían por aquella época. Al cine del pasado se le negaba el pan y la sal.

Y ello también como consecuencia del “patriotismo” mentecato de los cronistas “oficiales” a quienes toda película que hubiera sido auspiciada desde los despachos de los censores parecía digna de todo elogio. Los críticos o historiadores que habían vivido día a día la realidad de ese cine español censurado, ignoraron, censurados ellos también, la oscura trastienda de las producciones y la mala calidad de tanta película “oficial”. Prácticamente nada de cuanto escribieron los historiadores del “régimen” resulta hoy fiable.

Fue un poco más tarde cuando los críticos jóvenes empezamos a “descubrir” lagunas de interés en aquel cine históricamente rechazable. Alguien dijo que Edgar Neville había sido un cineasta curioso y de gran cultura y en poco tiempo se le consideró autor maldito imprescindible. Otro, descubrió la curiosa filmografía de Carlos Serrano de Osma; un tercero encontró la insólita (y creo que supervalorada) *Vida en sombras*, de Llobet Gracia, que recorrió desde entonces la victoriosa trayectoria de filmotecas, festivales, cine-clubs y homenajes televisivos... Algunas películas de Benito Perojo, el cine de Filmófono durante los años de la República (igualmente supervalorado en un intento forzado de enfrentarlo a la moralina de las películas de Cifesa durante los mismos años), la calidad actoral de José Isbert o de los llamados “secundarios”, la importancia de algún decorador de la vieja escuela y hasta el talante “profesional” de directores de poco talento han ido escalonando los “descubrimientos” con que hasta ahora se ha parcheado la ausencia de una real historia, documentada y rigurosa del cine español. Una “historia”, en definitiva, en la que prevalezca el dato sobre la opinión, el análisis pausado a la urgente crítica “de periódico”. Como por ejemplo, por citar otro libro modélico, aunque de signo positivo en este caso, el espléndido trabajo de Román Gubern y el mismo Domenec Font sobre la censura cinematográfica titulado, *Un cine para el cadalso* (1975).

Pero estos vaivenes que los críticos españoles tenemos sobre nuestro cine siguen siendo igualmente graves hoy día. Desde que la moda de Bardem dió paso a la de Berlanga, otras muchas han ido apareciendo en los últimos años. Lo curioso es que cada uno de los directores que protagonizan la moda del momento arrastran, sin ellos querer, un rechazo total del director anterior. Berlanga dejó de tener interés cuando apareció Saura, y éste fue marginado de los elogios críticos cuando surgió Gutiérrez Aragón, que ahora no es, al parecer, tan importante como antes, desde que Pedro Almodóvar ha copado el entusiasmo de la crítica.

¿Qué puede hacerse entonces? En la época en que Pilar Miró fue Directora General de Cinematografía se propuso la primera historia global del cine español, pero surgieron tantos problemas que han convertido ese libro en un



EL EXTRAÑO VIAJE (F. FERNAN GOMEZ, 1964).



LA TIA TULA (MIGUEL PICAZO, 1964).

nuevo cúmulo de errores, aunque no por ello, mal intencionado. Antes al contrario, cada uno de quienes elaboraron esa historia tenía la muy sana intención de detener de una vez por todas la carrera de desaciertos cometidos hasta entonces con idéntica buena intención. En sólo quince días de tiempo que hubo para redactar el libro, ¿quién podía revisar las películas que alguna vez había visto en su vida y dónde aquellas que nunca se habían conocido? Muy concretamente, parece ya imposible que alguna vez pueda conocerse el cine mudo español: en la Filmoteca apenas existen copias y se da por hecho que en ningún lugar del mundo se conservan ya. Pero ello es extensible a otras épocas históricas (el productor Ignacio F. Iquino, al parecer, hizo quemar los negativos de sus películas de los años cuarenta), como demuestra ahora el insólito y meritorio esfuerzo de un distribuidor de films en video, Enrique Cerezo, que debe luchar como un legendario soñador de El Dorado, para encontrar una por una las películas que fueron populares hace sólo treinta o cuarenta años.

Ni siquiera está censado el número de películas que se ha rodado en España. Las publicaciones oficiales que año tras año editaban los organismos oficiales gracias al control que les permitía la censura no son fiables precisamente por culpa de la censura pero, además, no tuvieron una continuidad suficiente. La reciente reanudación de esa espléndida costumbre no evita ya los “huecos” existentes.

Habría, al menos, que reunificar los trabajos aislados que hasta la fecha se han hecho, tratando de eliminar cuidadosamente los errores que inevitablemente se han heredado de uno a otro trabajo (nada hace más escuela que un error que se copia), y hacerlo con cierta neutralidad ideológica. Neutralidad que significa desapasionamiento: algunos de los admirables críticos españoles que siguen empeñados, casi en solitario, en revisar la obra de cineastas olvidados o precipitadamente rechazados en su época, no parecen poder renunciar, en muchos casos, a una admiración incondicional por esa obra, seguramente como producto de la cantidad de horas que a su estudio dedican: no parece posible analizar una filmografía sin considerarla magnífica.

Estos trabajos, a pesar de ello (y no todos, además, alimentan este error), aportan claridades para esa posible historia resumen de todas las minihistorias hasta ahora aportadas al conocimiento general de nuestro cine. Pero sigue faltándoles a estos “historiadores” los medios y el tiempo necesarios para convertir en indiscutible su esfuerzo.

Es, en cualquier caso, lo único que tenemos y que parece posible hacer. Estas contribuciones espontáneas y asistemáticas están aportando lo único que hay. Habrá que anotarlas en el grupo de lo positivo y prescindir de las contrarias. En este segundo apartado se colocarían los comentarios que siguen publicando algunas revistas especializadas en torno a los viejos films españoles que emite televisión y que insisten en la obsoleta idea del rechazo incondicional e ignorante. Decir a estas alturas que cualquier película de los 40-50 y casi 60 era horrible no le interesa ya a nadie. Se puede dar, acertada o equivocadamente, por supuesto. Pero no es suficiente.

CARENCIAS, URGENCIAS

FRANCISCO LLINÁS

Ante todo, constatar un hecho obvio, pero que no se puede dejar de lado: hace años que se acabó el tiempo de los historiadores de cine enciclopédicos. Sadoul o Mitry podían intentar abarcar *toda* la historia del cine por muchas razones: por una parte, ellos habían nacido con el cine, eran testigos directos de su evolución y expansión; por otra, esta historia tenía una duración mucho menor, implicaba menos películas. Por el contrario, en la actualidad, este saber enciclopédico, este abarcar todos los aspectos del cinematógrafo, resulta una empresa utópica. No es posible saberlo todo (y escribirlo todo) sobre *todo* el cine. Y ello es debido, en buena medida y paradójicamente, a la casi excesiva oferta de documentación. Las nuevas tecnologías (el video, sobre todo) permiten acceder a un mayor número de películas. Los viejos historiadores escribían muchas veces sin poder revisar las películas. De ahí muchos de sus errores, por simples fallos de memoria (pero también podían hablar de películas que hoy han desaparecido y que en su día habían podido ver). En la actualidad podemos revisar las viejas películas, pero resulta difícil hacerlo con todas, mientras que esta posibilidad nos obliga también a desconfiar de la memoria.

También en España hubo historiadores enciclopédicos. El más importante, sin duda, y en lo que a cine español se refiere, Carlos Fernández Cuenca. También él intentó la aventura de la gran Historia del Cine, pero en lo que al cine español se refiere, se limitó a una serie de pequeños opúsculos (publicados por la Filmoteca Nacional que él dirigía, o por algún festival de cine), sobre diversos cineastas y que aún hoy son de obligada consulta (entre otras cosas, porque son los únicos existentes). Pero nadie hizo una historia del cine español que sirva, al menos, de base para conocer a éste. Hay, ciertamen-



EL EXTRAÑO CASO DEL DR. FAUSTO (GONZALO SUÁREZ, 1968).



EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973).

EL DESENCANTO (JAIME CHAVARRI, 1976).



te, la historia de Antonio Cabero, que abarca hasta 1949, y que constituye simplemente una acumulación de datos dispersos, desde anécdotas y chascarrillos hasta legislación o breves fichas de todas las películas. Esta historia, si se tiene la benedictina paciencia de ir buscando los datos sin la ayuda de índices y sumarios, sigue siendo de ineludible consulta cuando se trata de este período. Hay también la historia de Fernando Méndez Leite, Sr., de escasa utilidad, al estar constituida por una colección de arbitrarias gacetillas, película a película, y que, por otra parte, recoge datos de otras publicaciones anteriores (el propio Cabero), sin verificarlos, de modo que algunos errores de Cabero han ido pasando de libro a libro y erigiéndose en verdad "indiscutible".

Pero, pese a la existencia de libros, folletos y artículos diversos sobre el cine español, no existe una obra básica para consulta. Buscar un dato cualquiera sobre el cine español es tarea reservada para buenos conocedores de la dispersa bibliografía existente. Quien quiera introducirse en la historia de nuestro cine se encontrará con grandes dificultades. Porque, y he aquí otra paradoja, sólo quien la conozca bien puede acceder a estas fuentes básicas, de modo que únicamente los investigadores avezados están en condiciones de consultar sobre aquello que posiblemente ya conozcan.

No hay entre nosotros, por otra parte, una tradición historiográfica seria, ni una metodología mínimamente coherente. La historia del cine español está por hacer (y habría que hacerla, evidentemente, en equipo, no a partir de voluntaristas decisiones individuales). Y esta ausencia de estudios serios sobre el cine español podríamos achacarla a diversas razones:

1) La total carencia de interés que por el cine ha demostrado la Universidad española. Sin querer hacer la apología de la Academia, hay que señalar que esta carencia ha impedido la formación de una mínima escuela historiográfica, la aparición de investigadores o, simplemente, el estímulo de la curiosidad por parte de los alumnos. Baste señalar, por ejemplo, que la Facultad de Ciencias de la Información (rama Imagen) de la Universidad Complutense de Madrid carece de una asignatura específica de Historia del Cine (en general, no digamos del cine español), incluida en una vaporosa asignatura de Historia de los Medios de Comunicación.

2) Otra carencia de interés: la de la Administración en general. No existe una mínima base de datos, que solamente puede ser creada por la Administración, que permita facilitar cualquier estudio serio. Ni siquiera se ha elaborado nunca un catálogo general del cine español, de modo que el estudioso difícilmente sabe exactamente qué películas se han realizado en nuestro país. Ni siquiera hay anuarios sueltos que permitan inventariar el cine español: durante el franquismo, el Sindicato del Espectáculo editó algunos, cada vez menos completos (y muchas veces poco fiables). Luego, Uniespaña iba editando cada año un catálogo de las películas del año. Al desaparecer, con la Transición, las agrupaciones sindicales verticales, durante varios años no se publica anuario alguno. A partir de 1980, la Dirección General de Cine (ahora ICAA) publica cada año un catálogo de escasa utilidad. Puede que resulte útil como objeto publicitario (fotos en color, papel couché, etc.), pero los datos son escasos y poco fiables.

3) La excesiva (aunque comprensible) ideologización de buena parte de los estudios existentes. Frente a la “tradicción” tan bien representada por Méndez Leite, Sr., en consonancia con los intereses del franquismo (y que se reflejaba muy bien en los premios que concedía el Sindicato del Espectáculo), la crítica española más solvente estaba abiertamente contra el cine dominante. Esta actitud política, que favoreció buena parte del mejor cine español a partir de los años cincuenta, implicó también un cierto desprecio hacia el resto de las películas aquí producidas. Hubo la tendencia a meter a todos los cineastas en un mismo saco y a eludir el estudio concreto del cine franquista. Por otra parte, cuando, no hace tantos años, algunos escritores se deciden a analizar el cine del franquismo, lo hacen también desde la ignorancia de muchas de las obras. No son pocos los textos escritos “de oídas”, a partir de estereotipos y de tópicos (de izquierda, pero tópicos) escasamente rigurosos.

Por otra parte, y frente a esa visión ideologizada del cine español, algunos historiadores han (hemos) intentado recuperar ciertos segmentos del mismo, a determinados autores que, tanto desde una oposición burguesa-liberal (un Neville, por ejemplo), como desde la propia ideología dominante (Orduña, pongamos por caso), rompen con esa imagen que aún hoy domina. Pero esta revisión, siguiendo una tendencia pendular (también bastante comprensible), ha sido realizada casi siempre a partir de una metodología “autoral” no siempre adecuada. Ha habido una tendencia a “descubrir” autores, a veces donde no los hay, segmentando el cine español en autores, cuando quizás los criterios debían ser otros: nadie ha estudiado los géneros, las productoras (salvo el excelente trabajo de Félix Fanés sobre CIFESA).

En más de una ocasión, esta “relectura” del cine español ha sido hecha desde bases escasamente críticas y de forma apresurada. Quizás haya que pedir responsabilidades, antes que a los autores concretos de los diversos libros y folletos sobre actores, técnicos o directores, a quienes han tomado la iniciativa de los mismos, con motivo de diversos ciclos organizados por instituciones diversas (especialmente festivales de cine). En el inflacionado mercado de festivales, es ya moneda obligada la presencia de un ciclo dedicado a cine español (con la correspondiente publicación). Ciclo y publicación que, a menudo, se realiza a última hora y a toda prisa, y muchas veces desde una perspectiva más hagiográfica que crítica (hay notables excepciones: los trabajos de Julio Pérez Perucha para el Festival de Valladolid, lamentablemente interrumpidos, o algunas publicaciones del modesto Festival de Alcalá).

Ciertamente, la publicación de trabajos sobre el cine español tiene que basarse casi siempre en la iniciativa de las diversas instituciones (centrales, autonómicas, festivales...). Y ello por evidentes razones de mercado. Muchas de estas publicaciones no tienen un buen “gancho” comercial y difícilmente pueden ser asumidas por la empresa privada. Pero da la impresión de que a estas instituciones les interesa antes cierta rentabilidad política (la propia existencia de los ciclos y publicaciones) que la calidad del trabajo. Lo importante parece el escaparate, no el contenido del mismo. Un ejemplo concreto sería esta historia del cine español colectiva publicada por el ministerio de Cultura (en los viejos tiempos de Pilar Miró), redactada a toda prisa, sin unificar criterios, muy bonita como objeto decorativo, pero de escasísima utilidad.

(Habría que señalar, de paso, que muchas instituciones que no escatiman gastos a la hora de organizar festejos verbeneros, si lo hacen a la hora de contratar escritores. Lo cual no anima a éstos, lógicamente, a gastar energías en unos trabajos que, casi siempre, serán mal distribuidos y comercializados, de modo que al autor no le queda siquiera el miserable consuelo de un reconocimiento público de su trabajo).

Dada la situación casi tercermundista de la investigación sobre el cine español, habría que plantearse, a la hora de conseguir una mínima base para emprender un trabajo más serio y sistemático, cuáles son las prioridades.

Ante todo, sería necesario efectuar un serio trabajo previo de recogida de documentación: establecer, de una vez por todas, un catálogo o inventario de *todo* el cine español, desde 1896 hasta nuestros días, en el que figuraran fichas fiables de todos los títulos, una sinopsis igualmente fiable (muchas de las que se dispone hoy proceden de fuentes publicitarias y no se corresponden con la película) y una mínima bibliografía.

Por otra parte, elaborar una serie de bancos de datos (a ser posible informatizados debidamente, de modo que pudieran ser consultados en cualquier punto del país) y que abarquen diversos aspectos (bibliográficos, técnicos...) del cine español. Nadie se ha preocupado, por ejemplo, de vaciar las publicaciones especializadas, de modo que a la hora de enfrentarse a cualquier tema el investigador tiene que empezar desde cero. Y no digamos de recoger notas dispersas en publicaciones no especializadas. Habría que buscar una fórmula para facilitar la consulta en las pocas bibliotecas especializadas (de las Filmotecas, la Delmiro de Caralt barcelonesa, etc.), de modo que la búsqueda de un dato no implique costosos desplazamientos para el investigador.

También hay que facilitar el acceso directo a las propias películas (el cual, salvo casos excepcionales, puede realizarse mediante copias en soporte video, más fácilmente manejable que el tradicional de celuloide), sin que el investigador se vea obligado a acudir a Filmoteca Española, y permitiendo, de paso, que esta institución pueda dedicar sus esfuerzos a cuestiones tan urgentes como la recuperación y restauración de películas.

Todo ello será posible con una decidida política por parte de la Administración (o gracias a la aparición de algún mecenas, aunque éstos, hoy por hoy, prefieren las artes plásticas o la música al cine). Una política que, de momento, no parece vislumbrarse, y que excede con mucho a las instituciones cinematográficas concretas. Mientras la Filmoteca Española, por ejemplo, no tenga siquiera un presupuesto propio en el interior del ICAA, difícilmente se le podrá exigir otra cosa que la supervivencia de la propia institución. La elaboración de archivos y bases de datos imprescindibles para afrontar empresas mayores sólo puede ser realizada a partir del establecimiento de esta política. Mientras tanto, la elaboración de estudios sobre el cine español dependerá de la buena voluntad de los escritores cinematográficos.

TRAYECTO DE SECANO

(ALGUNOS OBSTACULOS QUE SE OPONEN A LA EXISTENCIA DE UNA
HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL)

JULIO PÉREZ PERUCHA

Aunque quizá alguno crea encontrarse frente a una afirmación extravagante, entiendo que la Historia del Cine Español, bien sea en su aspecto meramente documental, bien en el hipotéticamente interpretativo, está aún por escribir, no corriendo mejor suerte, salvo recientes excepciones, segmentos parciales de la misma. Así pues, las siguientes líneas obedecen al propósito de enumerar sucintamente algunos obstáculos —no pocos producto de sólidos malentendidos— que impiden llevar a término la ya urgente tarea de edificar una historiografía cinematográfica española fiable y comprensiva. Varios de los impedimentos que más abajo constan aparecen vinculados a las ejecutorias profesionales de personas concretas; algunas serán nominalmente citadas por ser ya su actividad Historia; en otros casos se mantendrá su identidad al resguardo de una protectora bruma, en la medida que su trayectoria se despliega todavía en tiempo presente, y tanto la prudencia como las horas de mudanza que atravesamos aconsejan retornar al “lenguaje de Esopo”, aquel que se impone en las épocas donde el debate y la polémica son tenidos por pecado de mal gusto o deslealtad, o síntoma inequívoco de chifladura. Pero vayamos a ello sin mayores prolegómenos.

1. LA PRESUNTA EXISTENCIA DE HISTORIAS DEL CINE ESPAÑOL

Tal es uno de los más ciclópeos obstáculos que impiden el abordaje serio y desperjuiciado del transcurrir de nuestro cinema: la presencia entre nosotros de unas supuestas *historias* del cine español que se han constituido en inexcusable referencia de todos los estudios posteriores a sus fechas de publicación, de forma y manera que los numerosos errores u omisiones (las más de las veces interesadas) que aquellas contienen se van transmitiendo de tratado en tratado como si fuera una infección incurable y hereditaria. A todo ello tampoco son ajenas las miserias y devaluadas condiciones del ejercicio profesio-

nal (¿?) de la investigación cinematográfica entre nosotros, o las dificultades e incomprendimientos con que esta se enfrenta y que obligan, por elemental economía de esfuerzo, a sustituir las Fuentes de la Historia (películas, escritos, confidencias) por estos sacerdotales libracos que, en el mejor de los casos, sólo cabría considerar como otras fuentes históricas, y a manejar con precaución de artificiero.

En fin, como hasta el más gandul alumno de Ciencias de la Información habrá deducido, me estoy refiriendo a los libros de Cabero y Méndez Leite (1). El primero, autor prácticamente contemporáneo al discurrir del cine español, es responsable de una obra antes de periodista y gacetillero que de cronista o historiador. No sea pues de extrañar el no desdeñable censo de vaguedades, inconcreciones y errores —cuando no tergiversaciones producto de la mentalidad conservadora del autor— en que incurre su libro, cuyos méritos, tampoco despreciables, tendrían que ver con la información que suministra. Pero como esta información hay que contrastarla y corregirla con otras fuentes contemporáneas al período que se estudia, tenemos que el libro de Cabero es un útil vademecum de partida, cuando es comunmente utilizado como línea de llegada.

Menor utilidad proporciona el libro de Fernando Méndez-Leite Von Haffe, amalgama a ratos estrepitosa de informaciones procedentes de Cabero (errores incluidos), referencias derivadas de la propia experiencia periodística del autor, y extensas y casi desnudas transcripciones de fichas técnico-artísticas de las películas consignadas en su fichero personal; todo ello adobado con un apéndice filmográfico en donde no es rara la discrepancia de fechas con el texto, un buen gusto crítico muy de agradecer, y unas desafortunadas valoraciones movidas antes por la antisemita y hitleriana mentalidad de su autor que por criterios historiográficos. Pues bien, estas dos acreditadas y utilizadas obras, a las que solo con buenas dosis de voluntarismo cabría tildar como Historias del Cine Español, se han convertido en manuales de obligada consulta para toda tentativa de historiar o analizar el cine español; y, lo que es peor, en objeto de veneración acrítica por parte de no pocos estudiosos de nuestro cine; manuales únicamente sometidos, y eso tan sólo en los más alentadores casos, a una trabajosa reelaboración interpretativa de sus postulados, reelaboración no pocas veces lastrada por las omisiones o errores de su aparato informativo.

Parecido, y al mismo tiempo diferente, sería el caso de Carlos Fernández Cuenca. Diferente porque aquí sí nos encontramos ante la figura de un historiador, tal y como se entiende la acepción del término (individuo, o conjunto de, que remueve hemerotecas, consulta bibliografía extranjera, conversa con supervivientes y testigos, interpreta los hechos). El problema estribaría —y a partir de aquí nace la similitud— en que Fernández Cuenca, parece haber asumido sin rubor el componente ficcional que comporta toda operación de escritura (y redactar una historia del cine lo es), por lo que en ocasiones refuerza o justifica sus exégesis, no pocas veces escoradas hacia una hermeneútica falangista, dando como acaecidos sucesos y circunstancias por el mero hecho de ser plausibles, tendencia especialmente llamativa en su obra sobre el cine de la Guerra Civil española (2), donde no pocas invenciones de nuestro historiador se legitiman gracias a su contigüidad con otros datos sólidamente verificados. Y considerando que Fernández Cuenca en general y esta obra es particular es abundantemente consultado por analistas que no suelen pararse entre lo verosímil y lo verdadero, entenderemos como cierta cantidad de juguetonas invenciones fernandezcuenquistas han alcanzado carta de

(1) Juan Antonio Cabero: *Historia de la Cinematografía Española 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid SF. Fernando Méndez-Leite: *Historia del Cine Español* (Dos tomos), Ediciones Rialp, Madrid 1965.

(2) Carlos Fernández Cuenca *El cine y la guerra de España* (Dos tomos), Editora Nacional, Madrid 1971.



naturaleza como imperturbables y documentadas certezas solo necesitadas de ciertas operaciones reinterpretativas.

El resultado final de las cuestiones aquí apuntadas conduce al planteamiento de una historiografía cimentada en terrenos tan movedizos como para derribar cualquier edificio construido sobre la equívoca preexistencia de Historias del Cine Español. Crónicas parciales abundantes en datos erróneos, imprecisiones o paradojas; e historias sectoriales ricas en invenciones razonables han ocupado el lugar de una no escrita Historia del Cine Español. Nada menos extraño, por tanto, que las no muy abundantes tentativas existentes en la última década para abordar con cierto rigor metodológico determinados segmentos de esa no escrita Historia se hayan visto obligadas a repetir una y otra vez diversas inexactitudes de fiable apariencia. El inevitable corolario de tales circunstancias, pese a las rectificaciones valorativas que se apliquen, establece un conjunto de investigaciones hipotecadas en función del peligroso malentendido de partida hasta aquí descrito. Hipoteca, por lo demás, que nos alcanza a todos, y de la que nuestros trabajos, presentes y futuros, tardarán bastante, cual si de una maldición bíblica se tratara, en verse liberados.

2. LA DIFICULTAD DE ACCESO A LOS FILMS

En un texto ya clásico, el historiador francés Georges Sadoul señalaba (3) las tres palancas que constituían el obvio entramado de la investigación en los dominios de la historia cinematográfica: los propios films, los documentos escritos, y los testimonios de los protagonistas. Tales precondiciones acarrear serias dificultades en cualquier lugar y circunstancia, pero entre nosotros se encuentran particularmente agudizadas.

No resulta precisamente una novedad señalar que gran parte del patrimonio cinematográfico español se ha desvanecido. Como en el caso de otros cine-

(3) En una ponencia presentada en un simposium organizado por la Mostra de Venecia y luego publicada en el número 47, octubre-noviembre de 1971, de la revista "La Nouvelle Critique".



mas nacionales, las razones de tal desaparición estan relacionadas con el efecto de las destrucciones bélicas, la fragilidad del soporte material de los films, la abundancia de incendios en los laboratorios y almacenes que custodian negativos o positivos, el desinterés hacia sus propios productos por parte de ciertos sectores de la industria cinematográfica, el tardío aprecio del cinema como bien cultural... A estos ya clásicos azotes de la conservación del patrimonio cinematográfico cabe añadir algunos otros propios de la coyuntura española.

La debilidad industrial de nuestro cinema ha generado un exíguo número de copias positivas para explotación, por lo que la supervivencia de cada título soporta mayores dificultades que las que conocería si hubiera sido producido en países de industria más desarrollada. Esta circunstancia se ve amplificada por el carácter especulador de ciertos sectores de la producción cinematográfica durante el periodo franquista, antes preocupados por la subvención oficial que por comercializar los films, lo que implicaba unos gastos irrisorios destinados a ese capítulo (ergo, reducidísima cantidad de copias en el mercado y desinterés por su carrera comercial) o sucesivas operaciones de compraventa de derechos de títulos cada vez más devaluados (y de copias cada vez más ilocalizables). A lo que cabría añadir el actual deterioro de algunos segmentos relevantes de nuestra cinematografía que, pese a conservarse, no se encuentran en condiciones de ser examinados, aguardando paciente-mente una política de rehabilitación aún por diseñar.

3. LA TRIVIALIDAD DE NUMEROSAS FUENTES ESCRITAS

A la hora de ir construyendo la Historia del Cine Español, la investigación hemerográfica resulta tan imprescindible como desalentadora. Imprescindible porque solo ella puede disipar los diversos malentendidos o errores transmitidos de generación en generación (o de librote en librote) hasta el momento presente. Desalentadora porque tras fatigarse en polvorientas y tediosas

escaramuzas con las más variadas recolecciones de diarios y revistas, la cosecha de informaciones acopiada no es lo rica y estimulante que merecería al esfuerzo invertido. Las razones de tan triste resultado también tienen que ver con las circunstancias históricas y culturales de nuestro país. Tanto las revistas de cine como la prensa diaria suelen, en el mejor de los casos, ocuparse de los aspectos más banales de la actualidad cinematográfica, muy en consonancia con una sociedad que, en líneas generales y salvo conocidas excepciones, ha concedido y sigue concediendo al cinema, desde los lejanos tiempos de su fundación, estatuto de espectáculo desprovisto de entidad digna de ser tenida culturalmente en cuenta; y cuando aparece una opinión crítica y especializada que pueda tenerse por tal —bien sea opinión individual, bien colectiva (una revista)— no es emitida desde la preocupación de que sus informaciones sean útiles para un hipotético historiador varias décadas más tarde. Todo ello conduce a que las fuentes escritas sean entre nosotros y con más frecuencia de lo deseable o previsible, un desazonador compendio de informaciones irrelevantes y/o publicitarias, gacetillas valorativas, indicaciones desprovistas de rigor, entrevistas promocionales, testimonios imprecisos y confidencias dolorosamente vagas e inexpresivas, cuando no de simples referencias contradictorias. Materiales a través de los que aparece erizada de dificultades la tarea de reconstruir una cronología documentada del discurrir del cine español, sin la que toda tarea interpretativa corre el riesgo de transformarse en una simple sucesión de frágiles hipótesis.

4. LA DESMEMORIA HISTORICA DE LOS PROTAGONISTAS

Si existe entre nosotros un fenómeno en verdad sorprendente, este es la inesperada debilidad rememorativa de numerosos protagonistas y participantes en los más diversos períodos de la historia de nuestro cine. Conversar con la mayoría de sus protagonistas supervivientes —propósito cada vez más difícil, pues La Muerte les va alcanzando inexorablemente— puede convertirse en una aflictiva experiencia. Salvo ciertas oxigenantes excepciones que se diría lo son a título estadístico, los entrevistados o no recuerdan absolutamente nada o sólo evocan las líneas generales de unos acontecimientos que, desprovistos en su memoria de puntualizaciones y matizaciones, quedan reducidos a un marco de referencia que es de público conocimiento. O también, síntoma esclarecedor, estos entrevistados proporcionan una descripción de los hechos de su lugar en ellos turbadoramente ajustada a la visión oficial de los mismos o las propuestas edificadas por los más acreditados tópicos.

También aquí este fenómeno tiene que ver estrechamente con nuestra coyuntura histórica y política. A un primer período, el cine mudo, desarrollado bajo el signo de la debilidad industrial, la picaresca o la estafa, y la frustración profesional, y situado en el marco de una monarquía políticamente conflictiva y de una dictadura paramussoliniana, le sucede un breve período republicano cuyo cinema, amén de situarse en un proceso histórico accidentado, conserva bastantes concomitancias con el de la etapa anterior, desembocando tales experiencias en una sangrienta Guerra Civil, tras la que se conocerán casi cuarenta años de exilio y represión franquista acompañada de arbitrariedad censoral, arbitrio gubernamental, y raquitismo industrial.

Este tipo de experiencia histórica, nutrida de dictaduras, represiones, y frustraciones, suele acarrear devastadores efectos en la memoria de sus protagonistas, quienes, salvo que no se resguarden en un militante resistencialismo memorialista no pocas veces gravoso para el equilibrio anímico del sujeto, se ven abocados por razones de estricta supervivencia a practicar la desme-

moria, a no asumir salvo como pasajera enfermedad sus más combativas, iconoclastas o creadoras experiencias, o a tomar como suyas las opiniones menos desafortunadas que emanan de las instancias del poder dictatorial. Por lo que, a la hora de conversar con tales supervivientes, el investigador suele encontrarse con la incómoda paradoja de tener que recordarle al entrevistado aspectos de su propia actividad profesional, sobre los que solo cosechará, en vez de informaciones y precisiones enriquecedoras, un asentimiento entre perplejo y molesto por parte del interesado, cuando no una visión de los hechos autojustificativa y rozando una mitología de uso casero totalmente alejada de lo que aquellos fueron.

Ese salúfero, considerando las circunstancias, ejercicio de desmemoria, o ese preservador anclaje en banales anécdotas descontextualizadas y anodinas, practicado tanto por los supervivientes como por sus familiares, suele producir resultados tan insólitos como perniciosos para la práctica de un historiador. Así puede darse que un fundamental realizador se niegue rotundamente a que ciertos aspectos de su biografía profesional —aspectos por lo demás nada ignominiosos— aparezcan consignados en un libro sobre su trascendental figura. O que otro sugestivo director aborde la confección de sus memorias como una restrictiva acumulación de datos asépticos que debe, para hacerlos entendibles, contextualizar; tarea que emprende utilizando el libro de Cabero —y trasladando a sus propias Memorias los errores de este— o consultando, cual si la suya fuera experiencia de investigador y no de memorialista, la colección de una revista que conserva un amigo generacional...

5. LOS PROBLEMAS DE DOCUMENTACION

Por si todo ello fuera poco —y las dificultades señaladas en los tres últimos epígrafes no son razón suficiente para no consumir horas y más horas de moviola, fatigar escritorios consultando inacabables resmas de papel impreso, o dedicar largas jornadas a conversar con respetables ancianos—, tropezamos con severos obstáculos a la hora de conseguir y acumular una solvente documentación sobre determinadas películas del cine español o sobre la actividad profesional de sus responsables. Tales dificultades se refieren sobre todo a la confección de filmografías o a la datación e historia de los títulos que componen el discurrir del cine español.

Contra lo que cualquier lector desprevenido pudiera pensar, establecer una filmografía resulta un propósito más árduo de lo que cabría suponer; algo así como erigir un edificio partiendo de elementos dispersos y materiales de derribo. Es decir, edificar una filmografía —o lo que se entiende por tal: fichas técnico-artísticas, repartos, sinopsis, eventuales informaciones a propósito de los títulos que la componen— no tiene que ver con labores de ordenamiento y transcripción de unos datos relativamente asequibles, sino con la árida tarea de componer un rompecabezas (y nunca mejor empleada la expresión) a partir de elementos dispersos y escasos, cuando no opuestos. Ello conduce a que toda filmografía, por muy solvente que se pretenda, sea siempre un trabajo inconcluso e inevitablemente desarrollado en las riberas de lo posible.

En efecto, y como ya se ha dicho, las fuentes hemerográficas disponibles son siempre parciales, poco sistemáticas, salpicadas de inverosímiles lagunas, atravesadas por datos contradictorios, plagadas de imprecisiones... Intentar poner en pie un conjunto de datos sobre las películas españolas apoyándose en tales puntos de partida es iniciar una actividad sobre la que no existe certeza

de que pueda ser satisfactoriamente concluida, debiendo encontrarse siempre en perpetua revisión. Y por lo que a las fuentes más seguras (¿?) y de imprescindible consulta se refiere, las publicaciones oficiales (anuarios, folletos...) adolecen de todo tipo de vaguedades, cuando no de omisiones estruendosas. No es excepcional, además, que las guías publicitarias, caso de localizarse, estén confeccionadas con precipitación y en ocasiones sin tener en cuenta los datos finales de la película, por lo que sus errores compondrían un sabroso anecdotario. Y por si fuera poco, las cabeceras o títulos de crédito de los films, pese a constituir la referencia más fiable y atendible en la investigación, son fuente hartamente insegura ya que, según la potencia económica de la productora de cada título, los datos que ofrece o son completos o, por el contrario, sumamente reducidos; circunstancia a la que puede añadirse,



DEMONIOS EN EL JARDÍN (MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN, 1982).

bajo el cinema franquista, la no infrecuente ausencia de profesionales eliminados por razones sindicales del censo laboral del film, trabajadores sustituidos en la cabecera por nombres escrupulosamente sindicados pero que no han intervenido en la película; dificultades a las que cabría añadir el concluyente obstáculo de que no siempre existen copias disponibles que permitan examinar la cabecera del film objeto de estudio. De modo que tras compulsar y verificar las afirmaciones que aparecen en las diversas y dispersas fuentes disponibles, desdeñar films que no son otra cosa que títulos de rodaje, ignorar otros que no han sobrepasado la fase de proyecto largamente aireado, capturar el dato relevante excepcionalmente agazapado junto a un torrente de informaciones banales e inútiles, resolver las abundantes proposiciones contradictorias en juego y someter el material así elaborado a todo

género de comprobaciones, se llega a concluir una filmografía que si bien puede tenerse por definitiva siempre es hipotéticamente mejorable.

Más problemático y arriesgado resulta estipular un criterio de datación. Como quiera que entre nosotros no es posible referirse a un procedimiento de fechado unánimemente admitido u homogéneo, deben sopesarse distintas probabilidades. La edición final quizá deba encaminarse a tener en cuenta, en el momento de datar una película, la fecha en que se le concede licencia de exhibición, circunstancia bajo la que puede afirmarse de forma inequívoca que el film en cuestión existe y puede difundirse, abandonando la fase de proyecto más o menos avanzado; momento aquel, por otra parte, que coincide con lo que en otros países es la fecha en que se establece el “copyright”.

Sin embargo, tal determinación acarrea tratándose del cine español algunos problemas cuando menos pintorescos, producto tanto de circunstancias industriales como de factores histórico-administrativos. En primer lugar, no es raro entre nosotros encontrar una película con dificultades financieras en su período de doblaje o postproducción, lo que lleva a que la clarificación de su estatuto industrial se prolongue el tiempo necesario para que las cláusulas y convenios de propiedad se precisen de manera que su concesión de licencia exhibidora pueda darse al año siguiente o todavía más tarde de su fecha de producción como tal. En segundo lugar, es aún menos raro, sobre todo a partir de las postrimerías de los 50, que una película dada como buena tanto por su realizador como por su productora, sea considerada inconveniente por la Censura, momento en que debe dar comienzo un calvario de retoques, negociaciones, modificaciones y convenios, hasta que la Administración considere satisfactorio el resultado final; claro es, cuando eso ocurre puede haber transcurrido un desmesurado lapso de tiempo desde la fecha de rodaje del film.

6. EL PERMANENTE DESPRECIO HACIA NUESTRO CINEMA

Si todo lo hasta aquí señalado constituye un poderoso arsenal de impedimentos *materiales* que obstaculizan el desarrollo de una Historia del Cine Español —algunos consustanciales a toda investigación histórica sobre cinema y otros muchos privativos de nuestra particular coyuntura— una de las mayores y *menos tangibles* trabas con que tropiezan los investigadores y que convierte en poco gratificantes las tentativas de sortear, demoler o neutralizar aquellas, es la ausencia de un clima intelectual que espolee la necesidad de hacerlo. Ello es consecuencia del descrédito que sufre el cine español en su conjunto, anomalía —sobre todo en comparación con el juicio que sustentan otros países respecto a sus cines nacionales— que también se asienta en nuestra muy peculiares condiciones históricas. Tal descrédito (que necesitaría ser historiado en otro trabajo) toma carta de naturaleza en torno a las Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en 1955 en Salamanca y se nutre de dos factores distintos y circunstancialmente convergentes.

De un lado, la débil entidad de nuestro cine mudo (sobre todo comparándolo bobalicónicamente con la experiencia de países industrial y culturalmente más desarrollados), el breve y contradictorio despliegue del cinema republicano, y la supuesta inexistencia de cinema durante la Guerra Civil (4). De otro, la necesidad de intervenir, transformándola en la medida de lo posible, sobre la modalidad franquista del cinema, desarrollando y consolidando un sistema de alianzas y hegemonías que pudiera ampliar en el seno de aquel

(4) Suposición basada en la pedestre acepción metodológica (¿?) que certifica la existencia de un cinema como suma de largometrajes ficcionales. Obviamente, durante la Guerra Civil española existió un cine que se embarcó en experiencias industriales y expresivas de una casi inédita originalidad.



LA LEY DEL DESEO (PEDRO ALMODOVAR, 1986).

la capacidad de maniobra de sectores demócrata-progresista o liberal-conservadores, desacreditando de paso a sus elementos más retrógrados; operación necesitada, para lograr sus propósitos, de la infravaloración del cine en donde deberían asentarse los recién llegados. A raíz de esta confluencia de circunstancias, adobadas por el redentorismo de unos y el oportunismo a la larga contrarreformador de otros, se empezó a formalizar la especie de que el cine español no era prácticamente nada hasta la "providencial" llegada de Bardem y Berlanga, experiencia cuya cristalización política y cultural se edificaría en la asamblea salmantina.

Tal estado de cosas alcanzó su más elaborada formalización a través de los trabajos críticos e históricos del ensayista y político católico José María García Escudero, que había sido efímero Director General de Cinematografía (siete meses entre 1951 y 1952) y que era Letrado en las Cortes Españolas y Coronel Jurídico del Ejército. Su emblemática *La historia en Cien Palabras del Cine Español* (1954) sostenía impávidamente que para resumir la Historia del Cine Español sobran cien palabras, y proclamaba sin rubor que nuestro cine comenzaba con *La aldea maldita* (1929) siendo todo lo anteriormente filmado, y gran parte de lo posterior, sonrojante basura (y excúseme la necesaria simplificación).

Semejante y caricaturescamente regeneracionista majadería fundacional fue aclimatándose progresivamente entre analista y aficionados como incuestionable punto de no retorno a la hora de enjuiciar el cine español. Conveniencias personales, coyunturas políticas, pereza analítica y anemia metodológica conspiraron para postular que con anterioridad a algunos alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) —alumnos que no debieron tener profesores—, y a la experiencia (*Surcos*, Nieves Conde, 1951) apadrinada por García Escudero, solo existía el caos primigenio, y que aquellos gérmenes fructificarían primaveralmente en el relevo generacional que se produciría en 1963 y que fue llamado Nuevo Cine Español, debiendo considerarse nadería, cochambre o desatino todo lo que permaneciera extramuros de aquellos embriones y de su padrinazgo ideológico.

Tal estado de cosas se han prolongado prácticamente hasta hoy mismo, conociendo todo tipo de reformulaciones y variaciones sobre el mismo tema (5), y dejando al cine español sistemáticamente desguarnecido de tradición cultural autóctona alguna, con sus mejores raíces en almoneda, deslegitimado y casi descerebrado, y con la única paternidad nutricia de los herederos del espíritu salmantino, alimento hartamente cuestionado, y muy justamente, tanto por el "Movimiento Sitgista" (1967) como por la reducida nómina de historiadores que en la última década, contra viento, tempestad y marea, aseguran que las cosas no son tan sencillas y que para legitimar históricamente el cine de los demócratas y la democracia hay otros caminos, más áridos pero también más provechosos, que practicar una suicida tabla rasa respecto al pasado.

7. EL DESINTERES DE NUESTRAS INSTITUCIONES PUBLICAS

Si la tradición mayoritariamente demócrata respecto a la evolución histórica del cine español sostiene las posiciones más arriba señaladas, nada menos chocante que las instituciones democráticas obsequien al conjunto patrimonial del cine español en general y a quien desea reconstruir su historia en particular, con el más sonoro de sus desdenes, reservando sus afanes organizativos y sus partidas presupuestarias para la celebración ritual y un tanto hagiográ-

(5) Algunas bajo el involuntario ropaje del sainete. Si un militar católico y adscrito al Movimiento Nacional decía lo que decía, ¿qué otra cosa podía hacer una izquierda radical sino superarle? Véase: "Afortunadamente cada vez somos más los convencidos de que no existe (ni ha existido nunca) cine en España". Carlos y David Pérez Merinero inauguraban con tan espeluznante afirmación su prólogo al por lo demás valioso *En pos del Cinema* (Anagrama, 1974), suscitando el pasmo y la perplejidad incluso entre sus propios correligionarios.

fica de figuras identificables con los salmantinos y sus herederos, bien se llamen Mario Camus, Juan Antonio Bardem o Francisco Rabal, a quienes se les conmemora un tanto al margen en la reflexión crítica e histórica que, en mi opinión, requieren sus en ocasiones excelentes trabajos (6). Mientras tanto, las propias instituciones han ido yugulando iniciativas y debates que ellas mismas acogieron con anterioridad, bien por cambios en el equipo de gobierno municipal (caso del Festival de Bilbao, durante tres ediciones albergó una *Revisión Histórica del Cine Documental Español*), bien por cambios en los equipos gestores (y en su filosofía cultural) de los festivales cinematográficos, lugar idóneo para tales actividades (caso del Festival de Valladolid, que clausuró un seminario de cine español que ya había sometido a revisión y debate la figura de tres realizadores clásicos españoles) (7). Ello ha traído como empobrecedor resultado, que contrariamente a lo previsto, las actas de los simposiums dedicados a CIFESA, Neville, Marquina o Serrano de Osma permanezcan sin publicar sirviendo de alimento a diversos roedores.

El frustrante desinterés que ahora se está comentando también encuentra su reflejo en la que debiera ser, en estos dominios, institución pública por antonomasia, la Filmoteca Española, que, presupuestariamente asfixiada, no solo no parece encontrarse en condiciones de financiar trabajos de investigación, sino que ni siquiera puede asegurar un servicio fluido a los escasos investigadores que peregrinan hasta sus instalaciones (8), cuyas insuficiencias son cubiertas por la admirable y nunca suficientemente celebrada buena voluntad y comprensión de sus trabajadores y de algunos de sus directores (9).

Digamos para concluir que como reciente y alentadora excepción cabe señalar la estimulante y productiva fiebre editora que se ha apoderado de la joven Filmoteca Valenciana, pasión de cuya hospitalidad se benefician estas líneas; y la existencia de una enciclopédica publicación sobre Directores de Fotografía en el cine español, próxima a ver la luz, que puesta en pie por la Filmoteca Española y el Centro de Arte Reina Sofía, y editada bajo la dirección de Francisco Llinás, promete ser memorable.

COROLARIO

El voluminoso censo de escollos que entorpecen y retardan el abordaje de una Historia del Cine Español (y aquí no he enumerado todos los existentes) induce algunos efectos singulares y un tanto nocivos que brevemente resumiré.

Por una parte, la imposibilidad de profesionalizar los estudios de Historia. La conjunción de los obstáculos estructurales ya señalados y el pertinaz desinterés de los organismos públicos hacia el particular —y con nuestra escasa tradición historiográfica no parece que pueda esperarse nada de las iniciativas editoriales privadas o de las insuficientes Fundaciones con presencia entre nosotros— impide un trabajo continuado de investigación y análisis, viéndose los necesarios estudios sobre Historia del Cine Español relegados hacia una zona más propiamente “amateur” que profesional, dependiendo su realización antes de coyunturas imprevistas que de la imprescindible planificación que hiciera posible un ritmo sostenido de pesquisas y publicaciones. De manera que la actividad investigadora se ha visto paulatinamente desplazada hacia las instituciones universitarias, territorio acotado por sus propias necesidades de funcionamiento que no siempre favorecen los ritmos de trabajo que requieren el conjunto de investigaciones exigido por la reescritura de la Historia del Cine Español. Así, no pocas memorias de curso suelen ser variaciones sobre textos ya preexistentes, ciertas tesis doctorales pueden verse aque-



LA LEY DEL DESEO (PEDRO ALMODOVAR, 1986).

(6) No se vea en la partícula “en ocasiones” signo alguno de reticencia. Entiendo que en las condiciones industriales, culturales y políticas del cine español es poco menos que imposible que alguien exhiba una trayectoria profesional siempre lograda.

(7) Y digo “debate” porque contrariamente a lo que algunos quisieran creer, en los simposiums organizados por quien esto firma entre 1980 y 1984, y dedicados a diversas figuras del cine español, participaron especialistas cuyas voces pusieron en cuestión a personajes como Edgar Neville, Luis García Berlanga, José Isbert, Luis Marquina, Carlos Serrano de Osma, o la productora CIFESA.

(8) Cerradas por las tardes y dotadas de un cupo patéticamente limitado de moviolas.

(9) Otro, por el contrario, con una mentalidad curiosamente patrimonial de lo que es un servicio público, solo puso dificultades a la labor de los investigadores.



ELDORADO (CARLOS SAURA, 1987).

(10) Solo con miopía o mala fe podrá interpretar alguien mis palabras como síntoma de nacionalismo xenófobo. Nada tengo que decir (al contrario; el debate siempre enriquece) contra la actividad historiográfica de los colegas de otros países, pero no dejo de lamentar la irritante diferencia entre sus condiciones de trabajo y las nuestras, diferencia que define claramente los perfiles de una situación de dependencia colonial. Y por si alguien cree que exagero, he aquí una incompleta relación de nombres: Peter Besas (*Behind the Spanish Lens*); Ronald Schwartz (*Spanish Film Directors: 21 Profiles*), John Hopewell (*Out of the Past*), Emmanuel Larraz (*Le cinema espagnol*), entre los ya publicados; y entre los proyectados o en vías de publicación, libros de Peter Evans, Robert Fiddian, Carl J. Mora, Virginia Higginbotham, Jean Claude Seguin, Katherine Kovacs, Marsha Kinder, Marvin d'Lugo, Thomas Deveny... llegando esta tendencia a la caricaturesca situación (vinculada al desinterés institucional más arriba comentado) de que la gubernamental Fundación Ortega tiene a punto de publicar la traducción del aludido libro de John Hopewell (!!).

jadas de la precipitación a que obliga el poder concluir las para que su autor pueda introducirse en la mecánica del escalafón universitario, o algunas investigaciones son precipitada consecuencia de la reconversión profesional de un enseñante tráfuga de un departamento a otro; y siempre, en toda circunstancia y lugar, el resultado de la investigación aparece lastrado por los hábitos, usos y tradiciones a que acostumbra la retórica académico-universitaria vigente entre nosotros y que conduce la mayor parte de las veces a que una valiosa tesis doctoral tenga que reescribirse o reformularse a la hora de ser publicada para consulta de interesados o especialistas ajenos al idiolecto universitario.

Por otra parte, ante la conciencia del abultado trabajo que debe abordarse y también ante el hecho de que un caso tan particular como el Cine Español requiere emprender su estudio tras una previa y seguramente fatigosa reflexión metodológica, puede empezar a cundir, al calor de cierto fetichismo acritico hacia el dato o la filmografía, un estado de ánimo magnificador de la supuesta enormidad de la empresa que haga derivar hacia el tiempo de "Nunca-Jamás" las tareas interpretativas que toda Historia exige, reduciendo la actividad historiográfica al "débil" nivel de la estricta y aséptica documentación, eternizándose el investigador en la pesquisa policial del dato escondido o huido, y esquivándose así todo lo que de polémico debate presenta una puesta al día o revisión del desarrollo del Cine Español. El efecto de tal operación, caso de producirse, sería, socapa de las muy ciertas carencias documentales que padece nuestro cine, dejar prácticamente inamovibles los supuestos críticos "salmantinos" comentados en el sexto epígrafe de este escrito. O dicho en otros términos: la documentación no solo no puede desplazar la actividad historiográfica, sino que solo es productiva abordada desde una hipótesis interpretativa de trabajo.

Y por otra parte más, las complicaciones que atañen a nuestros investigadores afectan de manera considerablemente más mitigada a los estudiosos extranjeros, que aterrizan como plaga de langosta sobre nuestro patrimonio cinematográfico con la tranquilidad que proporciona saberse integrados en la prestigiosa secta de los "hispanistas", realizar sus trabajos al abrigo de generosas becas conseguidas en sus países de origen, y disfrutar de la seguridad de que el resultado de sus pesquisas será prontamente publicado y difundido en sus lugares de procedencia. De forma que, en ejemplar contraste con las penalidades que soportan los estudiosos españoles que aún no han arrojado la toalla, estos investigadores extranjeros pueden ir desplegando puntual, cómoda y regularmente su trabajo, a un ritmo y en unas condiciones que, de mantenerse la actual desigualdad, conducirá, sin esperar mucho tiempo para ello, a que la vasta, compleja y rica Historia del Cine Español esté escrita por extranjeros, ante la desesperación de los investigadores indígenas (10). Momento en el que, con la valoración y conocimiento del patrimonio cinematográfico español en manos ajenas a nosotros, el oprobio público se abatirá sobre las instituciones democráticas españolas. Situación que, confiamos, nunca llegará a darse.

UN EJEMPLO A GUIA DE EPILOGO

Entre los diversos errores o malentendidos que el investigador hereda de sus predecesores, uno de ellos me parece particularmente significativo en tanto

que su contumaz persistencia ejemplifica un buen número de los obstáculos hasta aquí desgranados: me refiero al caso de la película de Nemesio M. Sobrevila *El sexto sentido*, reiteradamente fechada en 1926 y tenida por primera película de su autor. La relevancia de este caso deriva tanto de la singularidad de la película y su realizador —lo que ha conducido a que numerosos tratadistas se ocupen de ella— como a las variaciones interpretativas que pueden suscitarse en función de su fecha de rodaje.

La película fue datada por Cabero en 1926. Tras el, una catarata de estudiosos y analistas han reflexionado sobre el film a partir de su ubicación en ese año. Fernando Méndez Leite, Luis Gómez Mesa, Fernando Vizcaino Casas, Carlos Fernández Cuenca —quien, discrepante, la fecha sin más explicaciones en 1928—, Román Gubern, José Manuel Palacio y Eugeni Bonet, Santos Zunzunegui, o José María Unsain (11), por solo citar algunas firmas relevantes, hacen reposar sus especulaciones, frecuentemente sagaces, sobre los quebradizos cimientos de un dato erróneo que en esta ocasión resulta ser decisivo. Porque si en algunas circunstancias puede resultar insustancial (formulaciones cuantitativas al margen) que un film sea de un año o del siguiente, en el caso de *El sexto sentido* los tres largos años de distancia que separan la fecha atribuida, 1926, del momento real de su filmación, primavera de 1929 (12), transforman radicalmente posibles interpretaciones sobre cuestiones que atañen al peso e influencia de la “Vanguardia histórica” en el cine español, a la repercusión en sus prácticas y estructuras de la llegada del cine sonoro, a la influencia de los segmentos progresistas en la evolución de nuestro cine mudo... y por supuesto a la trayectoria y valoración profesional de Sobrevila, que filma *antes* —y no *después*— de *El sexto sentido*, *Al Hollywood madrileño* (1927) —rebautizada a finales de 1928, tras su remontaje y filmación de escenas adicionales, como *Lo más español*—; y aborda *El sexto sentido* a consecuencia del fracaso de su proyecto sobre Ignacio de Loyola, que iba a rodarse precisamente en la misma primavera en que filma su célebre *Sexto sentido*.

No se crea, empero, en la excepcionalidad de este caso, porque no es único. Por ejemplo, y por citar alguno que otro a vuelapluma, no he visto reseñado por parte alguna que el proyecto sobre Goya de Luis Buñuel, coproducción entre la empresa española “Julio César” y la francesa “Societe General des Films”, fuera a ser realizado por un director que Buñuel admiraba sin reservas: el danés Carl Th. Dreyer. O, de idéntica manera, las numerosas filmografías que sobre Carlos Saura he ojeado omiten, salvo una alemana (!), su primera película, *El pequeño río Manzanares* (1957), en beneficio de su segunda, *Cuenca* (1958), que pasa por ser la primera; y eso pese a encontrarse documentado ese título en sendos libros de 1983 y 1984 (*El cinema de Carlos Serrano de Osma y Madrid y el cine*, respectivamente).

(11) En *Historia de la Cinematografía Española*; (Cabero, 1949); *Historia del cine Español* (Méndez Leite, 1965); *La literatura en el cine nacional* (Gómez Mesa, 1978); *Diccionario del Cine Español* (Vizcaino Casas, 1970); *Recuerdo y presencia de Eusebio Fernández Ardavin* (Rafael Gil y Fernández Cuenca, 1965); *L'avantgarde cinematographique en Espagne* (Gubern, 1980); *Práctica filmica y van-*

guardia artística en España 1925-1981 (Bonet y Palacio, 1983); *El cine en el País Vasco* (Zunzunegui, 1985); *El cine y los vascos*, y *Nemesio Sobrevila pelicularo bilbaíno* (Unsain, 1985 y 1988).

(12) Consúltense los números 65, 67 y 71 (5 de Mayo de 1929, 19 de Mayo de 1929, y 16 de Junio de 1929) de la revista “La Pantalla”.

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA

UNA PRIMERA
APROXIMACION A LA
OBRA DE GORI MUÑOZ

EN EL MES DE ENERO DE 1988, EL DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, R. MUÑOZ SUAY, RECIBIO DE DOÑA MARIA DEL CARMEN GARCIA ANTON, VIUDA DEL PINTOR, ESCENOGRAFO Y DECORADOR CINEMATOGRAFICO GREGORIO MUÑOZ MONTORO, UNA SERIE DE MATERIALES QUE FORMAN PARTE DE SU LEGADO PROFESIONAL. TODOS ESTOS DOCUMENTOS, FOTOS, BOCETOS Y NARRACIONES INEDITAS, ENTREGADOS EN REGIMEN DE *DEPOSITO VOLUNTARIO*, SON UNA AMPLIA MUESTRA DEL TRABAJO DE *GORI MUÑOZ*. A PARTIR DE ELLOS SE PUEDE ANALIZAR MEJOR, SI QUIERA SEA DE MANERA PROVISIONAL, EL CONJUNTO DE UNA OBRA ARTISTICA POCO CONOCIDA Y, TAL VEZ POR ELLO, INSUFICIENTEMENTE VALORADA.



GORI MUÑOZ: REGRESO DEL OLVIDO

JOAQUIN LARA

Analizar en profundidad la labor escenográfica de Gori Muñoz a la vista de los fondos accesibles en las colecciones y archivos españoles, y de la práctica inexistencia de artículos o análisis previos, se hace difícil sin el riesgo de dejar en el tintero muchos datos. Sirvan estas líneas como un recordatorio de urgencia sobre un artista cuyo valor necesita, hoy y aquí, ser reivindicado.

Exceptuando el depósito efectuado por su viuda, María del Carmen García Antón, en la Filmoteca Valenciana y algunas colecciones pictóricas en Valencia y Madrid, pocos rastros quedan de Gori salvo fotos y noticias de prensa republicana o impresos de las revistas de guerra que diseñó gráficamente.

El depósito valenciano es, sin embargo, un rico muestreo de la capacidad de este hombre todo terreno: artículos y escritos de guerra, hemerografía de su etapa argentina, correspondencia con señaladas figuras de la cultura como Rafael Alberti y María Teresa León o Lola Membrives, bocetos de escenografía y figurines para teatro, fotos de montajes de teatro bonaerenses o en la televisión argentina, repertorios fotográficos de arquitectura usados como motivación para decorados de cine, fotos de rodajes... todo ello dejando ver que forman parte de fondos mucho más extensos conservados en la Argentina. Mención singular por su importancia y por estar, al parecer, completas, merecen dos largas series de dibujos: una dedicada a los toros, sin relación con la escenografía, y otra que muestra la multitud de ambientes creados por Gori para la película *Sangre Negra* originariamente *Native Son* (Pierre Chenal, 1951), posiblemente sus mejores decorados.

Del análisis de estos fondos pueden extraerse bastantes conclusiones, sobre

todo en lo que respecta a su labor cinematográfica, mejor representada, mientras que de su labor teatral —importantísima— el fondo presenta una miscelánea que no permite teorizar en exceso.

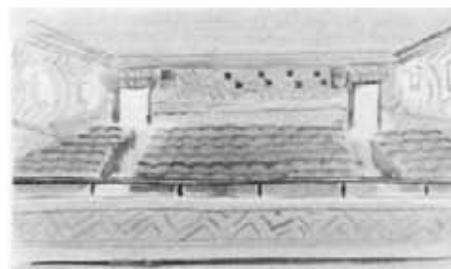
Con los datos conocidos sobre Gori Muñoz podemos también intentar reconstruir el bagaje intelectual y artístico que nuestro hombre se lleva al exilio argentino. Gori había estudiado en las facultades de Bellas Artes de Valencia y Madrid, donde conocería a las generaciones de grafistas, dibujantes, ilustradores y decoradores—escenógrafos de la pre-guerra, un mundo dominado en este momento por el tardo-decó y el racionalismo de los ilustradores cosmopolitas Eduardo de Benito (trabajando en Vogue-New York), Bartolozzi y Penagos, por las innovaciones en los interiores de locales del arquitecto Luis Gutiérrez Soto (Chicote, primer “bar americano” en la gran vía madrileña) o de Feduchi, autor con Eced del proyecto y decoración del Capitol (1931-1933) de gran impacto en el gusto del momento.

Por otra parte, la arquitectura de Madrid en los treinta está dominada por el “racionalismo al margen”, contaminando absolutamente de *Art-Decó*, y esa arquitectura se manifiesta especialmente en los nuevos cines, obra entre otros de Anasagasti, Muguruza, Fernández Shaw, López Delgado (del GATEPAC), los citados Feduchi y Eced y, especialmente, Luis Gutiérrez Soto con las salas Barceló y Europa. Memoria de todo este decó, visto en Madrid y luego en París, saldrá a la luz en sus dibujos para *Sangre Negra*, con interiores de cines, bares o drugstores que recuerdan a Chicote y a los cines de la gran vía madrileña.

Hacia la mitad de los años treinta Gori trabaja en Barcelona con Salvador Alarma, escenógrafo del Liceo y famoso en el resto del estado. Allí toma contacto con el mundo del teatro y se interesa a tal punto que consigue ser becado en Francia, Bélgica y Holanda para ampliar estudios sobre el tema. El cine francés del tiempo, mucho más desarrollado que el español, estaba ya produciendo films con una muy cuidada dirección artística, debida en gran parte al enorme éxito de *La Kermesse heroïque* (Jacques Feyder, 1935), con decorados y cuidadísimo atrezzo del ruso afincado en Francia Lazare Meerson, secundado por otro transterrado genial, Alexander Trauner, cuya rica y densa atmósfera será un modelo para el cine francés y el europeo.

La guerra civil hará volver a Valencia al ya cosmopolita Gori Muñoz. El panorama artístico español está volcado en ese momento en la propaganda; del lado republicano, el cartelismo, el diseño gráfico, la decoración teatral, que son los medios de expresión de Gori, han adoptado la estética del *agit-prop* soviético: el postcubismo, lo constructivista, lo dinámico, lo claro como forma de hacer llegar más fácilmente sus mensajes. Gori, recién llegado de Europa, adoptará estos lenguajes, por otra parte los naturales de su tiempo, frente al casticismo historicista y falsamente populista que empleará el bando franquista, perfectamente expresado por su dibujante estrella Saenz de Tejada.

Valencia, capital de la República, concentrará a muchos intelectuales y artistas que se implicarán en la defensa del estado constitucional utilizando sus habilidades. Gori, escenógrafo del grupo de teatro “El Búho”, trabajará en el diseño gráfico de revistas militantes, colaborará con Renau en las activida-



BOCETO PARA INTERIOR, DE UN CINE, PLANO DE ANFITEATRO PARA *SANGRE NEGRA* (PIERRE CHENAL, 1951)

NOTA:
TODAS LAS ILUSTRACIONES, EXCEPTO *LA KERMESSE HEROÏQUE*, PROCEDEN DEL DEPOSITO GORI MUÑOZ EN LA FILMOTECA VALENCIANA.

BOCETO PARA INTERIOR DE UN CINE, PLANO DE LA PANTALLA, PARA *SANGRE NEGRA* (PIERRE CHENAL, 1951).





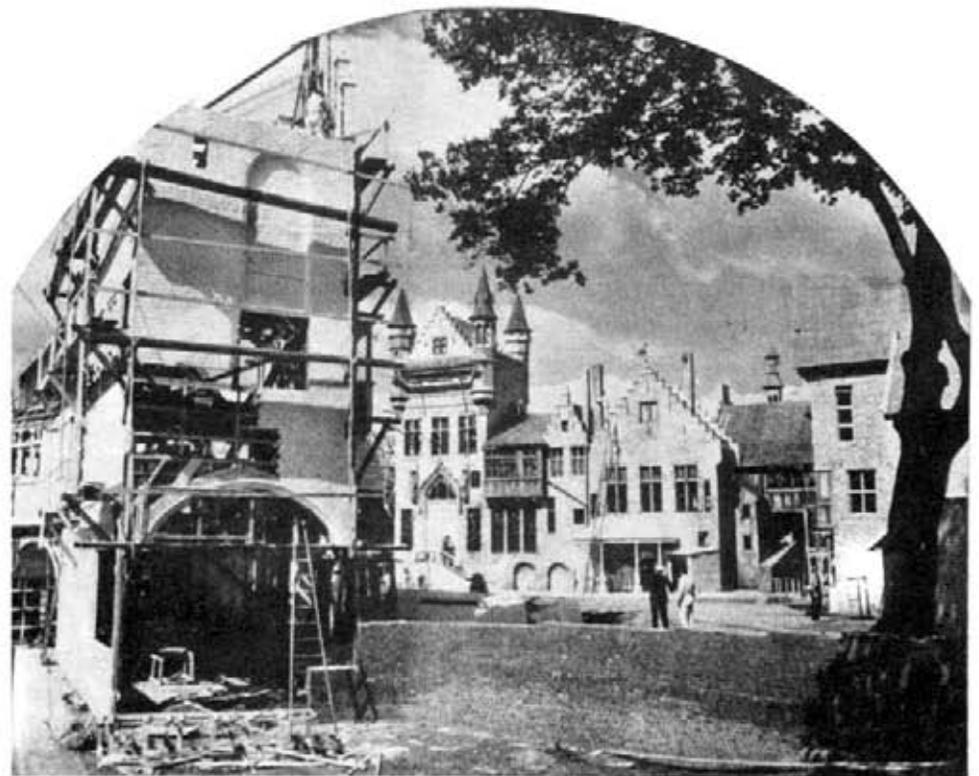
DOMINGO EN EL CAMPO. DIBUJO DE GORI MUÑOZ. EN EL CAMPO DE REFUGIADOS DE ARGELÈS. FRANCIA 1939.

des de la Comisión de Artes Plásticas de la Subsecretaría de Propaganda del gobierno republicano y, entre otras cosas, será el autor de la decoración quasi-escenográfica del pabellón de España en la exposición internacional de París de 1937, trabajo muy en la línea de los montajes de El Lissitzky. Del periodo valenciano de guerra le quedarán a Gori Muñoz viejos lazos con Rafael Alberti, María Teresa León, Renau... No tenemos constancia de otras amistades, pero por el mismo ámbito circulaban Vitín Cortezo, Rafael Pérez Contel, los hermanos Ballester, con intereses profesionales y políticos coincidentes y a los que debió conocer y tratar.

Del camino al exilio quedan unos hermosos dibujos del campo de refugiados de Argelès, que tienen la misma estética limpia, libertaria y doliente que los de Rafael Pérez Contel, compañero en las tareas de defensa gráfica de la República.

Tras el lapso francés, Gori está en 1940 en la Argentina, donde subsiste haciendo ilustraciones para prensa y libros. Pronto le aparece el encargo de una escenografía para *Los cuernos de Don Friolera* de Valle, que realiza con tal éxito que al año siguiente comienza a hacer decorados para cine.

Del lado teatral le lloverán los encargos por su carácter de exiliado español, supongo que también gracias a la efectiva red de mutuas ayudas entre republicanos que funcionó en toda Sudamérica, y decoró mucho del teatro español que allí se montaba. A esto colaboró su amistad con Alejandro Casona, asimismo exiliado en Buenos Aires, del que estrenó muchas piezas como *La molinera de Arcos*, *La llave en el desván*, *Los árboles mueren de pie* o *La barca sin pescador*. También ambientó clásicos del siglo de oro español, desde entremeses de Cervantes a funciones de Lope, como *El caballero de Ol-*



DECORADO DE EXTERIORES EN CONSTRUCCION, PARA LA KERMESSE HEROIQUE (JACQUES FEYDER, 1935). OBRA DEL RUSO AFINCADO EN FRANCIA, LAZARE MEERSON. ALEXANDER TRAUNER SERIA SU AYUDANTE ENTRE 1930 Y 1938. CINEGRAMAS, N.º 53, MADRID 15-IX-1935. COLECCION J. LARA.

medo o *La moza de cántaro*. Trabajó para la televisión argentina decorando todas las piezas dramáticas de García Lorca, e incluso cuando Concha Piquer hace su gira argentina lo hizo sobre fondos de Gori. En ese frente español en el Río de la Plata coincidieron una pléyade de actores y actrices: Margarita Xirgu y María Casares en la *Yerma* de G. Lorca en el teatro de San Martín de Buenos Aires, Ana Mariscal y Luis Prendes en la serie televisiva sobre el mismo Lorca, Lola Membrives, Catalina Bárcena, Enrique Diosdado y otros muchos.

Gori Muñoz abordará las funciones clásicas españolas de la manera simbólica y esquemática, no naturalista, que al mismo tiempo está empleándose en Europa. Tienen especial gracia sus trabajos sobre Lorca, con decorados de carácter populista, algo postcubista y con directa relación con la pintura latina del tiempo, Chirico, Benjamín Palencia o Zabaleta.

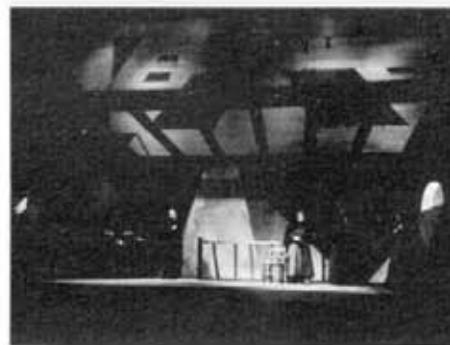
En sus puestas en escena de funciones "modernas", su lenguaje se adaptará al tiempo, con decorados naturalistas, siempre de detalles arquitectónicos muy cuidados y lógicos, con gran riqueza de planos y de densidad atmosférica, como los decorados cinematográficos, su otra gran ocupación.

El estilo es siempre perceptible en sus escenografías. Gori *no inventa elementos, inventa su recombinação espacial* y las atmósferas, ya sean Decó, ya sean los años cincuenta o sesenta, son absolutamente coherentes. A esta recreación contribuye, sin duda, su gran cultura visual y su afición a los repertorios arquitectónicos fotográficos.

Abundan los escenarios de tipo inglés clásico, una vieja afición de la burgue-



FIGURIN PARA EL DUQUE DE TARSIS EN EL FILM *LA DAMA DUENDE* (LUIS SASLAVSKI, 1945) REALIZADO EN 1943.



YERMA, CON MARGARITA XIRGU Y MARIA CASARES, ESCENOGRAFIA DE GORI EN EL TEATRO SAN MARTIN DE BUENOS AIRES.



BOCETO DE ESCENARIO POSTCUBISTA PARA *EL CABALLERO DE OLMEDO* DE LOPE DE VEGA, 1962. EN EL SE APRECIA ALGO MUY USUAL EN LOS ESCENARIOS DE GORI, LA COEXISTENCIA INTERIOR-EXTERIOR EN EL MISMO DECORADO, GRACIAS A UNA SECCION ARQUITECTONICA DEL INTERIOR.

ESCENARIO ESTILIZADO PARA EL ENTREMÉS *LA GUARDA CUIDADOSA* DE CERVANTES. BUENOS AIRES 1947.



EXTERIOR DE CALLE, EN FUNCION SIN IDENTIFICAR, DONDE SE APRECIA UNA CLARA INFLUENCIA DE GIORGIO DE CHIRICO.

EXTERIOR, PLAZA DE PUEBLO FRANCES EN LA MUJER DEL PANADERO, DE MARCEL ACHARD. BUENOS AIRES. AÑOS 50.



sia porteña que Gori ejecuta me temo que por imposición, pero siempre con una corrección y profesionalidad absolutas.

Los diarios rioplatenses estarán llenos, hasta su muerte en 1978, de artículos suyos sobre cine, teatro, pintura o ilustración, al mismo tiempo que de elogiosas críticas sobre su obra o sus múltiples premios.

El nombre de Gori está impreso en los programas de los teatros en letras tan grandes como las de los protagonistas, síntoma inequívoco de lo que representaba para el público argentino la calidad de su trabajo.

En resumen, al valorar su labor como escenógrafo teatral, podemos separarla en dos grandes líneas, una más personal al abordar los clásicos, empleando un enfoque generalmente estilizado, coherente con su tiempo y su experiencia de "El Búho" o su memoria de "La Barraca", y otra naturalista, utilizada generalmente para las "funciones contemporáneas", que se liga con toda evidencia a la manera de actuar cinematográfica, eso sí, con un toque lírico.

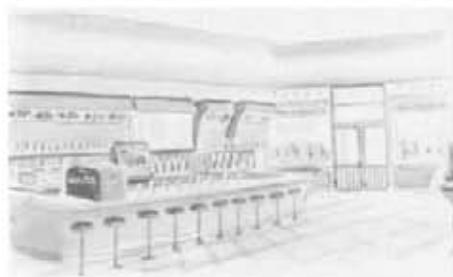
Quizá su comentada influencia de Trauner sea especialmente visible cuando aborda piezas francesas como *La femme du boulanger* o *¿Sabe Ud. plantar repollos?* de Marcel Achard, llenas de calles parisinas, buhardillas bohemias y bistrots, que bien podrían estar en *Quai des brumes* o en *A Nous la liberté*.

En su faceta de decorador cinematográfico, la aparición de Gori Muñoz en las pantallas argentinas impulsa una total renovación plástica, en una cinematografía hasta entonces muy teatral, muy plana y pobre en atrezzo e iluminación. Gori trabajará en casi 300 films y hay en ellos de todo, pero su trabajo siempre se salva siendo incluso reconocido a este lado del mar, donde el Congreso de Cinematografía Hispano-Americana de 1948 premia el conjunto de su ingente labor.



INTERIOR DECO PARA LA BARCA SIN PESCADOR DE ALEJANDRO CASONA.

BOCETO A LA ACUARELA DE INTERIOR DE DRUG-STORE, PARA EL FILM SANGRE NEGRA (PIERRE CHENAL, 1951).



Es preciso destacar que decora las películas que realizan exiliados españoles y muchas coproducciones hispano-argentinas dirigidas por españoles, como es el caso de sus primeros films allá: *Canción de cuna*, y *Tú eres la paz* (con Catalina Barcena), ambas de Gregorio Martínez Sierra en 1941 y 1942, *La dama duende* de Luis Saslavski, con guión de Rafael Alberti y María Teresa León sobre el original de Calderón, en 1945, *La copla de la Dolores* de Benito Perojo con Imperio Argentina, en 1947, *Mi vida por la tuya* de Roberto Gavaldón, en 1951, *El secreto de mónica* de J. María Forqué en 1961, *Los inocentes* de Bardem, en 1962, *Digan lo que digan* de Mario Camús, en 1967 y *La boutique* de Berlanga, en 1967.

Eleva el nivel de una larga serie de películas de directores argentinos que acabarán trabajando en España como León Klimowsky o Luis Cesar Amadori y también colabora con el mejor cine de allá, como el caso de *El hombre de la esquina rosada* de René Mujica, en 1961, *El protegido* de Leopoldo Torre

Nilsson, en 1956, o sus constantes colaboraciones con Lucas Demare en films con decorados basados en una documentación exhaustiva, que muestran una geografía real de la miseria como *Los Isleros*, de 1951.

Gori tendrá también en la Argentina la ocasión de volver a ver, aunque disfrazadas, las uñas al fascismo, esta vez en su versión cono-sur, durante el rodaje del film *La Pródiga* (Mario Soffici, 1944) con la gran estrella local Eva Perón.

Mención aparte merecen sus trabajos con el francés, afincado en Buenos Aires, Pierre Chenal. Realizará ya en 1943 un film con él, *Todo un hombre*, pero su gran apuesta será con *Sangre Negra* en 1951, aunque la película comenzó a gestarse en 1949, fecha que llevan algunos bocetos junto al título original de la novela base del guión "Native son". La crítica argentina jaleó continuamente los prolegómenos del rodaje con titulares como: "El film que Hollywood no se atrevió a rodar por su temática racista". Los preparativos se alargaron durante 1950 y, finalmente, se rodó en 1951. Los bocetos de Gori son realmente dignos del mejor Hollywood; hay cientos de esquemas a la acuarela, donde a veces con una sola tinta a la aguada están sintetizados hasta los últimos efectos lumínicos, con una retina que es la de la cámara. En el trabajo se ven condensadas las ilusiones de un hombre que quiere trascender, salir de un medio limitado como el argentino de su tiempo. Luego la realidad impondría sus recortes y, pese a contar con protagonistas norteamericanos de color y de cierto nombre, entre ellos el propio escritor del libro y del guión, Richard Wright, al ver la diferencia entre los bocetos y la ejecución se observa una cierta falta de medios económicos.

En los bocetos de *Sangre Negra*, se pueden constatar todos los saberes de Gori, su gran capacidad de estudio, de documentación y de síntesis, su memoria enamorada de atmósfera de los años treinta madrileños, parisinos e incluso valencianos a través de un decó fluido y coherente. Su conocimiento profundo a través de fotos u otros materiales gráficos de la realidad física de los guetos norteamericanos es notable, tanto como su amor por mostrar con detalle, con cariño y con la comprensión de quien ha visto muy de cerca la ruina, la miseria y la guerra. Impresiona ver entre sus materiales depositados en la Filmoteca Valenciana sus fotos de chamizos sobre el agua de Misiones y Tigre para documentarse respecto a un film de ambiente popular, posiblemente *Isleros*.

Si Gori Muñoz hubiera podido permanecer en España soslayando la venganza sorda del franquismo contra las cabezas pensantes, un decorador como Enrique Alarcón, gran escenógrafo del nacional-catolicismo histórico de CIFESA o de las grandes producciones Bronston, habría tenido un magnífico competidor y no por el colosalismo de sus decorados —Gori apenas tuvo ocasión y desde luego no tuvo los mismos medios— sino por la perfecta adecuación de sus cajas a los personajes humanos que guardaban.



FOTOGRAFÍAS DEL ARCHIVO DE GORI, DE ARQUITECTURAS DE BIDONVILLE, INSPIRADAS DE ALGUNOS DECORADOS FILMICOS.

BOCETO A LA ACUARELA DE LA ENTRADA A UN PARKING, PARA SANGRE NEGRA (PIERRE CHENAL, 1951).



TRAYECTORIA ARTISTICA DE GORI MUÑOZ

MANUEL GARCIA

La trayectoria artística (1921/39) de Gregorio Muñoz Montoro (Valencia, 1906 - Buenos Aires, 1978) hay que situarla, en sus orígenes, en el ambiente cultural, social y artístico de la ciudad de Valencia a inicios de siglo, en plena euforia de la burguesía agraria local por el modernismo, la expansión naranjera hacia Europa y los grandes fastos de la Exposición Regional Valenciana.

Nacido en el Barrio de Benicalap el 26 de Julio de 1906, era hijo del pintor, decorador y ceramista Gregorio Muñoz Dueñas. Su padre, pequeño industrial de la cerámica, llegó a ser el primer director de la Escuela de Cerámica de Manises (1914), habiendo destacado antes por sus trabajos de decoración exterior e interior de la Estación del Norte de Valencia, obra del arquitecto modernista Demetrio Ribes Marco. De Muñoz Dueñas son buena parte de los mosaicos y paneles murales que decoran ese magnífico ejemplo de la arquitectura ferroviaria de estilo “art nouveau” que es la Estación del Norte (1906), considerado por algunos estudiosos en el tema como uno de “*los motivos más comunes del folklore regional valenciano*” (1). Formado entre la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la de San Fernando de Madrid, pertenece a la promoción de la llamada *Generación Valenciana de los Treinta* en la que, a nivel artístico, estaban pintores y escultores como Francisco Badía (escultor), Manuela Ballester (pintora), Tónico Ballester (escultor), Francisco Carreño (pintor), Rafael Pérez Contel (grafista y escultor), Josep Renau (pintor), etc...

Con residencia, desde muy joven, en la villa y corte, Gori Muñoz —como daría a conocerse en el mundo artístico de los años de Primo de Rivera y la Segunda República española— se dedicaría desde sus inicios artísticos al dibujo, la caricatura y la ilustración de la época.

(1) Juan-Angel Blasco Carrascosa: *Artes Industriales y suntuarias*, en Historia del arte valenciano, Volumen VI, págs. 229. Valencia, 1988.

A estos años pertenecen diversas colaboraciones suyas con la Editorial Aguilar y varias publicaciones madrileñas. Como caricaturista haría un par de exposiciones dedicadas a escritores del período: una en el Ateneo Mercantil de Valencia, otra en el Lyceum Club de Madrid. En tiempos republicanos la Embajada de la República Dominicana en Madrid le haría un encargo peculiar: decorar el buque de recreo *Artabro* de cuya sección de etnografía se haría cargo igualmente. Por su labor como grafista sería nombrado director gráfico de la Editorial Nosotros de la capital española.

Gracias a una beca de la “Junta de Ampliación de Estudios” del Ministerio de Instrucción Pública, marcharía a Francia, Bélgica y Holanda, residiendo en París, Bruselas y Amsterdam hasta poco antes de proclamarse la guerra civil española.

Aunque no participó directamente de los movimientos artísticos renovadores de los años treinta, que se produjeron durante el período 1931 a 1936 en Madrid (Sociedad de Artistas Ibéricos), Barcelona (Amics de l’Art Nou) y Valencia (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), sí que mantuvo contactos personales con muchos de los miembros de esos núcleos vanguardistas que tantas aportaciones hicieron, de interés, a la cultura hispana de la época.

Amigo personal de Josep Renau (pintor, cartelista, fotomontador y muralista) y de Salvador Alarma (escenógrafo catalán) el eje Valencia-Barcelona en los años treinta jugaría un papel muy importante para su formación como cartelista, decorador y escenógrafo, que tan buenos resultados daría en los años venideros, tanto en el período de la guerra civil española, como en el largo exilio argentino. Las enseñanzas, asimismo, de Alexander Trauner (escenógrafo francés) marcarían una pauta posterior en su labor como escenógrafo del cine y el teatro latinoamericano.

Quizá los primeros trabajos conocidos de Gori Muñoz como ilustrador pertenecen al período de la guerra civil española. Hombre de ideas progresistas, al regreso de Europa ingresaría en el Partido Socialista Obrero Español, formando parte así mismo de la Aliança d’Intellectuals per a Defensa de La Cultura y de la Comisión de Artes Plásticas —como ayudante de Josep Renau, 1938-39— de la Subsecretaría de Propaganda del Ejército Popular. A esos años corresponden tres trabajos —aparte de las ilustraciones en el periódico “Ejército Popular” (Barcelona, 1938-39)— que merecen particular atención: 1. Los dibujos para el folleto *Els enemics del poble a l’infern* (Nova Cultura, Valencia, 1937); 2. La colaboración como decorador en el *Pabellón Español de la Exposición Internacional*, París, 1937 y 3. Algunos carteles de guerra como el titulado *España lucha por su independencia* (Barcelona, 1938).

1. *Els enemics del poble a l’infern* (València, 1937).

Con motivo de las fiestas populares de las fallas suspendidas durante el primer año de guerra, la Aliança d’Intellectuals per a Defensa de la Cultura y el Sindicat d’Art Popular de la C.N.T. acordaron, en Marzo de 1937, hacer unas fallas simbólicas en la Lonja de Valencia, para las que se preparó un “llibret” especial, con textos de Francesc Almela i Vives (escritor), Emili Gómez Nadal (profesor de historia), Regino Mas (artista fallero), Carles Salvador (maestro y poeta) e ilustraciones de Gori Muñoz y fotografías de Josep Renau. El “llibret”, titulado *Els enemics del poble a l’infern*, tenía como argumento cuatro fallas políticas. Para ilustrar dichas fallas Gori Muñoz realizaría los habituales bocetos, propios de los “llibrets” tradicionales, que



ilustrarían los temas propios, no exentos de humor a pesar del drama, que correspondían a una ciudad en guerra que, en aquellos momentos, asumía la capitalidad republicana. La primera tenía como tema central la escasez de comida en plena guerra y el transformismo político de ciertos sectores sociales que, pese a sus ideas reaccionarias, con nuevos carnets hacían la vida de siempre mientras el pueblo llano pasaba necesidades.

El pueblo (mujeres haciendo cola, milicianos sorprendidos, campesinos abortos, etc.) sirve como motivo de observación para que el artista plasme una falla en tres niveles, donde aparecen la carnicería, el banquete de los ricos de siempre y un cocinero sosteniendo sobre sus espaldas una inmensa col como base del menú, acompañado del arroz y la naranja como "fruta daurada", de postre popular. La ilustración, a plumilla, tinta sobre papel, respondía a un dibujo propio de caricaturista adaptado a la tradición popular de bocetos de fallas.

La segunda falla tenía como tema base la catedral de Burgos, entonces ciudad que albergaba el gobierno rebelde del General Franco, a la que contraponía un miliciano exterminando con una manguera a los aliados sociales del militar sublevado: curas, militares, fascistas, etc.. El dibujo, a la manera de un grabado a buril, mostraba en el centro la catedral gótica castellana, rodeada de diversos representantes de sectores afines al General Franco, bajo la danza del exterminio del miliciano republicano. La tercera falla tenía como tema las navidades. Un belén gigantesco, a la manera de una montaña, servía como escenario para hacer una crítica mordaz del fariseísmo católico de las fuerzas rebeldes sublevadas contra el régimen democrático republicano. En torno al General Franco, que reemplaza al niño Jesús en la cuna, aparecen, como reyes magos, adorándole, las imágenes de Hitler, Mussolini y un negro, en representación, seguramente de las tropas marroquíes que apoyaron a Franco. Es una alusión clara al intervencionismo militar de las fuerzas extranjeras de derechas en la guerra civil. El dibujo, como los anteriores, sitúa la falla en el entorno urbano, con detalles específicos de la arquitectura del lugar. La última plantea abiertamente el tema de la guerra a través de una balanza donde se sitúan los distintos intereses de la humanidad. Por una parte los de la clase trabajadora y por otra los de los fabricantes de armas. El mundo mira entretanto, perplejo, el juego de la balanza. Gori Muñoz, a través de las fallas: *Coses d'ara*, *La Catedral*, *El Belem d'enguany* y *La Balança del mon*, supo sintetizar, a través de un dibujo suelto, una ilustración precisa, una ironía refinada, los problemas que acuciaban al país en plena guerra civil española. Ese trabajo como ilustrador de un "llibret de falla" lo complementaría con otra obra curiosa. Un "Auca" con versos en valenciano de Quiquet (¿Francesc Almela i Vives?) y dibujos de Gori (¿Gori Muñoz?). Sin lugar a dudas la denominada "Auca de les Falles" que acompañaba el "llibret" era autoría de Almela i Vives y Gori Muñoz. El artista valenciano, con una gracia peculiar, ilustra la narración del escritor sobre el drama de la guerra civil visto a través de los diversos personajes propios de la época. Allí aparecen, sarcásticamente tratados, los representantes del fascismo europeo, los sacerdotes, los guardias civiles, los legionarios, los moros, los estraperlistas, los quitacolumnistas, los políticos cómplices europeos... en un rosario de viñetas definitorias de tipos, resueltas a la manera costumbrista, como era habitual en ese género literario-artístico tan valenciano, por medio de una "auca".

GORI MUÑOZ EN SU ESTUDIO



2. El pabellón de la República Española (París, 1937).

Según los testimonios aportados por la investigadora Josefina Alix acerca del pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937 (2), Josep Renau, a la sazón Director General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno de Largo Caballero, aparte de coordinar todas las tareas de la organización de la concurrencia de España, en la "Exposition Internationale des Arts et Techniques dans le Monde Moderne" — muestra para las que fueron nombrados organizadores dos intelectuales valencianos como José Gaos (Comisario General) y Max Aub (Comisario Adjunto)— participó en el diseño, selección de obra y montaje del contenido del citado pabellón —construido por los arquitectos racionalistas españoles Luis Lacasa y Josep-Lluís Sert— con un equipo de trabajo integrado por los siguientes artistas: Félix Alonso, Javier Colmena, Francisco Galicia y Gori Muñoz.

De las diversas secciones que gozó el ejemplar edificio diseñado por Lacasa y Sert, tanto la fachada como las secciones de arte popular y fotomontajes, publicaciones, cine y otras actividades se distinguieron por una escenografía peculiar, en la que, sin lugar a dudas, confluyeron dos lenguajes distintos, pero que se fundieron equilibradamente: el lenguaje del fotomontaje, del que era introductor y maestro, en España, Josep Renau y el lenguaje de la escenografía, que había asimilado bien en Europa Gori Muñoz.

La sección de arte popular, especialmente cuidada, tenía tres tipos de recursos de montaje: 1. *Fotografías* a gran escala testimoniales de la realidad española, sus gentes, sus ropajes, sus labores... 2. *Fotomontajes* con textos informativos de la producción cultural, agrícola, industrial... 3. *Paneles* con gráficos de información varia. A todos estos recursos visuales se sumaban expositores de cerámica, ropas, libros... procedentes de todas las regiones españolas controladas, en esos momentos, por la República Española.

Esas fueron las labores que a lo largo de un mes realizó Josep Renau con su equipo de confianza, entre los que se encontraba Gori Muñoz. Particular interés de ese trabajo tiene el papel mural del fotomontaje dedicado al traslado del patrimonio artístico del Museo del Prado de Madrid a las Torres de Serranos de Valencia, realizado en el Otoño de 1936. En ese panel se dan, a nuestro entender, todas las pautas de los recursos lingüísticos de los que hablabamos: el dibujo, la pintura, el fotomontaje, la escenografía, el cartelismo, etc... Como recurso escenográfico, quizás propio del aprendizaje de Gori Muñoz, con Alexander Trauner, en la estancia anterior en la capital francesa, podrían encontrarse la serie de paneles translúcidos, empleados para documentar planos geográficos, paneles documentales, informaciones diversas, dedicadas a temas como el Mapa agrícola forestal y de cría de animales en Cataluña, la Obra del Instituto de Reforma Agraria en España. Por el tipo de dibujo, recursos escenográficos y línea de contorno, pueda afirmarse que los paneles translúcidos del Pabellón de la República Española en París fueron realizados por Gori Muñoz. Autoría común a Renau y Gori debieron ser, asimismo, los paneles a gran escala de la fachada lateral del Pabellón Español, donde estaba emplazada la escultura de Alberto Sánchez: *El pueblo español tiene un camino que le conduce a una estrella*, resuelta a base de tipografía, paneles fotográficos y figuras humanas siluetadas.



PANELES TRASLUCIDOS REALIZADOS POR GORI MUÑOZ PARA EL PABELLON ESPAÑOL DE LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS, 1937.



(2) Josefina Garcia Alix: *El pabellón español en la exposición internacional de París, 1937*, Madrid, 1987.

ESPAÑA LUCHA POR SU INDEPENDENCIA, POR LA PAZ Y LA SOLIDARIDAD ENTRE TODOS LOS PUEBLOS. CARTEL DE GORI MUÑOZ, 1938.



DIBUJO REALIZADO POR GORI MUÑOZ, DE UNA FALLA DE 1937.

3. Carteles de guerra (1938-39).

Aunque, según diversos testimonios (3), Gori Muñoz realizó como miembro de la Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura diversas tareas como dibujante, ilustrador y cartelista durante los primeros años de guerra, la verdad es que hasta el día de la fecha, en las monografías, estudios y libros publicados sobre las artes plásticas en esos años aparecen pocos testimonios de su trabajo que no sean las referencias a colaboraciones como ilustrador de *Nueva Cultura* (1937), *Vanguardia* (Diario del Comisariado General de Guerra al Servicio del Ejército del Pueblo, Valencia, 1937), *Verdad* (Diario de Unificación de los Partidos Comunistas y Socialista, Valencia, 1936). Rafael Pérez Contel en los diversos libros dedicados a las artes plásticas durante la guerra (4) habla de unas *Carpetas de Dibujos* patrocinadas por la Dirección General de Bellas Artes en Valencia, realizadas, entre otros, por los artistas valencianos Ernesto Guasp, Francisco Carreño y Gori Muñoz.

Y poco más se sabe que su actividad posterior al pabellón de la República Española cuando, al cesar Josep Renau de la Dirección General de Bellas Artes, marcharía con él a la Sección de Artes Plásticas de la Subsecretaría de Propaganda del Ejército donde, al parecer, haría bastantes carteles. A esa época (Barcelona, 1938-1939) corresponde, entre otros “posters” localizados, el titulado: *España lucha por su independencia, por la paz y la solidaridad entre los pueblos* (5) que es una evocación, casi idílica, de la paz, resuelta a través de un paisaje —que más parece una escenografía teatral de Alberto Sánchez para la pieza “Fuenteovejuna” de Lope de Vega donde aparecen casas, milicianos y campesinos alzando al viento unos pañuelos blancos en saludo de paz. La imagen, a nivel artístico, recuerda un tanto los paisajes castellanos (ahora con montañas) de la Escuela de Vallecas (Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, etc.) de los años treinta. Y pocas noticias artísticas más se tienen de este pintor, dibujante e ilustrador, que tras exiliarse a París, al finalizar la contienda civil (1939), donde todavía desarrollaría alguna actividad como colaborador gráfico del diario francés de la resistencia *L'Independent* (1939), emprendería más tarde su exilio a América Latina de donde no regresaría jamás. El resto de su trayectoria artística continuó en América Latina. Más concretamente en Argentina. Allí llegó, en el vapor Massilia, un otoño de 1939, via Chile. Hizo escala y allí permaneció hasta el final de sus días. A partir de la estancia argentina se inicia su vinculación con la escena dramática y el mundo del cine. Las enseñanzas europeas en escenografía devienen realidad. Queda un poco al lado la pintura de caballete, aunque de vez en cuando hace exposiciones, a partir, a veces, de los bocetos, motivos, temas de sus escenografías. También dibuja. Y hace caricaturas. Incluso, redacta libros. Y páginas sueltas, en valenciano, de carácter auto-biográfico. En fin, un artista polifacético que encontró en la escenografía una manera de expresarse con modernidad.

(3) Varios autores: *Valencia capital cultural de la República (1936-37)*, *Antología de textos y documentos*, Valencia, 1987.

(4) Rafael Pérez Contel: *Artistas en Valencia (1936-39)*.

(5) Eugenio Bustos: *Carteles de la guerra civil española*, Salamanca, 1980, 38 págs.

GORI MUÑOZ: UNA SEMBLANZA FILMICA

JULIO PEREZ PERUCHA

Posiblemente el más personal y creativo de los decoradores valencianos de que tenemos noticia (aunque es de justicia señalar que las condiciones industriales y políticas del cine argentino favorecieron extraordinariamente su trabajo), Gregorio Muñoz, hijo del pintor valenciano Muñoz Dueñas, estudió en las escuelas de BB.AA. de San Carlos y de San Fernando (Madrid), siguiendo luego cursos de escenografía con el barcelonés Salvador Alarma y Tastas, decorador del Gran Teatro del Liceo de Barcelona que había levantado sus escenografías en los principales teatros españoles. Becado, amplió estudios en Bélgica y Francia, donde tuvo ocasión de analizar las ricas y cargadas de atmósfera escenografías del francés Alexander Trauner, de quien se rastrea cierta influencia en sus decorados porteños. Ilustrador y caricaturista, decoró durante la guerra civil el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París (1937), y fue colaborador de la Comisión de Artes Plásticas de la Subsecretaría de propaganda del Gobierno de la República (1938-39). Ya en Buenos Aires y en 1940, comienza a ganarse la vida como dibujante ilustrador, hasta que consigue debutar como escenógrafo teatral con la valleinclanesca *Los cuernos de don Friolera*, trabajo que le supuso debutar en cine al año siguiente.

La llegada de Gori Muñoz al por entonces atrasado cine argentino, en donde no pocas veces la decoración se sustanciaba con elementales forillos, supuso una auténtica revolución, encadenando construcciones corpóreas y transformando la función del director artístico en elemento constituyente del relato cinematográfico. Tales innovaciones técnicas modificaron a su vez la tradicional manera de iluminar de los operadores argentinos, con los que tuvo,

hasta consolidar sus criterios, no pocos roces. Según el siempre citado historiador argentino Domingo di Núbila (para cuya magnífica *Historia del Cine Argentino* el decorador valenciano diseñó una excelente portada) “Gori Muñoz inició en nuestro cine la decoración verdaderamente funcional (...) y contribuyó, de paso, a mejorar la calidad del sonido”. Gori Muñoz supo crear atmósferas en un cinema cuyos asuntos lo pedían, frecuentemente y, según se dice, en vano, a voces; proporcionó a las películas argentinas una casi inédita riqueza de detalles en la superficie del decorado, cuyos segundos términos no desmerecían en calidad visual de lo que se observaba en las cercanías del objetivo; y supo aunar, sobre todo en sus reconstrucciones de época, fidelidad al detalle y recreación de atmósfera histórica y clima social. Y siempre, en todo caso, ennobleció las películas que arropó, a través de un acentuado sentido del espectáculo presente incluso en sus trabajos más convencionales, en los que nunca faltaba un toque de calidad visual.

Contratado por los porteños *Estudios San Miguel* tras el éxito de su primera Dirección Artística, Gori Muñoz, paralelamente a su intensa actividad cinematográfica, levantó escenografías teatrales, dibujó ilustraciones para la prensa, diseñó portadas para libros, escribió diversos volúmenes sobre temas taurinos, trabajó con coreógrafos, dictó conferencias sobre temas artísticos, inauguró exposiciones con sus cuadros, y acumuló en sus anaqueles numerosos premios por sus escenografías para el cine argentino, uno de ellos concedido por el jurado del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en julio de 1948. Congreso en donde se proyectaron en programa doble, dicho sea de paso, ese par de manifiestos filmicos del exilio español en México y Argentina titulados *La barraca* (1944) y *La dama duende* (1945). Gregorio Muñoz moriría en Buenos Aires en 1978.



TU ERES LA PAZ (GREGORIO MARTINEZ SIERRA, 1942). ARCHIVO FILMOTECA. DEPOSITO M^o. DEL CARMEN GARCIA ANTON.

F I L M O G R A F I A

1941 *Canción de cuna* (Gregorio Martínez Sierra).

1942 *Tú eres la Paz* (Gregorio Martínez Sierra).

1943 *Casi un sueño* (Tito Davison).

Juvenalia (Augusto C. Vatteone).

Todo un hombre (Pierre Chenal).

Los hombres las prefieren viudas (Gregorio Martínez Sierra).

1944 *Al fin de la noche* (Alberto de Zavalía).

La pródiga (Mario Soffici).

1945 *La dama duende* (Luis Saslavsky).

1946 *Las tres ratas* (Carlos Schliepper).

Milagro de amor (Francisco Múgica).

Inspiración (Jorge Jontús).

Rosa de América (Alberto de Zavalía).

1947 *La senda oscura* (Moglia Barth).

El pecado de Julia (Mario Soffici).

La copla de la Dolores (Benito Perojo).

Vacaciones (Luis Mottura).

Evasión (Ignacio Domínguez Riera).

1948 *Dios se lo pague* (Luis César Amadori).

Historia de una mala mujer (Luis Saslavsky).

El abanico de Lady Windermere (Luis Saslavsky).

Tierra de fuego (Mario Soffici).

Pasaporte a Río (Daniel Tinayre).

La secta del trébol (Mario Soffici).

La gran tentación (Ernesto Arancibia).

Los secretos del buzón (Catrano Catrani).

Don Bildigerno en Pago Milagro (Antonio Berciani).

1949 *Don Juan Tenorio* (Luis César Amadori).

Juan Globo (Luis César Amadori).

La noche en el Tabarín (Luis César Amadori).

El extraño caso de la mujer asesinada (Boris H. Hardy).

Avivato (Enrique Cahen Salaberry).

Alma fuerte (Luis César Amadori).

1950 *La vendedora de fantasmas* (Daniel Tinayre).

El ladrón canta boleros (Enrique Cahen Salaberry).

La barca sin pescador (Mario Soffici).

La barra de la esquina (Julio Saraceni).

Nacha Regules (Luis César Amadori).

1951 *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón).

Los isleros (Lucas Demare).

Volver a la vida (Carlos Borcosque).

Sangre negra (Pierre Chenal).

La indeseable (Mario Soffici).

La comedia inmortal (Catrano Catrani).

El extraño caso del hombre y la bestia (Mario Soffici).

Buenos Aires, mi tierra querida (Julio Saraceni).

El hermoso Brummel (Julio Saraceni).

Los árboles mueren de pie (Carlos Schliepper).

Mi divina pobreza (Alberto d'Aversa).

El patio de la Morocha (Manuel Romero).

Especialista en señoras (Enrique Cahen Salaberry).

1952 *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril).

El túnel (Leon Klimowsky).

Si muero antes de despertar (Carlos Hugo Christensen).

Paraíso robado (Arturo Pimentel).

No abras nunca esa puerta (Carlos Hugo Christensen).

Donde comienzan los pantanos (Ber Ciani).

La de los ojos color del tiempo (Luis César Amadori).

1953 *La mujer de las camelias* (Ernesto Arancibia).

Armiño negro (Carlos Hugo Christensen).

Un ángel sin pudor (Carlos Hugo Christensen).

En cuerpo y alma (Leopoldo Torre Nilsson).

1954 *La calle del pecado* (Ernesto Arancibia).

María Magdalena (Carlos Hugo Christensen).

Macho (Lucas Demare).

Caídos en el infierno (Luis César Amadori).

1955 *Mi marido y mi novio* (Carlos Schliepper).

La Quintrala (Hugo del Carril).

En carne viva (Enrique Cahen Salaberry).

El barro humano (Luis César Amadori).

La delatora (Kurt Land).

El curandero (Mario Soffici).

La simuladora (Mario Lugones).

El juramento de Lagardère (Leon Klimowsky).

1956 *El protegido* (Leopoldo Torre Nilsson).

De noche también se duerme (Enrique Carreras).

La pecadora (Enrique Carreras).

El hombre virgen (Román Viñoly y Barreto).

Los maridos de mamá (Edgardo Togni).

Alejandra (Carlos Schliepper).

Música, alegría y amor (Enrique Carreras).

Más allá del olvido (Hugo del Carril).

Oro bajo (Mario Soffici).

Vitango en París (Arturo S. Mom).

Cubitos de hielo (Juan Sires).

1957 *La bestia humana* (Daniel Tinayre).

Fantoche (Roman Viñoly Barreto).

Las campanas de Teresa (Carlos Schliepper).

Alfonsina (Kurt Land).

La sombra de Safo (Julio Porter).

1958 *Amor prohibido* (Luis César Amadori).

El festín de Satanás (Ralph Papper).

Un centavo de mujer (Roman Viñoly Barreto).

Primavera de la vida (Arne Mattson).

Una cita con la vida (Hugo del Carril).



LA PRODIGA (MARIO SOFFICI, 1944). ARCHIVO FILMOTECA, DEPOSITO M^o. DEL CARMEN GARCÍA ANTON. EN LA FOTO, EVA PERÓN.



LA COPLA DE LA DOLORES (BENITO PEREJO, 1947). ARCHIVO FILMOTECA, DEPOSITO M^o. DEL CARMEN GARCÍA ANTON.

Sección desaparecidos (Pierre Chenal).
Dos basuras (Kurt Land).
Las apariencias engañan (Carlos Rinaldi).
Isla brava (Mario Soffici).
Luces de candilejas (Enrique Carreras).
Rosaura a las 10 (Mario Soffici).
Detrás de un largo muro (Lucas Demare).

1959 *Las tierras blancas* (Hugo del Carril).
Salitre (Carlos Rinaldi).
Zafra (Lucas Demare).
Mi esqueleto (Lucas Demare).
En la ardiente oscuridad (Daniel Tinayre).
Los muchachos de antes no usaban gomina (Enrique Carreras).

1960 *Creo en tí* (Alfonso Corona Blake).
Chafalonías (Mario Soffici).
Esta tierra es mía (Hugo del Carril).
Hijo de hombre (Lucas Demare).
Plaza Huincul (Lucas Demare).

1961 *El hombre de la esquina rosada* (René Mujica).
El rufián (Daniel Tinayre).
El secreto de Mónica (José María Forqué).
Canción de Arrabal (Enrique Carreras).
El último piso (Daniel Cherniavsky).
Operación G (Ralph Pappier).

1962 *La jaula sin secretos* (Agustín Navarro).
Los inocentes (Juan Antonio Bardem).
Los venerables todos (Manuel Antín).
Bajo un mismo rostro (Daniel Tinayre).
El terrorista (Daniel Cherniavsky).
La cigarrá no es un bicho (Daniel Tinayre).
La murga (René Mujica).

Las modelos (Vlasta Lah).
Las ratas (Luis Saslavsky).
Los viciosos (Enrique Carreras).

1963 *Alias Flequillo* (Julio Saraceni).
Placeres conyugales (Luis Saslavsky).

1964 *Cuarenta años de novios* (Enrique Carreras).
Las mujeres los prefieren tontos (Luis Saslavsky).
Extraña ternura (Daniel Tinayre).

1965 *La pérgola de las flores* (Román Viñoly Barreto).
Ritmo nuevo, vieja ola (Enrique Carreras).
Los guerrilleros (Lucas Demare).

1966 *¿Quiere casarse conmigo?* (Enrique Carreras).
De profesión sospechosos (Enrique Carreras).
Del brazo y por la calle (Enrique Carreras).
Escándalo en la familia (Carlos Potter).

1967 *Digan lo que digan* (Mario Camus).
Este cura (Enrique Carreras).
La boutique (Luis García Berlanga).
Coche, cama, alojamiento (Julio Porter).
Esto es alegría (Julio Porter, Enrique Carreras y Tita Merello).
La cigarra está que arde (Lucas Demare).

1968 *Humo de marihuana* (Lucas Demare).
Matrimonio a la argentina (Enrique Carreras).

1971 *La familia hippie* (Enrique Carreras).
Pájaro loco (Lucas Demare).

1973 *Me gusta esa chica* (Enrique Carreras).

MATERIALES PARA UNA HISTORIA DEL CINE VALENCIANO:

CASTIGO DE DIOS, UN "PRIMITIVO" RECUPERADO

LA RECIENTE RECUPERACION DE UNA PELICULA MUDA PRODUCIDA Y DIRIGIDA POR VALENCIANOS, *CASTIGO DE DIOS* (HIPOLITO NEGRE, 1925), ES UN EXCELENTE PRETEXTO PARA REABRIR LA CUESTION SOBRE LA EXISTENCIA DE UN HIPOTETICO *CINE VALENCIANO*. ES POSIBLE QUE NO HAYA ACUERDO RESPECTO A QUE VARIABLES, O QUE CONSTANTES, CONFIGURAN UN CINE NACIONAL. INCLUSO ES DUDOSO QUE LO HAYA ACERCA DE LA MISMA ETIQUETA DE "CINE NACIONAL", QUE GOZO DE CIERTO PREDICAMENTO HACE UNOS AÑOS. VARIOS HISTORIADORES Y ESTUDIOSOS COMO JUAN PIQUERAS (PIONERO EN LOS ANALISIS CUANDO PROCEDIO A UNA *REVISION DEL CINEMA LEVANTINO*), RICARD BLASCO EN SU *INTRODUCCIÓ A LA HISTÒRIA DEL CINE VALENCIÀ*, UNICO INTENTO SERIO DE AFRONTAR GLOBALMENTE EL PROBLEMA, FELIX FANES CON SU TRABAJO *COBRE CIFESA*, JUAN MANUEL-LLOPIS CON EL DE *JUAN PIQUERAS*, LATERALMENTE MIQUEL PORTER-MOIX, ALGUNAS INTERVENCIONES DE JULIO PEREZ PERUCHA (QUE ESTA A PUNTO DE PUBLICAR DOS LIBROS, *VALENCIANOS EN EL CINE Y CATALOGO DE IMAGENES DEL P. VALENCIANO 1905-1945*) Y CATALOGOS COMO *BLASCO IBAÑEZ Y EL CINE O LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA (VALENCIA LATE II)*, HAN IDO CONFIGURANDO LA INVESTIGACION ASISTEMATICA SOBRE DISTINTOS ASPECTOS DE ESA "HISTORIA". EL PODER VER Y ANALIZAR UN FILM COMO *CASTIGO DE DIOS*, DEL QUE EXISTIAN POCOS Y CONFUSOS DATOS, QUIZA SEA UTIL PARA CORREGIR INEXACTITUDES, COMO TAL VEZ LO SEA TAMBIEN PARA EMPEZAR A ELABORAR ESA *HISTORIA DEL CINE VALENCIANO* DESDE PRESUPUESTOS METODOLÓGICAMENTE DISTINTOS. ESTA SECCION PUBLICARA DE MANERA REGULAR TRABAJOS QUE APUNTEN EN ESA DIRECCION.

CASTIGO DE DIOS, UN "PARRAFO APARTE" EN LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA VALENCIANA DE 1925

PEP GINÉS

CONSIDERACIONES PREVIAS

La recuperación de *documentos* cinematográficos referentes a los primeros 35 años del nacimiento del cine admite un punto de convergencia con las excavaciones arqueológicas en la función que tienen ambas disciplinas de confirmar o no, con el *hallazgo*, las hipótesis que los historiadores barajan: la *explicación* de un pasado que éstos descubren a través de fragmentos, y de los que extraen, con las oportunas precauciones de una metodología que tenga en cuenta las distintas variables, esa información y posterior hilo conductor que les permite *narrar* la historia.

De esos 35 años de la historia del cine el número de películas destruidas, perdidas o insalvables alcanza aproximadamente el 80% de la producción total (1). La definitiva pérdida de esas películas, indiscutiblemente el *documento principal* que más información concentra, obliga a los historiadores a trabajar con hipótesis que, fundamentalmente, se sustentan en otros *documentos de referencia* (prensa, publicidad, libros, catálogos, fotos...); y, en tanto que referencias a unas películas que no se conocen, caben algunas preguntas: ¿desde qué medio se alude a ellas, desde un soporte informativo, desde un paquete de promoción publicitaria...?; y, ¿qué punto de vista adopta el que escribe de una película (que probablemente no podamos ver ya) y desde qué presu-

(1) Los porcentajes de pérdida son siempre imprecisos. Los fondos de que disponen filmotecas o coleccionistas privados no son siempre facilitados con la transparencia que los historiadores desearían. Este porcentaje del 80% ha sido calculado, como media, a partir de los datos que facilita Raymond Borde en su libro *Les Cinemathèques*.

Ed. Age d'Homme. Lausana, 1983. Traducción al catalán de su primer capítulo "El film, un bé cultural fràgil, una història de destruccions" en el libro *Protecció i Conservació de l'obra cinematogràfica*. Ed. Oficina Catalana de Cinema. 1988.

puestos culturales o ideológicos lo hace? (2). Hay que advertir, a su vez, que tampoco es fácil encontrar documentos de referencia en torno a esos años del cine; y aunque en estas fuentes la proporción de pérdida es menor, su dispersión en manos privadas, la especulación económica o el difícil acceso a completas hemerotecas obstaculizan su localización.

Por otra parte, escribir sobre la historia del cine mudo se complica cuando el objeto de estudio no es ya el de la geografía universal, sino el de regiones específicas, en la medida en que no todos los centros de producción se desarrollan de igual modo, ni todas las cinematografías nacionales se forman al unísono y con idénticos métodos, ni todas establecen las mismas condiciones de hegemonía en el mercado... Proporcionalmente, la dificultad crece cuanto más se estrecha este objetivo, como es el caso de plantearse una revisión histórica del *cine mudo en Valencia* con sólo una producción significativa de largometrajes entre los años 20 y 30 y con una pérdida aproximada del 90%, ciñéndose la *muestra* de lo poco que se conserva a los años 1925 y 1926.

Ricard Blasco, en su *Introducció a la Història del Cine Valencià* comienza definiendo los límites de una hipotética historia sobre el cine valenciano de una manera francamente plástica: “Ni Greta Garbo es valenciana, ni son valencians David Wark Griffith, ni León Gaumont”... (3). Sin pretender tanto, lo que hasta ahora se sabe del *cine mudo en Valencia* es que se trata de un período descentralizado en el tardío nacimiento de la industria cinematográfica española cuyo mérito (o demérito) comparte con otros centros de producción en Madrid y Barcelona, o con iniciativas más tímidas en Bilbao, Asturias o Sevilla. Este es el mapa del cine mudo en España (4) cuyo porcentaje de pérdida en su conjunto es similar al que ya dimos antes para la producción valenciana, entre el 90 y el 92%.

Acotado, pues, el terreno, los datos de que se disponen en cuanto al número de películas realizadas en Valencia en toda la etapa del cine mudo, así como a los que se disponen en cuanto a su conservación son relativos (5). Los que se proporcionan a continuación hay que leerlos como aproximados y han sido el resultado de consultar, principalmente, tres fuentes: la mencionada historia de Ricard Blasco que es el resumen más completo editado hasta la fecha; el notable trabajo de Juan Manuel Llopis en torno a la obra del crítico cinematográfico valenciano Juan Piqueras (6); y el estado de recuperación

(2) Si se admite que de las películas realizadas en esos primeros años del cine sólo se conserva un 20%, las referencias que se encuentren en los críticos, comentaristas e intelectuales de la época —en cuanto a películas que han desaparecido— deberán ser consideradas en un contexto donde el cine, en sus primeros 20 años ha librado un combate para desplazar como espectáculo de masas al teatro, el vodevil, la revista, la feria... y donde el cine, en ese proceso hacía su consolidación como espectáculo autónomo, desarrolla, a su vez, un modelo de representación propio —lo que Noël Burch llama el Modelo de Representación Institucional (Noël Burch. *El Tragaluz del Infinito*. Ed. Cátedra)— que no termina hasta la entrada del sonido, el color y la sofisticación de los efectos especiales... En Europa, los enconados debates entre intelectuales hasta considerar al cine como arte, que duran hasta bien entrados los años 20 —y que dan origen a las experimentaciones formales más entusiastas, no tanto por aumentar el público consumidor como por conseguir el beneplácito de la burguesía ilustrada— se reproducen, una vez superado el trauma y adoptado el sistema que ponen

en pie los pioneros norteamericanos (mecanismos de identificación, punto de vista, elipsis...), en la paradoja de su contrario, en los enconados ataques al cine por no ser arte. Las cinematografías europeas se protegen del potente cine norteamericano y hay quienes defienden esta protección y quienes no la defienden, no siempre estos últimos ligados necesariamente a los intereses de las multinacionales norteamericanas. El debate hoy sobre el “proteccionismo” sigue siendo en nuestros días polémico. Ver el artículo de Angel Fernández Santos en el periódico *El País* el 11 de enero de 1989 respecto a la revisión de la llamada *Ley Miró* de 1983.

(3) Ricard Blasco. *Introducció a la Història del Cine Valencià* (Ed. Ayuntamiento de Valencia, 1981).

(4) En el primer *Anuario Cinematográfico Español* editado en España en 1935 al final del capítulo, *Compendio histórico del desarrollo de la cinematografía en España*, se advierte en un gesto de honradez por parte del autor anónimo de este compendio que... *Faltarán posiblemente en nuestra relación algunos films que han escapado a nuestras investigaciones en diversos archivos cinemato-*

gráficos..., pero que en España desde ¿1895 a 1933? ... *Se han producido películas en Madrid, Barcelona, Valencia, Asturias, Bilbao y Sevilla, ciudades que citamos por el orden que ocupan, según su importancia, productora, en el mapa de la cinematografía nacional* (pag. 43). Estas consideraciones de 1935 no las desmienten, posteriormente, ninguna de las historias cinematográficas del cine mudo español editadas hasta la fecha.

(5) Una serie de trabajos, ahora en marcha, parece que podrán establecer pronto un censo más exacto, tanto de lo producido como de lo que se conserva. Por una parte, un grupo de estudiantes de la Universidad de Valencia, ligados al Instituto de Cine, Radio y Televisión, se ocupa en extraer de la prensa de la época el número de cintas producidas durante esos años (largos, cortos, documentales, ficción...), y que han sido objeto de un reflejo informativo o publicitario; del mismo modo, el estudio de los documentos y notas que guarda la familia del operador catalán Joan Andreu Moragas, cuya producción de documentales y reportajes publicitarios fue muy importante entre los años 20 y 30, ayudará a comprobar el volumen real de la producción de films no ligados directamente a la ficción. Por otra parte, el trabajo que el historiador Julio Pérez Perucha está realizando para la Dirección General de Medios de Comunicación Social de la Generalitat Valenciana sobre las *Imágenes de Valencia* que se conservan en archivos públicos o privados, precisará mejor —en relación con los trabajos antes mencionados— el porcentaje de conservación y destrucción de ese conjunto de materiales cinematográficos realizados en Valencia entre ¿1895 y 1930?. Son trabajos lentos, grises, áridos, pero imprescindibles para no seguir abusando de generalidades que conducen a imprecisiones o a valoraciones precipitadas.

(6) Prácticamente los últimos diez años de su vida, el periodista Juan Manuel Llopis estuvo investigando detalladamente la vida y obra del crítico cinematográfico Juan Piqueras, que nació en Campo Arcís (Requena, Valencia) en noviembre de 1904 y murió en Venta de Baños (Asturias), en 1936, al parecer fusilado, durante la confusión de los primeros días de la Guerra Civil, por un grupo de fascistas que simpatizaban con el alzamiento militar. De sus investigaciones, J.M. Llopis desarrolló un extenso trabajo que tituló *Juan Piqueras, el «Delluc» español*; y que comprendía un recorrido biográfico y una recopilación exhaustiva de todos los escritos sobre cine que J. Piqueras publicó en revistas y periódicos: *Vida Artística, La Pantalla, Popular Film, La Gaceta Literaria, El Sol, Nuestro Cinema*... Recientemente (1988) este trabajo ha sido publicado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en su colección Textos, en dos tomos, y con una edición revisada por el periodista Jorge García —que ha tenido un cuidado exquisito, tanto en respetar el generoso trabajo de Juan Manuel Llopis (que también su prematura muerte le impidió revisar), como en ordenar cronológicamente, agrupándolo por temas, los textos de Juan Piqueras—. Desde un punto de vista del trabajo de recuperación la importancia de esta publicación se equipara al de un film definitivamente restaurado, puesto que logra sistematizar aquellos documentos referenciales que, de otro modo, dispersos en muchas fuentes —y en el caso de Juan Piqueras olvidado (censurado) por el régimen franquista— dificultan extraordinariamente el trabajo histórico.

(7) Estos datos han sido facilitados por Julio Pérez Perucha y responden a los fondos de Filmoteca Española respecto a cintas que ya han sido restauradas y de las que se dispone de una o varias copias de seguridad. No contempla pues, aquellas que puedan estar en nitrato o de las que se disponga sólo de una copia cuyo estado aconseja no proyectarla.

(8) Los cuatro largometrajes son producciones realizadas entre 1925 y 1926. Dos de ellas, *Voluntad* (M. Roncoroni y A. Caballero) y *Mientras arden las fallas* (J. Monleón) han sido ya definitivamente restauradas por los servicios técnicos de Filmoteca Española. Las otras dos, *Castigo de Dios* (H. Negre) y *Moros y Cristianos* (M. Thous) están en proceso de restauración final. La primera, de la que se han depositado en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana dos copias y un negativo (inflamables) guardan las condiciones adecuadas de temperatura y humedad para proceder a su limpieza y restauración final. De la segunda, cuyo material inflamable está depositado en Filmoteca Española, se dispone ya de una copia de seguridad, pero al tratarse de un film que nunca se estrenó y que Maximiliano Thous no pudo revisar en su montaje final, el trabajo de restauración final necesitará, previamente, de una revisión del guión y notas que el autor dejó escritos y que afortunadamente su hija, Antonia Thous, que ayudó a su padre en la realización, todavía conserva. La obra cinematográfica de Thous es una de las más valoradas por los comentaristas y críticos de la época y la recuperación de *Moros y Cristianos* representa uno de los últimos hallazgos importantes del cine mudo español. En su restauración final, por las circunstancias que rodearon su producción, no puede olvidarse el derecho moral de su "autor" que no vio estrenar su último largometraje.

(9) Hasta no inventariar adecuadamente las colecciones privadas de los herederos del operador catalán Juan Andreu Moragas y la del historiador y realizador valenciano Ricard Blasco, ésta última recientemente depositada en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana para proceder a su completa catalogación, es difícil hacerse una idea de los reportajes, noticiarios y documentales que se conservan.

(10) "Anita Giner es una obra de Maximiliano Thous. Thous fue descubridor y a él debemos la existencia de la única "estrella cinematográfica valenciana"... Su temperamento artístico, asimilable a todas las situaciones, es un temperamento cultivado que le permite adaptar su personalidad a los personajes más complejos". (J. Piqueras. J. M. Llopis. Op. Cit. Pag. 182).

(11) La desaparición de la obra de Anita Giner coincide con la desaparición de la obra de M. Thous y lo poco que se conserva de éste coincide con lo poco que se conserva de ella. Anita Giner trabajó en todas las películas de M. Thous desde *La Dolores* (1923); y con el declive de éste a partir de 1927 acabó también su carrera como actriz cinematográfica. (Ver Ricard Blasco. Op. Cit. Pags. 39-42).

(12) Si bien hay que dar la razón a Raymond Borde (Op. Cit.) cuando precisa que en la condición de una película como mercancía está el origen de su destrucción: dejan de distribuirse aquellas que, *pasadas de moda*, no demandan el mercado, no hay que menospreciar el retraso en la formación de las cinematografías nacionales como aspecto que influye de modo importante en el mayor o menor volumen de destrucción. El hecho de que el cine mudo soviético, alemán y norteamericano tengan un porcentaje de pérdida menor, 10% el primero, 40% el segundo y 75% el tercero hay que explicarlo también por la concentración industrial, que con capital estatal se afianza en la URSS, después de la nacionalización del cine en 1918, o en Alemania con la creación de los estudios U.F.A. en 1916; o con capital privado en Norteamérica alrededor de los grandes estudios de Hollywood, cuya

y conservación de los films mudos producidos en España que han podido facilitar la Filmoteca Española y la Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Así, entre 1905 y 1917 se realizan en Valencia 20 películas, fundamentalmente documentales, que no exceden de 15 minutos y algunas pocas representaciones de carácter teatral. Del material documental quedan fragmentos (7). Es decir, una pérdida del 100%, salvo trozos. Después de un paréntesis (1917-1921), la producción se renueva a partir de 1922 y, hasta el final de la década, se editan unos 50 largometrajes. De éstos se conservan 4 y fragmentos de 2 (8). Es decir, entre un 8 y un 10%. Del número de reportajes, material publicitario y documentales que se editaron —y su conservación actual— es más arriesgado adelantar siquiera una cifra aproximada (9).

Para terminar con estas consideraciones previas, cabría añadir a lo que dice Ricard Blasco que, si bien Greta Garbo no era valenciana, para el espectador valenciano de 1925 —un año en el que el cine como espectáculo de masas va desplazando al teatro y las variedades— su vida y obra cinematográfica era más conocida que la de Anita Giner, una valenciana que según cuenta J. Piqueras brilló en la pantalla con luz propia (10). En cuanto al recuerdo (y las películas) que hoy se tiene (se tienen) de ellas, la distancia entre Greta Garbo y Anita Giner es la que media entre el *mito* y el *olvido* (11). Obviamente, no se trata de comparar los méritos de una con los méritos de la otra sino de constatar que la importancia de una cinematografía se define en relación a su volumen de producción, condición hegemónica en el mercado y grado de conservación de su *memoria* (12).

PROBLEMAS PARA ESTABLECER LA EXACTITUD DE UNA PELÍCULA RECUPERADA: *CASTIGO DE DIOS* (PRODUCCIÓN VALENCIANA DE 1925).

Entre mayo y julio de 1929 Juan Piqueras publica en la revista *La Pantalla* una serie de artículos bajo el epígrafe común de *Revisión del Cinema Levantino*. En uno de esos artículos (número 71 de la citada revista, Madrid, 16 de junio de 1929), escribe sobre una película valenciana de Hipólito Negre que lleva por título *Justicia de Dios*:

"Párrafo aparte merece *Justicia de Dios*. *Justicia de Dios* es un producto teosófico. Hipólito Negre es un hombre radicado en un pueblo levantino. Su afición al cine, a la literatura, al teatro y a la teosofía le condujo hasta el espíritu de no sé quién, al que consultó si tendría éxito filmando una película. La contestación de este espíritu nos induce a creer que era el de un director anónimo que murió, tal vez, desesperado por no tropezar con un capitalista. Contestó que hiciese la película y que, desde luego, su éxito estaba asegurado. Efectivamente, Hipólito Negre escribió un argumento. Marchó a Valencia a contratar artistas, y con el objetivo de Gaspar se filmó *Justicia de Dios*". La cinta no resultó todo lo bien que se esperaba, y el negocio puede asegurarse que tampoco fue envidiable. No obstante, Hipólito Negre que es hombre que sabe conducirse, tuvo el acierto de buscar algunos tipos populares de Levante, que incluyó en el reparto y que le han servido después para hacer —directamente— una propaganda efficacísima en los pueblos donde se ha proyectado". (13).

concepción como grandes fábricas de producción se desarrolla durante toda la década del 20. El cine español, sin una industria con continuidad hasta después de 1940, paradójicamente fortalecida por la política proteccionista de un régimen franquista, no inicia su labor de recu-

peración hasta 1953, con la creación de la Filmoteca Nacional de España, y con el resultado de un índice de destrucción tan escalofriante para su cine mudo, como ya hemos repetido en otra ocasión entre el 90 y el 92%.

(13) J. M. Llopis (Op. Cit., Tomo I. pag. 178).



Este fragmento es el que mayor información proporciona, en 1929, sobre esta “supuesta” película realizada en Valencia. Años más tarde, en 1949, Juan Antonio Cabero, en su *Historia de la cinematografía española* (14) especifica que la película —a la que sigue llamando *Justicia de Dios*— está producida (o se exhibe) en 1926, así como que el operador Gaspar, al que se refiere J. Piqueras, es el catalán Gaspar Serra; que en el film intervino como protagonista la actriz Elvira Cortés y que los interiores fueron rodados en el Palacio de Parcent (15). Fernando Méndez Leite, en su *Historia del cine español* (16), en la edición de 1962, sigue llamando al film *Justicia de Dios*, y no añade nada nuevo a lo que ya habían escrito J. Piqueras y J.A. Cabero.

En 1988, una película muda con el título de *Castigo de Dios* es encontrada en el pueblo de Faura y depositada en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana por un oriundo del pueblo de Lucena (17). Con ese mismo título figuran los fotocromos de cartón y el cartel publicitario que también se depositan en la citada filmoteca. Revisados los *rótulos de continuidad* (18) del film depositado se comprueba que Hipólito Negre sale de actor, así como también la actriz Elvira Cortés. Cuando posteriormente se consulta la prensa de la época guiados por la fecha de 1926 que proporciona J.A. Cabero sobre *Justicia de Dios* se comprueba, a su vez, que en un anuncio publicado en *La Correspondencia de Valencia*, el 13 de enero de ese mismo año, se publicita el próximo estreno en el *Gran Teatro* (situado en lo que ahora es el cine Rex) de una película que lleva por título *Castigo de Dios*. La publicidad no menciona a su director, pero resalta el nombre del *gran operador Gaspar Serra...* y a un actor cómico al que se conoce como *Pepito el Soltero...* (uno de los actores que hace el papel de alguacil y aparece en uno de los *rótulos* con el alias mencionado y el nombre de José M^a Gautier). Se estrena el 18 de enero en el citado local y durará en cartel una semana. En un anuncio posterior, con fecha 20 de enero, se añade el nombre de una nueva protagonista, el de la actriz Elvira Cortés. Este conjunto de coincidencias permite ir precisando,

(14) “1926. Con la dirección de Hipólito Negre y como toma de vistas José Gaspar, se llevó a la pantalla *Justicia de Dios*, que resultó una más. Protagonista, Elvira Cortés. Los interiores fueron filmados en el palacio de Parcent”. Juan Antonio Cabero. *Historia de la Cinematografía Española*. Cap. “Producción Cinematográfica valenciana”. pag. 271. Madrid, 1949.

(15) El palacio de Parcent son ahora los jardines de Parcent, situados en la calle Santa Teresa, esquina con la calle Carniceros. Del antiguo palacio sólo se conserva parte del arco de la puerta principal.

(16) “Un nuevo aspirante al título de animador cinematográfico, Hipólito Negre, se atreve con un asunto titulado «*Justicia de Dios*», con Elvira Cortés al frente del reparto. Fracasa lamentablemente y no se vuelve a ocupar de semejantes menesteres”. Fernando Méndez Leite. *Historia del Cine Español* (Tomo I. Pag. 254. Ed. Rialp. Madrid, 1962). Se conoce una historia anterior de Fernando Méndez Leite, *Cuarenta y Cinco años de cine español* editada en 1941, que no ha sido posible consultar.

(17) Dos copias y un negativo en soporte de nitrato fueron depositados en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana el 13 (?) de septiembre de 1988 por Juan Martínez Fortanet.

(18) “letreros” o “cartones escritos” que en el film mudo tenían la función de ayudar al espectador a seguir la narración.

(19) Si en los rótulos de continuidad de film encontrado como *Castigo de Dios* no se menciona a Hipólito Negre como director (que sí atribuyen los historiadores cuando escriben de *Justicia de Dios*), y ni siquiera aparece el nombre de Gaspar Serra como operador, hay que pensar que en el cine mudo —sobre todo el menos elaborado— no existen los títulos de crédito en el sentido que hoy los conocemos, lo que se destaca para información de los espectadores son a los protagonistas en campo, actores y actrices principales cuyos nombres se descubren cuando aparecen en pantalla —nunca antes—. Los protagonistas del fuera de campo, guionistas, realizadores y técnicos... habrán de esperar a que el proceso de producción sea más complejo y a que el trabajo de especialización se vaya definiendo para que sus nombres y trabajos se reconozcan.

(20) "El éxito extraordinario de esta cinta (1924), tomada de la popular novela de Pérez Lugín, quién se encargó de la dirección artística, fue tan grande que traspasó las fronteras, elevando así la categoría cinematográfica de España. Entre otros países fue proyectado en Estado Unidos, donde el séptimo arte admitía difícilmente competencias extrañas". "Anuario Cinematográfico Español". Pag. 34. Op. Cit. not. (4).

Respecto al operador catalán Gaspar Serra ver María Teresa Ros i Vilella. "La vida i l'obra de Josep Gaspar i Serra". *Història de la Catalunya Cinematogràfica*. Volum 1. Curs 1983-84. Ed. Cinematogràf: Annals de la Federació Catalana de cine-clubs.

(21) No es fácil verificar el grado de dependencia o independencia de la crítica cinematográfica de aquel tiempo respecto a las cinematografías extranjeras, interesadas, obviamente, en la debilidad de la producción cinematográfica española y en la inhibición del estado en protegerla, pero cuando en una gacetilla como la que firma el "oculto" Speacker no se menciona a Gaspar Serra —que la propia publicidad se encarga de destacar— ni a otros valencianos que han participado en el film al que, por otra parte, despacha diciendo de él un sí pero no, para a continuación recordarnos que también el resto de películas españolas son malas, la prudencia aconseja poner comillas a la objetividad de este "periodista".

primero, que la película publicitada en *La Correspondencia de Valencia* como *Castigo de Dios* es la misma que la depositada en filmoteca con idéntico título: la actriz Elvira Cortés y el actor cómico *Pepito el Soltero* así parecen confirmarlo; y segundo, que los datos que ambos anuncios proporcionan sobre *Castigo de Dios* coinciden, a su vez, con los que mencionan los historiadores cuando se refieren a *Justicia de Dios*; Gaspar Serra como operador y Elvira Cortés como una de sus protagonistas (19).

Pero volvamos al texto de J. Piqueras, al texto de los anuncios, y al de un "autor" que firma con seudónimo, Speacker, y que el 21 de enero de ese mismo año de 1926 —también en *La Correspondencia de Valencia*— habla en estos términos de *Castigo de Dios*: "Un paso en falso que no debe desanimar a los que lo han dado. Con el mayor buen deseo han intentado una "realización", sin tener en cuenta lo difícil que es esto. Hemos de consignar que llevamos vistas muchas nacionales peor que ésta, pero con la abundancia de buenas cintas que hay en el mercado, para no presentar una cosa notable, mejor es no hacer nada". Lo más destacable de esta gacetilla es que no proporciona información alguna. ¿Los que han dado el paso en falso quiénes son?; ¿por qué se eluden sus nombres?; ¿para no herir susceptibilidades...? ¿Acaso desconocía este "crítico cinematográfico" que Gaspar Serra había obtenido recientemente un gran éxito con *La Casa de Troya*? (20). En cambio, los términos en que cualquiera de los dos anuncios vende (es decir, no esconde) *Castigo de Dios*, no sólo proporcionan mayor información que la gacetilla de Speacker (21), sino que permiten contrastarlos con los que después, en 1929, empleará J. Piqueras para *Justicia de Dios*. Tras anunciar el emocionante estreno del drama rural en 5 actos, *Castigo de Dios...*, el texto publicitario resalta que en el film ... "un grupo de valencianos demostrará que sin director y sin ser artistas saben triunfar en la pantalla..." lo que viene a confirmar la inexperiencia de Hipólito Negre a la que se refiere J. Piqueras cuando escribe de su afición al cine y de que consultó al espíritu de un director anónimo desesperado por no tropezar con un capitalista. De igual



CASTIGO DE DIOS (HIPOLITO NEGRE, 1925).
FOTO: J.L. MUÑOZ.

modo, una llamada en los anuncios al reconocimiento morboso de ver en la pantalla a un vecino conocido por todos... *Pepito el Soltero (El chico de los cajones)*... avala el comentario del mismo J. Piqueras cuando nos informa de que Hipólito Negre se sirvió de *tipos popularísimos de Levante* para la *propaganda* y promoción del film. Es precisamente esa abundante información sobre Hipólito Negre, más el hecho de que califique al film como *párrafo aparte y producto teosófico*, lo que permite pensar que J. Piqueras sí vio *Castigo de Dios* y que al referirse a ella, en 1929, lo hiciera con el título equivocado de *Justicia de Dios*.

Una hipótesis verosímil para explicar esta equivocación puede encontrarse en el hecho de que J. Piqueras escribió de la película en un bloque en el que se dedicaba a repasar el *cine levantino* aportando otros títulos; en el mismo número de *La Pantalla*, líneas atrás, menciona una película de Pepín Fernández con el nombre de *Justicia Divina*, la similitud de ambos films, *Justicia Divina* y *Castigo de Dios*, puede explicar que ese curioso deslizamiento semántico —“*Justicia*” por “*Castigo*”— se debiera a un inconsciente baile de “palabras”; o también, porque no, podría tratarse de un simple error de imprenta que después, ni el mismo Piqueras, se preocupó de corregir. Por otra parte, el *Reglamento de Espectáculos* de 1913, que en 1929 todavía seguía vigente, permite comprobar que al ser practicada la censura sobre los títulos, la confusión o imprecisión en los mismos pudo ser moneda corriente entre los comentaristas cinematográficos de la época (22). Ricard Blasco nos recuerda que *Justicia Divina* (1926), la película de Pepín Fernández que tal vez motivó la confusión, tuvo que cambiar su primer título, *Secretos de Confesión* y que “...*el canvi de títol fou recomanat per les autoritats religioses*”... (23).

Lo que sí parece confirmarse es que J.A. Cabero y F. Méndez Leite descubren, al repetir el mismo error, que una de sus fuentes es el texto de J. Piqueras y no, precisamente, el film mismo que referencian. El hecho de que J.

(22) “Las empresas tendrán la obligación de presentar en la Dirección General de Seguridad, en Madrid; Gobiernos Civiles y en los Ayuntamientos de las capitales que no sean de provincias, los títulos y asuntos de las películas que ofrezcan al público, por si en ellas hubiese alguna tendencia perniciosa” (Reglamento de Espectáculos, 1913. Cap. III. De los cinematógrafos y variedades. Art. 32). En 1930, una Real Orden ampliará el control de censura a la visión previa del film por un funcionario de la Dirección General de Seguridad. No obstante, este reglamento, que responde al cine cuanto éste se exhibía en un barracón de feria y que atiende más al teatro como espectáculo de masas, no será transformado hasta mucho después de 1935.

(23) Ricard Blasco. Op. Cit.



CASTIGO DE DIOS (HIPOLITO NEGRE, 1929)
FOTO: I. L. MUSOZ



A. Cabero proporcione nuevos datos indica que también consultó otros documentos; y que los mismos compartían el error en el título o que, puestos a escoger, dio más credibilidad al de J. Piqueras, considerado entre los círculos cinematográficos de la época como hombre riguroso y con criterios independientes (24).

No obstante, lo que resulta significativo en este repaso a las fuentes para aclarar la exactitud de un título, no es el error en el mismo, transferido de unos a otros, sino el hecho de que se transfirieran, también, sus valoraciones. Si admitimos que J. Piqueras es el primero, su tono, a pesar de la ironía, resulta todavía comedido ... *"La cinta no resultó todo lo bien que se esperaba"*. J.A. Cabero es pragmático *"...resultó una más"* (25) y F. Méndez Leite va más lejos en su descalificación ... *"Un nuevo aspirante al título de animador cinematográfico... Fracasa lamentablemente"*. (26) Miquel Porter Moix en su *Història del cinema català* (27), en 1969, no la menciona, y Ricard Blasco, en su *Introducció a la història del cine valencià*, en 1981, repite el error y valoraciones de los escritores anteriores (28). Por último, en el trabajo de María Teresa Ros i Vilella sobre *La vida i l'obra de Josep Gaspar i Serra* (1982) (29) vuelve a mencionarse el film, obviamente con el título equivocado, aunque con mayor objetividad puesto que no transfiere los juicios de valor de Méndez Leite, Cabero o el mismo Piqueras...

CASTIGO DE DIOS: DEL ITINERARIO DE UNA RECUPERACION AL ITINERARIO DE UNA PRODUCCION

Cuando la película *Castigo de Dios* es encontrada por Juan Martínez Fortanet en el pueblo de Faura —en casa de María Vidal, una mujer de 84 años, hija de Catalina Gaspar Doménech (amiga y socia de Hipólito Negre en el negocio de un café-cine que montan en el mismo pueblo de Faura)—, a éste le mueve la curiosidad de recuperar una película que él veía de pequeño en su pueblo de Lucena, porque en ella aparecía la plaza, las calles, los alrede-

(24) J. M. Llopis. Op. Cit.

(25) J. A. Cabero. Op. Cit. Frag. Not. (14).

(26) F. Méndez Leite. Op. Cit. Frag. Not. (16).

(27) Miquel Porter Moix. *Història del Cinema català (1895-1968)* Barcelona, 1969.

(28) *"Hipòlit Negre dirigi 'Justícia de Dios' (1927), argument amb rivets teosòfics, ajudat per aquell bon professional que era l'operador Josep Gaspar. La protagonista femenina, Elvira Cortés, hi féu un treball discret. Els interiors van impressionar-se al palau de Parcent, de València"* (Pag. 47). Ricard Blasco. Op. Cit.

(29) María Teresa Ros i Vilella. Op. Cit. not. (20).



dores y un buen número de vecinos que salían de extras, aparte de Hipólito, aquel inquieto muchacho de la familia de los Negre que de joven se fue a Castellón, trabajó en un ultramarinos y buscó fortuna como actor en compañías teatrales.

Dos pueblos en el itinerario de esta recuperación, Faura y Lucena, donde el primero nos conduce al origen de la producción y la financiación del film; y el segundo al escenario del autor, su pueblo natal, donde Hipólito Negre (1873-1944?), que tiene en 1925 52 años, rueda los exteriores de *Castigo de Dios*. Vive entonces en Faura; pero si como dice Juan Martínez —entre los testimonios que ha podido recoger de los pocos vecinos del pueblo que todavía recuerdan el revuelo que se armó cuando rodaron la película— Hipólito había salido de Lucena muy joven, su vuelta, la de un hombre maduro, debió ser como la de una *aparición* que regresa triunfador a sus orígenes. Hay anécdotas —siempre según nos cuenta Juan Martínez— que hablan de un Hipólito que de pequeño gastaba bromas a sus amigos cuando oficiaba de monaguillo en la iglesia; así como de una dispersión en la familia de los Negre, con problemas de herencias en el reparto de tierras y bienes.

María Vidal, a sus 84 años y desde Faura, nos describe a Hipólito Negre de esta manera (30): ...*“Los señores que iban con él, los señores ilustrados, de carrera, decían... bueno, y habla Hipólito y ahora que decimos nosotros... de lo bien que hablaba. Mi madre decía es que tú cuando estás hablando estás inspirado”*... Recuerda como comenzó la idea de hacer el film: ...*“Mi madre y él (se refiere a Hipólito) trabajaban en negocios... Primero en la naranja, un almacén, y después pusieron un cine, cine mudo, y de ahí nació el hacer la película... Hipólito hizo el guión... e hizo de director, pero él buscó actores de Valencia: las dos mujeres (Sra. Lugán, Elvira Cortés), el que hace de cura (31) y el que hace de galán joven (Juan Sánchez), esos eran artistas de teatro... Los demás eran particulares que los cogía Hipólito... Yo entonces era muy joven y venían al pueblo un equipo de “tolderos” a “for-*

(30) Las palabras de María Vidal han sido transcritas literalmente del magnetofón. La avanzada edad de esta mujer, 84 años según ella misma dice, aconseja respetar las imprecisiones y construcciones sintácticas en su habla, puesto que ni su memoria ni el “sentido” de sus palabras pueden ser medidos con criterios habituales de “objetividad”. Se han reducido párrafos (indicados por la separación entre puntos suspensivos), así como referencias externas a la película o que, simplemente, sean repetición de lo ya dicho.

(31) Este actor no aparece en los rótulos del film. María Vidal recuerda en la conversación que murió antes de que la película se estrenara... *“ese no llegó a ver estrenar la película... La estrenaron en el Gran Teatro, en Valencia... y la familia, estaban todos de luto...”* No se puede asegurar la relación entre su muerte y el hecho de que no aparezca en los rótulos del film.

nigar” los árboles y le dice al jefe del equipo, “Chico, tú vendrías bien para hacer de alcalde ... Y se llamaba Camilo y era de Picassent, ... Todo el exterior está rodado en Lucena del Cid y el interior, el Conde “Parset”, yo sé el nombre que decía, yo no sé dónde para ese palacio que estaba cerrado, viejo, él se aprovechó de averiguar de quién era para que le dejaran filmar los interiores... Y el que filmó la película era un catalán que se llamaba Gaspar, me parece... e Hipólito le decía “que eso no está bien, esto lo otro”... Ah y el que hace de alguacil era un tipo callejero que entonces era muy popular, que iba por los mercados vendiendo cajones para tapar las máquinas... Y le decían Pepito el de los cajones” (José M^a. Gautier).

El rompecabezas comienza a coincidir, la buena memoria de esta mujer recuerda a Gaspar Serra, confirma que Hipólito fue el guionista y director, y que junto a actores profesionales utilizó gente de la calle, tipos populares que seguramente él, actor y escritor teatral, sabía escoger. Nos aclara que los *cajones* de Pepito sólo servían para tapar *máquinas*; y que el *Palacio de Parcent*, al que se refiere Juan Antonio Cabero, es aprovechado por Hipólito Negre para rodar los interiores. Cuando se le pregunta a María Vidal si conocía a Juan Piqueras dice que no lo recuerda, y cuando se le consulta sobre la posibilidad de que Hipólito Negre hubiera querido que la película se llamara *Justicia de Dios*, nos contesta... “Sí, sí, *Castigo de Dios*” (y nos explica la moraleja del título). Lo que sí nos confirma es que Hipólito Negre pertenecía a un grupo teosófico “...Sí, sí, eso si que es verdad ..y fue a dar conferencias al Centro Teosófico de Madrid... Le acompañaba un tal Carboneras, que era vidente, y curandero. El hijo de éste hace de galán joven en la película...” (un rótulo de continuidad, menciona a Juan Carboneras, como uno de los actores). ¿Es el vidente y curandero Carboneras... *el espíritu de no sé quien* —del que habla Piqueras— y *al que consultó si tendría éxito filmando una película...*? De nuevo las coincidencias confirman que si Juan Piqueras no vio la película, conoció a Hipólito Negre y sus aficiones. Que el producto, el texto del film, sea o no teosófico requiere de un análisis más detallado que excede los límites de este trabajo (32).

Por último, María Vidal nos recuerda que fue su madre, Catalina Gaspar Doménech, quien financió la película “...*La que pagó... y le faltó a cobrar 12.000 pesetas, decía ella... Que está pagada ya la película decía ella a Hipólito... Porque eso lleva el negocio la casa Nelson* (en el primer rótulo del film aparece Exclusivas Nelson cuyo anagrama es la figura de un perro) *de Barcelona que había puesto una sucursal en Valencia... Y el director era un tal Elviro Ferrer, catalán... Si lo recuerdo yo.*

Cuatro cartas de Exclusivas Nelson confirman la relación comercial de esta empresa de distribución con Hipólito Negre y, a través de él, con Catalina Gaspar Doménech (33). Las cuatro cartas tienen en común el estar enviadas a Hipólito Negre desde Barcelona, el papel impreso indica la existencia de dos sedes, una central en Barcelona y otra en Valencia. El contenido de la primera alude a la venta de *Castigo de Dios* por 600 pesetas a un confuso *Centro*, en Madrid, que quiere explotarla en exclusividad, pero del que Exclusivas Nelson no se fía que lo haga con métodos honrados. A continuación, una relación contable presenta un saldo a favor de H. Negre de 3.353,95 pesetas. La segunda, con fecha del 9 de enero de 1932, están firmadas, como lo estarán las otras tres, por Elviro Ferrer (Ferrer decía María Vidal), el papel impreso indica nuevas sucursales en Madrid, Valladolid, Albacete y Málaga, así como agencias en Alicante, Vigo y Zaragoza. Se inicia con una dis-

(32) Ver el análisis y crítica sobre *Castigo de Dios* que en este mismo número aborda Vicente Sánchez Biosca.

(33) Ver reproducción de las cuatro cartas.

culpa ante lo que parece ser el incumplimiento de una promesa y le ruega a H. Negre que medie ante Catalina Gaspar Doménech, porque le asegura que *habrán ingresos fuertes para poder liquidarlo todo*. Termina la carta con una liquidación de 3.460,45 pesetas (del saldo de diciembre) a favor de H. Negre y con un entusiasta... *Como verá Castigo de Dios va trabajando y no dudo podrá rendir aún bastante ...El negocio marcha viento en popa*. La tercera, del 5 de marzo de ese mismo año, y con el mismo impreso de carta que la anterior, confirma un envío de liquidación de 104 pesetas, vuelve a pedir disculpas, en este caso por no haber hecho efectivo el saldo de diciembre; y lo achaca al traslado de despachos a la calle de Enrique Granados. El tono ya no es triunfalista y no se menciona a *Castigo de Dios*. Por último, la cuarta, con fecha del 21 de junio, también en 1932, un nuevo papel impreso confirma la dirección de Enrique Granados que se indicaba en la carta anterior, la existencia de una sola sucursal en Córdoba y las cuentas corrientes de bancos en Barcelona y Valencia. El tono es más preocupante: *Refiriéndome a la letra, espero pondrá en antecedentes a Dña. Catalina, para que no sea puesta en circulación, estando pendiente de los asuntos que Vd. conoce y que informaré rápidamente*. Tampoco se menciona a *Castigo de Dios*.

(34) Al leer lo que escribe Juan Piqueras entre 1926 y 1929, una época en que el cine mudo está consolidado como espectáculo autónomo, se comprueba, no sólo el testimonio de un crítico cinematográfico con una clara proyección internacional que ha visto la producción cinematográfica española que se hacía en esos años —películas de las que se conservan escasamente un 7%—, sino el agitado debate que, con la aparición del sonido, conmovió a la industria cinematográfica española. (Ver J. M. Llopis. Op. Cit.).

Lo que demuestran estas cartas, en principio, es que Exclusivas Nelson debe un dinero a Catalina Gaspar Doménech (según su hija, 12.000 pesetas). La deuda la tenía contraída la empresa distribuidora con la Sra. Gaspar Doménech, y no se menciona en las cartas la relación de esta deuda con *Castigo de Dios*, al que, por otra parte, aún se piensa seguir sacando rendimiento en 1932. Resulta difícil creer que Exclusivas Nelson, una empresa de distribución, pueda pensar que una película, estrenada a principios de 1926, proporcione en 1932 un dinero que, según los historiadores, no se cubrió con la explotación del film entre 1926 y 1929, años en que la nueva técnica del sonido todavía no amenazaba (34).

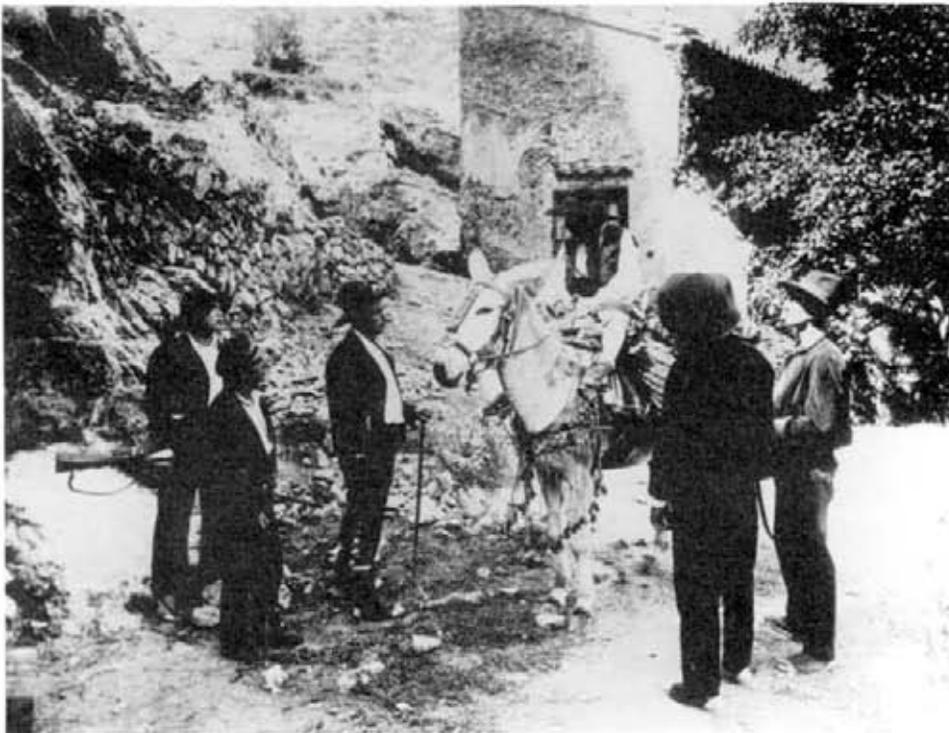


CASTIGO DE DIOS (HIPOLITO NEGRE, 1925).
FOTO: J.L. MUÑOZ.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Castigo de Dios es uno de los pocos largometrajes que se conservan de los que se rodaron en Valencia entre los años 20 y 30. Esta producción representa —una vez contrastada la película recuperada con los documentos que se refieren a ella, tanto los del pasado (Juan Piqueras, J.A. Cabero..., anuncios de prensa, las cartas de Exclusivas Nelson...) como los del presente (la conversación mantenida con María Vidal y Juan Martínez Fortanet) —tan sólo una iniciativa aislada, la voluntad creadora de un hombre maduro que, aficionado al teatro y a la literatura, pero no un *profesional*, quiere triunfar en el cine. La personalidad esotérica del propio Hipólito Negre añade singularidad al film; tal vez sea ese el origen del *Párrafo aparte* al que se refiere Juan Piqueras cuando habla de su *Justicia de Dios*, pero lo que no cabe la menor duda es que *Castigo de Dios* no representa el ejemplo de un film pensado, financiado y realizado con la infraestructura de una industria cinematográfica valenciana: los interiores no se ruedan en estudio, se aprovecha un palacio abandonado; para los exteriores se recurre al pueblo natal del realizador; la presencia en Valencia del operador Gaspar Serra, que por entonces trabajaba con Maximilià Thous en la preparación de *Moros y Cristianos* (35), debió facilitar la contratación del único *profesional* con prestigio de todo el equipo; probablemente para reducir gastos se contó con los extras gratis del pueblo y más de un actor no profesional con un papel importante en la película... No podemos saber el coste real de la película, ni cuántos participaron en su financiación y cómo lo hicieron. Es más, las cuatro cartas de Exclusivas Nelson, no transparentan el juego limpio de una industria, la cinematográfica, prácticamente desasistida de criterios legislativos. El papel jugado por Exclusivas Nelson en *Castigo de Dios*, con intereses como distribuidora, no coinciden con el de sus productores, Hipólito Negre y Catalina Gaspar Doménech. Entre la primera y la última carta —por los datos que proporcio-

(35) Gaspar Serra fue el operador de *Moros y Cristianos*. Ver not. (8).



CASTIGO DE DIOS (HIPOLITO NEGRE, 1925).
FOTO: J.L. MUÑOZ.

nan los impresos—, se demuestra que Exclusivas Nelson crece como empresa con nuevas sucursales, para después sufrir una crisis. Y todo ello en un tiempo de siete meses. Por otra parte, en el propio tono de las cartas se contrasta el triunfalismo de las dos primeras —con *Castigo de Dios* como protagonista— con el pesimismo de las dos últimas. Por último, por la información de las mismas, se adivina una mezcla de intereses entre Exclusivas Nelson, en la persona de Elviro Ferret, Hipólito Negre y Catalina Gaspar Doménech, no precisando con claridad el papel que juega cada uno. La deuda no satisfecha y la letra de cambio en poder de Catalina Gaspar Doménech abunda en la hipótesis de que los tres participaran en el negocio de la distribución y la producción. De ahí que no se pueda saber con certeza si la película fue un fracaso económico como apuntan los historiadores o si lo que fracasó fue Exclusivas Nelson.

Según el primer Anuario Cinematográfico Español editado en 1935, Valencia ocupa el segundo lugar, después de Madrid, en la producción cinematográfica de 1925, año en que se rodó *Castigo de Dios*. El anuario no menciona esta última película, ni como *Castigo* ni como *Justicia*, pero dice textualmente: “Madrid ocupa el primer lugar como centro productor; Barcelona no da señales de vida este año. Y Valencia figura con tres (?) producciones: dos son de Juan Andreu, “Nobleza de Corazones” y “La traperera”; y la tercera, de Thous, es “Nit d'albaes” (Noche de alboradas)”. (36). Se desconocen las condiciones de producción en que rodaron Maximilià Thous y Juan Andreu estas producciones de 1925, probablemente estuvieran planteadas con mayor profesionalidad que *Castigo de Dios*, Thous y Andreu eran profesionales que vivían del cine, pero del mismo modo que Hipólito Negre es el ejemplo claro de un francotirador, la experiencia al año siguiente del propio Thous que no verá estrenado el que fue su último largometraje *Moros y Cristianos*, o la necesidad de Andreu de ir montando —cada vez más— su empresa cinematográfica alrededor del reportaje publicitario (37), no indican que Valencia dispusiera de una infraestructura cinematográfica sólida, siendo la práctica

(36) Ver not. (8) sobre la conservación de estas películas.

(37) *Estudios Andro* es una empresa fundada por Juan Andreu Espí, hijo de Juan Andreu Moragas (Barcelona, 1900; Valencia, 1965); y que en la actualidad es la formación industrial más sólida de Valencia en la producción y realización de “spots” publicitarios.



CASTIGO DE DIOS (HIPOLITO NEGRE, 1925).
FOTO: J.L. MUÑOZ.

del franco-tirador, con mayor o menor astucia o genio creativo, la práctica habitual de las producciones valencianas.

En todo caso, la recuperación reciente de *Castigo de Dios*, así como las circunstancias que rodearon su producción, indica que abundar en valoraciones generales sobre el *cine mudo valenciano* añade poco a lo que, por otra parte, ya dejó escrito en 1929 Juan Piqueras, “*Levante sigue sin dar su obra. Las mejores películas que ha editado presentan un relativo mérito. Entre las conocidas, no destaca ninguna que nos sitúe en un plano cinematográfico fuera de lo discreto*”.

Es evidente que tras los escritos de Juan Piqueras han habido otros historiadores y estudiosos, en el período que comprende los años 40 y 80, que se han acercado también, con mayor o menor rigor, a la hipotética historia del *cine valenciano*. Al margen de los aciertos o los errores de todos ellos, se impone una evidencia metodológica: el análisis de las escasas películas, los fragmentos o cualquier otro soporte audiovisual que se haya podido recuperar, añaden exactitud a las investigaciones históricas realizadas hasta el momento. Por ahora, con *Castigo de Dios* sólo se ha podido comprobar lo que —con el título equivocado— decía en 1929 Juan Piqueras, que se trataba de un *párrafo aparte* en la producción valenciana de la época; y un ejemplo, si se quiere extremo, de un modo de hacer cine que perduró muchos años en la formación industrial del cine español, la confluencia de “visionarios”, “desvergonzados” e “infelices”. (38). Los primeros, porque son portadores de una idea luminosa; los segundos, porque algo pueden rascar, aunque vayan de buena fé; y los terceros porque invierten su dinero en un negocio que no conocen. ¿Era Hipólito Negre, un visionario; Exclusivas Nelson, unos desvergonzados; y Catalina Gaspar Doménech, una infeliz?. Ciertamente, es una hipótesis arriesgada, pero si algo queda de esa manera improvisada de hacer cine en España, la infeliz es ahora la subvención estatal. Es decir, los infelices somos todos.

(38) El “caimanismo” al que se refiere Fernando Méndez Leite. Op. Cit., o las estafas de los estudios cinematográficos montados artificialmente entre 1922 y 1924. J. M. Llopis. Op. Cit.

FICHA TECNICA

GUIÓN Y DIRECCIÓN: *Hipólito Negre*.

FOTOGRAFÍA: *Josep Gaspar i Serra*.

DISTRIBUCIÓN: *Exclusivas Nelson*.

INTERPRETES: *Hipólito Negre* (Rómulo), *Juan Carboneras* (Pablo), *Sra. Lugan* (Sra. Ana), *Elvira Cortés* (María), *Juan Sánchez* (Antón), *José María Gautier* (Algüacil).

RESUMEN ARGUMENTAL

Un cacique (Rómulo) enriquecido de manera poco honrada, decide secundar las pretensiones amorosas de su hijo (Antón) que, con malas artes, quiere casarse con la hija del alcalde (María). Esta, enamorada del criado del cacique (Pablo) se opone reiteradamente a esos deseos. La intervención del cura del pueblo (?), que recuerda a Rómulo su turbio pasado, soluciona el conflicto entre ambos pretendientes. El cacique, trastornado por su propia historia, mata accidentalmente a su hijo. Pablo y María ven así cumplidos sus deseos y Rómulo recibe el “Castigo de Dios”.

RAZONES DIVINAS

VICENTE SANCHEZ-BIOSCA

1. La historia del cine —bien lo sabemos— no se escribe con los grandes nombres ni la hacen las grandes películas. Unos y otras contribuyen, sin duda, a su existencia y, tal vez, le hayan otorgado ese halo artístico que hoy ya nadie osaría negarle. Pero, detrás de aquellas altisonantes voces, se deja oír el callado murmullo de todos los films mediocres, sin autor, los verdaderos representantes de la historia del cine. El historiador debería aprender de una vez la lección y no construir su relato en torno a los grandes hitos del séptimo arte; debería también, y quizás con mayor motivo, dirigir su mirada atenta a los pequeños descubrimientos que, en su modestia, forman el sustrato sobre el que se levantaron los otros. Un período ya lo dejó claro: el cine norteamericano clásico. Cine de estudio, en todo caso de productor, inútil sería dar cuenta de él por sus autores (aun cuando, esporádicamente, los hubiese) la tarea más ardua y valiosa consistiría, por contra, en preguntarse por el volumen total de los films, por su media, por las series B y por la más chata adopción de las convenciones.

A pesar de todo, lo dicho sólo es en parte válido al hablar de *Castigo de Dios* porque si, por un lado, justifica el interés máximo de estudiar un film recientemente recuperado, cualquiera que sea su valor concreto, por otro, es necesario reconocer que el de Hipólito Negre no se caracteriza precisamente por su tipismo, ni en lo que respecta a su producción ni por la trayectoria individual de un realizador cuya carrera empezó y acabó aquí. Incluso un detallado análisis de la película revela con más énfasis todavía que se trata de un producto raro y que quizá sólo de una manera accidental podría contribuir a arrojar luz sobre el tratamiento narrativo y el estado de la planificación en estos años veinte tan inexplorados en nuestro país. A pesar de todo, con-

viene ser cautelosos pues la representatividad de *Castigo de Dios* es algo que sólo una recuperación generalizada y un concienzudo estudio comparativo de los films del período podrá decir algún día.

2. Para empezar no reprimamos hechos evidentes con bienintencionados eufemismos: *Castigo de Dios* es una película tosca. Y lo es tanto desde un punto de vista narrativo como en lo que afecta a su planificación. El primero es muy fácil de detectar: un relato lineal, sin elipsis ni el mínimo retorcimiento narrativo, fluye con pesadez y lentitud; algún *flashback* incluso irrumpe en la escena para repetir acciones que ya vimos en otra ocasión. Pues bien, en el único instante en que la acción se agiliza y precisa bifurcarse en un montaje alternado, Negre no sabe cómo disponer sus piezas. He ahí el arranque de esta separación narrativa: el sacerdote convence a Rómulo Robles, cacique del pueblo, para que cese en su injusta persecución del honesto Pablo. Consigue de su puño y letra una carta en la que Rómulo cede a las demandas del hombre de la iglesia. Y este último sale a la calle ávido de informar a los viandantes con los que se tropieza. Un cartel expresa su misma voz: “*Rómulo conoció su error y voluntariamente me dio esta orden*”. Pero, acto seguido, sin mediar secuencia alguna, otro cartel de sesgo expositivo se encabalga al anterior y, retrocediendo momentos antes, informa: “*Los compinches de Rómulo acudieron presurosos a su llamamiento y todos juntos principiaron la persecución de Pablo*”. Una simple alternancia tiene, pues, un comienzo fallido, pues la persecución debía ser ya un hecho para que el tercer factor en juego —el sacerdote— se lanzara a su resolución.

Y esta tosquedad narrativa, manifiesta también en los carteles, explicativos en demasía, es en igual medida tosquedad, pereza o desconocimiento de la planificación. De modo cansino, las secuencias se repiten montadas según un esquema fijo hasta la saciedad: un plano de conjunto o general, un plano medio y una alternancia de planos y contraplanos en escalas muy cortas. Si bien los ejes se mantienen y el *raccord* de miradas suele ser en general respetado, ni la flexibilización es siempre lograda (hay *raccords* oscuros, lo cual no es lo mismo que decir falsos *raccords*) ni la dramatización viene jamás dada por el montaje. Pero esto no es todo: los emplazamientos de la cámara son en su mayoría frontales, la iluminación plana e igualada y el conjunto está repleto de las más elementales convenciones teatrales. Así, por ejemplo, las secuencias de interior ven a los personajes entrar siempre por el mismo lugar, a menudo esperando tras el encuadre (*sic*), pues nunca comparten el mismo espacio de referencia hasta que se encuentran en el mismo plano. Lo que significa que el espacio de referencia —aquél que, homogéneo, se produce por intersección de todos los planos—, no existe sino como plano único. Dicho con otras palabras, aquí funciona una convención teatral: todo aquello que se encuentra más allá del campo está en cualquier otro lugar y a cualquier distancia y, por ello, no puede ser visto hasta que un *raccord* de miradas o, más simplemente, una coexistencia en el mismo plano se produzca. Si a estos hechos añadimos la inmovilidad de la cámara, pertinazmente fija, y la repetición de los mismos espacios, con idénticos decorados, no podrá extrañar la tediosa sensación de estatismo que la planificación de interiores produce en el espectador.

3. Resumamos sin miedo: iluminación plana, cámara fija, montaje fosiliza-

do, interpretación sobreactuada (salvo en el caso del eficaz Juan Sánchez que interpreta a Antón), torpeza narrativa... Todo parece indicar que estamos ante un film casi inservible por su primitivismo. Y, en realidad, no es en absoluto así. Pues cuando *Castigo de Dios* se abre a los exteriores, se lanza al campo, su textura cambia radicalmente. Y, en estos momentos, Josep Gaspar, operador del film, hace florecer una imagen mucho mejor compuesta, de cuidados contrastes y lograda profundidad de campo. Y, lo que es más importante, los exteriores demuestran una capacidad insospechada hasta este momento para integrar a los personajes en su paisaje, en su ambiente rural. Los encuadres en profundidad son un buen recurso para presentar esta persecución, diríase extraída de un western. La persecución de Pablo por los esbirros de Rómulo, por el mismo Antón y el trayecto misionero del sacerdote para evitar a un mismo tiempo la detención del inocente y su venganza, se cuentan entre lo mejor de la película.

Pero es que los exteriores no sólo están correctamente fotografiados, sino que la imagen juega con astucia con las líneas de profundidad, trabaja los contrastes cromáticos entre los vestuarios de los personajes, la claridad del paisaje y los objetos, realza las significaciones simbólicas, etc. Podría decirse que la composición de la imagen se lleva el gato al agua en detrimento del montaje de los planos, que el carácter parasitario de este último se ve contrapunteado por una plástica de la imagen mucho más elaborada. La pericia de Josep Gaspar deja su impronta en los reencuadres, los *caches* muchas veces arbitrarios, a menudo para resaltar las figuras de los protagonistas, los cambios de plano cuya única justificación es la plástica de la segunda imagen y, en ocasiones, después de un brusco salto de plano (en algunos momentos este sentido plástico afectará incluso a algunos interiores), etc.

4. Sin embargo, de nuevo se produce una molesta situación: allí donde hay una concepción plástica correcta o, incluso, buena, no parece tener ninguna relevancia narrativa o dramática y allí donde la situación exigiría una eficaz disposición plástica, ésta la resuelve con pereza. Hay, con todo, un momento bellamente construido en el film. Se trata del instante en que se produce el encuentro entre Pablo y sus perseguidores. El fugitivo entra sigilosamente en campo y, acompañado por la cámara, se agazapa tras unas ruinas. Un *raccord* casi en el eje nos aproxima a él, expectante, en plano medio, y rodeado de un *cache* circular. Un plano simétrico al primero de éstos muestra la llegada de sus perseguidores que, armados, avanzan hacia cámara. En una interesante dirección de los actores correctamente fotografiada descubrimos una disposición curiosísima de la escena: tomados en profundidad de campo, aparecen los tres perseguidores en primer plano mientras, al fondo, Pablo les apunta con su escopeta. Incluso los valores cromáticos refuerzan este contraste dramático: blanca la camisa de Pablo, negros los atuendos de sus cazadores a sueldo. Un *raccord* en el eje, violentísimo, encuadra en primerísimo plano el cañón de la escopeta, presto a despedir el fogonazo sobre sus víctimas y, rodeándolo casi, la blanca blusa del perseguido (Secuencia 1, fotograma 1). Es ahora precisamente cuando la cámara realiza de repente una elección apoyándose en el mismo parámetro —la profundidad de campo—, pero intensificando su función, y presenta un más que notable encuadre en el que se ve a Antón en plano medio corto mientras al fondo Pablo le amenaza con su arma (Secuencia 1, fotograma 2). El enfrentamiento definitivo pa-

rece haber llegado y, de común acuerdo, planificación, dirección de actores y fotografía coinciden en anunciarlo. Es en este momento cuando puede hablarse, tal vez por vez primera en el film, de trabajo de puesta en escena, entendiendo por tal una feliz convergencia entre los valores plásticos y dramáticos con una función narrativa precisa.

Es entonces cuando, a punto de producirse la explosión final, un nuevo elemento entra en la escena: una silueta a contraluz, negra, invade el campo como ya en otra ocasión lo hiciera. Es el cura (Secuencia 1), quien con su brusco oscurecimiento de la pantalla y su obstrucción iconográfica del arma evita de modo providencial el derramamiento de sangre (Fotogramas 3a, 3b y 4).

5. El panorama que nos ha presentado hasta ahora *Castigo de Dios* es, más



1



2



3a



3b



4

SECUENCIA 1. FOTOS: J.L. MUÑOZ.

que desalentador, extraño. Algo nos dice que su valor no reside en su disposición narrativa —bastante primitiva— ni en su planificación —fossilizada y arcaizante—. Incluso los momentos en los que la película alcanza mayor densidad plástica suelen producirse —con alguna brillante excepción, como la señalada— al margen y con independencia de cualquier rentabilidad narrativa, si bien podría valorarse positivamente la eficaz captación del ambiente folklórico. Difícil de clasificar, casi imposible de evaluar estéticamente, *Castigo de Dios* tiene, sin embargo, algo que le confiere especial mérito: su hermetismo. El mismo Juan Piqueras intuyó este secreto valor cuando decía al trazar el perfil del cine levantino: “*Párrafo aparte merece Justicia de Dios* (sic.) *Justicia de Dios es un producto teosófico*” (1). Porque —podemos decirlo— lo mejor de *Castigo de Dios* no tiene nada que ver con el cine y presumiblemente de poco serviría para una futura evaluación comparativa del cine valenciano. Apuntemos, entonces, hacia otro lugar.

(1) Juan Piqueras: “Revisión de cine levantino” in Juan Manuel Llopis, *Juan Piqueras. El “Delluc” español*, edición supervisada por Jorge García, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, vol. 1, p. 178.

En un instante dramáticamente débil del film descubrimos un cartel curioso: *"Y en el silencio de la noche lucharon sin piedad el amor verdadero y la pasión brutal"*. Momento de una pelea entre Antón, hijo de Rómulo, y el criado Pablo por arrebatarse/salvar el honor de María, nada parece justificar esta rotunda aserción que despierta vagas esencias metafísicas adormecidas. Y es que *Castigo de Dios* está enteramente atravesada por una fuerte dimensión simbólica, motivada al parecer por la mentalidad teosófica de Hipólito Negre. Todo sugiere que, a una señal largamente esperada, las citas (cuasi) bíblicas inundan con su contundencia y su misterio el film completo.



1



2



3



4



5



6

SECUENCIA 2. FOTOS: J.L. MUÑOZ.

Un momento es privilegiada manifestación de lo que decimos: en el instante en que Rómulo Robles, lascivo y codicioso, se dispone a levantar su injusto brazo contra el inocente Pablo, alguien despliega sobre él una sombra. Y el film parece obedecer a sus designios como un sonámbulo. Es el sacerdote. Se aproxima a Rómulo y le susurra una historia: no se trata —como sería de esperar— de un exemplum medieval ni un sermón religioso; es, por el contrario, la propia vida de Rómulo la que desfila ante sus ojos. La imagen acompaña ahora la voz de este ministro de Dios. Agazapado entre los riscos, el joven posadero que un día fue el hoy cacique aguardaba el momento propicio para cernirse sobre sus víctimas valiéndose de mil estratagemas y les arrebató sus bienes y su vida. Lo que hasta este justo instante nos pareció una folklórica historia de celos y honores, cobra a partir de este momento dimensiones trágicas. Una historia desconocida, un relato secreto, pero sobre todo una revelación: el sacerdote descubre algo sumido en el pasado y en el olvido, algo que sólo por su evocación se transforma en presente, se actualiza, retorna, pero lo hace bajo una máscara cruenta: la máscara de la culpa.

“Yo haré —dice el sacerdote en una ocasión— *que la verdad resplandezca*”. Para ello, no obstante, será necesario desatar la culpa y, al mismo tiempo, profetizar un negro destino. El ministro de Dios pronuncia entonces su más aterradora frase: “*Ay de ti el día en que las víctimas ataquen tu conciencia*”. Revelación, culpa, profecía, destino y castigo son los instantes que esta densa promesa religiosa encierra.

El tiempo ha pasado, pero la culpa no ha sido cauterizada. Es entonces cuando el martirio se cierne sobre Rómulo como él hiciera antaño sobre sus víctimas. O, incluso, con más crudeza, porque ahora —tal y como profetizara el sacerdote— son los fantasmas los que no le dejan ni un minuto de reposo. “*Tiempos después* —reza un cartel sentenciando de nuevo— *esa ley invisible que rige a los hombres y a las cosas daba a cada cual lo suyo*”. La respuesta a esta telúrica frase se encuentra en una bella composición que la asume y expresa bajo una forma fantasmática. (Secuencia 2) Rómulo recurre a la bebida para acallar su conciencia y atrofiar su mente. Una torpe planificación lo sitúa frente a nosotros, tras la mesa en que lo vimos tantas veces, en el mismo decorado y rodeado de idénticos objetos. Rómulo bebe. Y en esta tosca disposición espacial va penetrando el espíritu de la culpa y el drama que ésta engendra. La parte inferior derecha del encuadre es invadida entonces por una imagen que, sin duda, activa la tortura de Rómulo: tal y como vimos relatado por el sacerdote, tal y como lo vivió en su juventud Rómulo, una víctima cae asesinada por una puñalada. Acto seguido, el fantasma del sacerdote se yergue a la izquierda y, en sobreimpresión, solemne, sentencia con su voz acusadora. El recuerdo culpable y el destino: todo condensado en este plano. Rómulo, asfixiado por la plástica de esta imagen, busca desesperado una salida y dispara contra esa voz ensordecedora. Es inútil, no hay salida: la voz es interior, resuena desde que se grabó en la conciencia, y el disparo arrastra a la muerte a su propio hijo. Sólo de este modo, con la ironía de un nuevo asesinato y la tortura que le sigue, se habrá cumplido definitivamente —el mismo sacerdote lo ratifica— el castigo de Dios.

En suma, si *Castigo de Dios* es un film narrativamente torpe, de vetusta planificación y ligero sabor regional, si sus virtudes fotográficas (o tan sólo su corrección salpicada esporádicamente de brillantez) encuentran rara vez lugar dramático donde posarse, su fuerte dimensión metafísica nos ofrece un placer insospechado. ¿Qué más se puede pedir?

F I L M O G R A F I A S

MARCEL DALIO

Nace en París el 17 de julio de 1899 (algunas fuentes indican el mismo día y mes de 1900), siendo su auténtico nombre Israel Mosche Blauschild. Comienza su carrera en el teatro y el music-hall. Escribe, en colaboración con Pierre Brasseur, una comedia, *Grisou*, que estrena en París en 1937. Al comenzar la Guerra Mundial, dados sus orígenes judíos (sobre los que había ironizado en sus dos películas con Jean Renoir), se exila a Estados Unidos, donde trabaja como actor de reparto.

En 1945 regresa a Francia, pero seguirá trabajando asiduamente en Hollywood y en películas americanas rodadas en Europa. Interviene también en series ameri-

canas, de TV, especialmente en *Casablanca* (1955-56). En 1976 publica sus memorias, *Mes années folles*.

Recordado sobre todo por sus dos grandes papeles con Jean Renoir, Marcel Dalio (que tomó su seudónimo del personaje de Danilo, de *La viuda alegre*, que interpretó en 1933), alternó en sus primeros años los papeles protagonistas con papeles secundarios. El cine americano le encasilló en trabajos como "francés" (interpretó a Clemenceau en *Wilson*, por ejemplo. Hizo todo tipo de películas, desde obras de autores debutantes hasta films eróticos, películas de autor y de serie. Falleció en París el 20 de noviembre de 1983.

MARCEL DALIO, JUNTO A JEAN RENOIR EN LA REGLA DEL JUEGO (LA REGLE DU JEU, 1939).



- 1931 *Les Quatre jambes*, Marc Allégret (CM); *Le Dandy masqué*, André Chotin (CM); *Olive, passager clandestin*, Maurice de Canonge (MM); *Une nuit à l'hôtel*, Léo Mittler.
- 1933 *Mon chapeau*, René Guissart (MM).
- 1934 *Les Affaires publiques*, Robert Bresson (MM); *L'Or*, Serge de Poligny; *Turandot, princesse de Chene*, Gerhard Lamprecht.
- 1935 *Le Golem*, Julien Duvivier.
- 1936 *L'Homme à abattre*, Léon Mathot; *Pépé le Moko (Pepe le Moko)*, Julien Duvivier; *Quand minuit sonnera*, Léo Joannon; *Un grand amour de Beethoven*, Abel Gance.
- 1937 *Le Chemin de Rio*, Robert Siodmak; *Naples au baiser de feu (Besos de fuego)*, Augusto Genina; *Chéri-Bibi (Cargamento siniestro)*, Léon Mathot; *La Grande ilusión (La gran ilusión)*, Jean Renoir; *Marthe Richard*, Raymond Bernard; *Miarka, la fille à l'ours*, Jean Choux; *Gribouille (Natalia)*, Marc Allégret; *Troïka sur la piste blanche*, Jean Dréville; *Les Perles de la Couronne (Las perlas de la corona)*, Sacha Guitry y Christian-Jaque; *Les Pirates du rail*, Christian-Jaque; *Sarati le terrible*, André Hugon.
- 1938 *Mollenard*, Robert Siodmak; *L'Affaire Lafarge*, Pierre Chenal; *Conflit (Conflicto)*, Léonide Moguy; *L'Alibi (Coartada)*, Pierre Chenal; *Entrée des artistes*, Marc Allégret; *La Maison du Maltais*, Pierre Chenal; *Les Courtes jambes* (CM).
- 1939 *Le Bois sacré*, Léon Mathot; *L'Esclave blanche (La esclava blanca)*, Mark Sorkin; *La Règle du jeu (La regla del juego)*, Jean Renoir; *La tradition de minuit*, Roger Richebé; *Le Corsaire*, Marc Allégret (inacabada).
- 1940 *Tempête sur Paris*, Bernard Deschamps.
- 1941 *Shanghai Gesture (El embrujo de Shangai)*, Josef von Sternberg; *Unholy Partners*, Mervyn LeRoy.
- 1942 *Joan of Paris*, Robert Stevenson; *One Night in Lisbon*, Edward H. Griffith; *The Pied Piper*, Irving Pichel; *Flight Lieutenant*, Sidney Salkow; *Casablanca (Casablanca)*, Michael Curtiz.
- 1943 *Paris after Dark*, Léonide Moguy; *Tonight We Raid Calais*, John Brahm; *The constant nymph (La ninfa constante)*, Edmund Goulding; *The Song of Bernadette (La canción de Bernadette)*, Henry King; *Desert Song*, Robert Florey.
- 1944 *The Conspirators*, Jean Negulesco; *Passage to Marseille (Pa-*

- saje para Marsella*), Michael Curtiz; **Pin Up Girl**, H. Bruce Humberstone; **To Have and Have Not** (*Tener y no tener*), Howard Hawks; **Action in Arabia** (*Aventura en Arabia*), Léonide Moguy; **Wilson**, Henry King.
- 1945 **A Bell for Adano** (*La campana de la libertad*), Henry King.
- 1946 **Son Dernier rôle**, Jean Gourguet; **Petrus**, Marc Allégret; **Temptation Harbour** (*Brumas de tentación*), Lance Confort; **Le Bataillon du ciel**, Pierre Billon.
- 1947 **Les Maudits**, René Clement. (*Dédée d'Anvers*), Yves Allégret; **Erreur judiciaire**, Maurice de Canonge.
- 1948 **Snowbound**, David MacDonald; **Les Amants de Vérone**, André Cayatte; **Hans le marin**, François Villiers; **Sombre dimanche**, Jean Loubignac.
- 1949 **Maya**, Raymond Bernard; **Menace de mort**, Raymond Leboursier; **Portrait d'un assassin** (*Pasión prohibida*), Bernard Roland; **Black Jack** (*Jack el negro*), Julien Duvivier; **Aventure à Pigalle**, Raymond Leboursier.
- 1950 **On the Riviera** (*En la Costa Azul*), Walter Lang; **Porte d'Orient** (*Puerta de Oriente*), Jacques Daroy.
- 1951 **Rich, Young and Pretty**, Norman Taurog; **Lovely to Look at** (*El amor nació en París*), Mervyn LeRoy; **The Merry Widow** (*La viuda alegre*), Curtis Bernhardt; **Nou irons à Montecarlo**, Jean Boyer.
- 1952 **The Happy Time**, Richard Fleischer; **The Snows of Kilimanjaro** (*Las nieves del Kilimanjaro*), Henry King.
- 1953 **Flight to Tangiers**, Charles Marquis Warren; **Gentlemen Prefer Blondes** (*Los caballeros las prefieren rubias*), Howard Hawks; **Monsieur Scrupule; gangster**, Jacques Daroy.
- 1954 **Les amants du Tage**, Henry Verneuil; **Lucky Me**, Jack Donohue; **La Patrouille des sables**, René Chanas; **Razzia sur la Chnouf**, Henri Decoin; **Sabrina** (*Sabrina*), Billy Wilder.
- 1955 **Jump Into Hell**, David Butler; **Anything Goes**, Robert Lewis.
- 1956 **Miracle in the Rain**, Rudolph Maté.
- 1957 **Istanbul**, Joseph Pevney; **China Gate**, Samuel Fuller; **Ten Thousand Bedrooms**, Richard Thorpe; **The Sun Also Rises**, Henry King; **Tip on a Dead Jockey**, Richard Thorpe.
- 1958 **Lafayette Escadrille**, William A. Wellman; **The Perfect Furlough** (*Vacaciones sin novia*), Blake Edwards.
- 1959 **Classe tous risques** (*A todo riesgo*), Claude Sautet; **Pillow Talk** (*Confidencias de medianoche*), Michael Gordon; **The Man Who Understood Women**, Nunnally Johnson.
- 1960 **Can-Can** (*Can Can*), Walter Lang; **Song without End** (*Sueño de amor*), Charles Vidor.
- 1961 **Cartouche** (*Cartouche*), Philippe de Broca; **The Devil at Four O'Clock** (*El diablo a las cuatro*), Edward Dmytryk; **Jessica** (*Jessica*), Jean Negulesco; **Le Petit garçon de l'ascenseur** (*Montecarlo, Palace Hotel*), Pierre Granier-Deferre.
- 1962 **L'Abominable homme des douanes**, Marc Allégret; **Le Diable et les dix commandements** (*El diablo y los diez mandamientos*), Julien Duvivier; **La Loi des hommes** (*Ley de Hommes*), Charles Gérard.
- 1963 **A couteaux tirés** (*Misión en la Costa Azul*); Charles Gérard; **Donovan's Reef** (*La taberna del irlandés*), John Ford; **The List of Adrian Messenger** (*El último de la lista*), John Huston.
- 1964 **Le Monocle rit jaune** (*El monóculo*), Georges Lautner; **Un monsieur de compagnie**, Philippe de Broca; **Wild and Wonderful** (*Salvaje y encantador*), Michael Anderson.
- 1965 **Le Dix-septième ciel** (*Un chico y una chica*), Serge Korber; **How to Steel a Million** (*Cómo robar un millón*), William Wyler; **Lady L** (*Lady L*), Peter Ustinov.
- 1966 **Made in Paris** (*Cita en París*), Boris Sagal; **Le Plus vieux métier du monde** (*El oficio más viejo del mundo*), episodio de Claude Autant-Lara; **Tendre voyou** (*Dulce gamberro*), Jean Becker; **La Vingt-cinquième hour** (*La hora 25*), Henri Verneuil.
- 1968 **L'amour c'est gai, l'amour c'est triste**, Jean-Daniel Pollet; **How Sweet it is** (*Matrimonio 69*), Jerry Paris.
- 1969 **Le blé en liasses**, Alain Brunet; **Justine**, George Cukor.
- 1970 **Aussi loin que l'amor**, Frédéric Rossif; **Catch 22** (*Trampa 22*), Mike Nichols; **The Great White Hope** (*La gran esperanza blanca*), Martin Ritt.
- 1971 **Papa les petits bateaux**, Nelly Kaplan; **Les Yeux fermés** (*Los ojos cerrados*), Joël Santoni.
- 1972 **Dédé la tendresse**, Jean-Louis Van Belle; **La Punition** (*El castigo*), Pierre-André Jolivet.
- 1973 **Les Aventures de Rabbi Jacob** (*Las locas aventuras de Rabbi Jacob*), Gérard Oury; **Ursule et Grelu**, Serge Korber.
- 1974 **La Chatte sur un doigt brûlant**, Cyrille Chardon; **La Vie sentimentale de Walter Petit**, John Thomas; **Trop c'est trop**, Didier Kaminka; **Hommenage irrespectueux comme tous les hommes**, Jean Rochefort (CM).
- 1975 **La Bête** (*La bestia*), Wladimir Borowczyk; **Le Faux-cul**, Roger Hanin; **Que la fête commence** (*Que empiece la fiesta*), Bertrand Tavernier.
- 1976 **L'Aile ou la cuisse**, Claude Zidi; **La Communion solennelle**, René Féret; **Madame Claude** (*Madame Claude*), Just Jaeckin; **L'Ombre des chateaux**, Daniel Duval.
- 1977 **L'Honorable société**, Anielle Weinberger; **Le Paradis des riches**, Paul Barge; **Une page d'amour**, Maurice Rabinowicz.
- 1978 **Chaussette surprise**, Jean-François Davy.
- 1980 **Brigade mondaine, vaudou aux Caraïbes**, Richard Monier.

MILTON KRASNER

Director de fotografía, nacido en Filadelfia en 1901, A los diecisiete años comienza a trabajar como ayudante de cámara en los estudios Vitagraph y Biograph de Nueva York. En 1925 se traslada a Hollywood y en 1933 debuta como primer operador. Trabaja, en los años 30 y 40, para la Universal. En los 50, para la 20th Century Fox y, en los 60, para la M.G.M. Su última película es de 1971, aunque continuará trabando para TV durante un tiempo. Fallece en 1988.

Operador versátil, que durante sus primeros años como director de fotografía intervino especialmente en películas de segundo orden, supo trabajar los distintos géneros, con un tratamien-

to de la luz que se amoldaba a la película. En los años 40 trabajó casi siempre en blanco y negro, aunque realizó una notable película en color, *Las mil y una noches*, una divertida extravagancia por Walter Wanger (para quien fotografió también algunas películas de Fritz Lang). En la Fox fue uno de los operadores básicos para el lanzamiento del sistema Cinemascope (junto a Leon Shamroy y Josep MacDonald). Precisamente con uno de los primeros scope (*Creemos en el amor*), consiguió su único Oscar. Pero quizás las películas más notables de Krasner, desde el punto de vista fotográfico, sean las que realizó en los primeros años 60 con Vicente Minnelli, a quien acompañó cuando el realizador abandonó la M.G.M.

MILTON KRASNER FUE DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA DE *EVA AL DESNUDO* (ALL ABOUT EVE, J.L. MANKIEWICZ, 1950).



- 1933 **Strictly Personal**, Ralph Murphy; **I Love That Man** (*Amo a este hombre*), Harry Joe Brown; **Golden Harvest** (*El misterio del pijama rojo*), Ralph Murphy; **Sitting Pretty** (*Déjame soñar*), Harry Joe Brown.
- 1934 **She Made Her Bed**, Ralph Murphy; **Private Scandal**, Ralph Murphy; **Pris Interlude**, Edwin L. Marin; **Death on the Diamond**, Edward Sedgwick; **Girl Flirtation**, Ralph Murphy.
- 1935 **Women Must Dress**, Reginald Barker; **Great Got Gold**, Arthur Lubin; **Hold'em Yale**, Sidney Lanfield; **Honeymoon Limited**, Vida Hurst; **Murder in the Fleet** (*El acorazado misterioso*), Edward Sedgwick; **The Virginia Judge**, Edward Sedgwick; **Cheers of the Crowd**, Vin Moore; **The Great Impersonation** (*El gran impostor*), Alan Crosland.
- 1935 **Laughing Irish Eyes**, Joseph Santley; **Crash Donovan**, William Nigh; **Forbidden Heaven**, Reginald Barker; **Girl on the Front Page**, Harry Beaumont; **Yellowstone**, Arthur Lubin; **Love Letters of a Star**, Lewis R. Foster y Milton Carruth; **Mister Cinderella**, Edward Sedgwick.
- 1937 **She's Dangerous**, Lewis R. Foster y Milton Carruth; **We Have Our Moments**, Alfred Verker; **Oh, Doctor**, Ray McCarey; **Love in a Bungalow**, Ray McCarey; **Mysterious Crossing**, Arthur Lubin; **There Goes the Groom**, Josep Santley; **A Girl with Ideas**, S. Sylvan Simon; **The Lady Fights Back**, S. Sylvan Simon; **Prescription for Romance** (*Receta de amor*), S. Sylvan Simon.
- 1938 **The Jury's secret**, Edward Sloman; **Midnight Intruder**, Arthur Lubin; **The Crime of Dr. Hallett**, S. Sylvan Simon; **The Nurse from Brooklyn**, S. Sylvan Simon; **The Missing Guest**, John Rawlins; **The Storm**, Harold Young.
- 1939 **Newsboy's Home**, Harold Young; **You Can't Cheat an Honest Man**, George Marshall; **the Family Next Door**, Josep Santley; **The House of Fear**, Joe May; **I Stole a Million**, Frank Tuttle; **Little Accident**, Charles Lamont; **Missing Evidence**, Phil Rosen.
- 1940 **The Invisible Man Returns** (*El hombre invisible vuelve*), Joe May; **Oh, Johnny, How You Can Love**, Charles Lamont; **The Man from Montreal**, Christy Cabanne; **The House of the Seven Gables** (*Siete torres*), Joe May; **Zanzibar**, Harold Schuster; **Sandy Is a Lady**, Charles Lamont; **Sky Patrol**, Lew Landers; **Private Affairs** (*Negocios privados*), Albert Rogell; **Hired Wife**, William A. Seiter; **Diamond Frontier** (*La frontera de los diamantes*), Harold Schuster; **The Bank Dick**, Edward Cline; **Trail of the Vigilantes** (*La senda de los héroes*), Allan Dwan.
- 1941 **Buck Privates** (*Reclutas*), Arthur Lubin; **The Lady from Cheyenne** (*Una mujer de carácter*), Frank Lloyd; **Paris Calling**, Edwin L. Marin; **Too Many Blondes**, Thornton Freeland; **Bachelor Daddy**, Harol Young; **This Woman Is Mine** (*El rey de los mares*), Frank Lloyd.
- 1942 **The Ghost of Frankenstein**, Erle C. Kenton; **A Gentleman**

- after **Dark** (*Un caballero en la penumbra*), Edwin L. Marin; **The Spoilers** (*Los usurpadores*), Ray Enright; **Men of Texas**, Ray Enright; **Pardon My Sarong** (*Dos caraduras con suerte*), Erle C. Kenton; **Arabian Nights** (*Las mil y una noches*), John Rawlins.
- 1943 **We've Never Been Licked**, John Rawlins; **The Mad Ghoul**, James Hogan; **So's Your Uncle**, Jean Yarborough; **Gung Ho!** (*Todos a una*), Ray Enright.
- 1944 **Hat Check Honey**, Edward Cline; **The Invisible Man's Revenge** (*La venganza del hombre invisible*), Ford Beebe; **Two Tickets to London** (*Prisionera por una noche*), Edwin L. Marin; **The Woman in the Window** (*La mujer del cuadro*), Fritz Lang.
- 1945 **Delightfully Dangerous**, Arthur Lubin; **Along Came Jones** (*El caballero del Oeste*), Stuart Heisler; **Scalet Street** (*Perversidad*), Fritz Lang.
- 1946 **Without Reservations** (*Sucedió en el tren*), Mervyn LeRoy; **The Dark Mirror** (*A través del espejo*), Robert Siodmak.
- 1947 **The Farmer's Daughter** (*Un destino de mujer*), H. C. Potter; **The Egg and I** (*El huevo y yo*), Chester Erskine; **Something in the Wild** (*El diablillo ya es mujer*), Irving Pichel.
- 1948 **Double Life** (*Doble Vida*), George Cukor; **Up in Central Park**, William A. Seiter; **The Saxon Charm** (*Sed de dominio*), Claude Binyon; **The Accused**, William Dieterle.
- 1949 **The Set-Up**, Robert Wise; **House of Strangers** (*Odio entre hermanos*), Joseph L. Mankiewicz; **Holiday Affair**, Don Hartman.
- 1950 **Theree Came Home** (*Regresaron tres*), Jean Negulesco; **No Way Out** (*Un rayo de luz*), Joseph L. Mankiewicz; **All about Eve** (*Eva al desnudo*), Joseph L. Mankiewicz.
- 1951 **I Can Get It for You Wholesale**, Michael Gordon; **Rawhide** (*El correo del infierno*), Henry Hathaway; **Half Angel** (*Seria de día, coqueta de noche*), Richard Sale; **People Will Talk**, Joseph L. Mankiewicz; **The Model and the Marriage Broker**, George Cukor.
- 1952 **Phone Call from a Stranger** (*Llama un desconocido*), Jean Negulesco; **Deadline USA**, Richard Brooks; **Dreamboat**, Claude Binyon; **Monkey Business** (*Me siento rejuvenecer*), Howard Hawks.
- 1953 **Taxi**, Gregory Ratoff; **Dream Wife** (*La mujer soñada*), Sidney Sheldon; **O'Henry's Full House** (*Cuatro páginas de la vida*), episodio de Howard Hawks; **Vicki**, Harry Horner.
- 1954 **Three Coins in the Fountain** (*Creemos en el amor*), Jean Negulesco; **Demetrius and the Gladiators** (*Demetrius y los gladiadores*), Delmer Daves; **Garden of Evil** (*El jardín del diablo*), Henry Hathaway; **Desiree** (*Desirée*), Henry Koster.
- 1955 **Seven Years Itch** (*La tentación vive arriba*), Billy Wilder; **How to be Very, Very Popular**, Nunnally Johnson; **The Rains of Ranchipur** (*Las lluvias de Ranchipur*), Jean Negulesco.
- 1956 **23 Paces to Baker Street** (*A 23 pasos de Baker Street*), Henry Hathaway; **Bus Stop** (*Bus Stop*), Joshua Logan.
- 1957 **Boy on a Dolphin** (*La sirena y el delfín*), Jean Negulesco; **An Affair to Remember** (*Tú y yo*), Leo McCarey; **The Girl in the Red Velvet Swing** (*La muchacha del trapecio rojo*), Richard Fleischer; **Kiss Them for Me** (*Bésalas por mí*), Stanley Donen.
- 1958 **The Gift of Love** (*Sombra enamorada*), Jean Negulesco; **The Remarkable Mr. Pennypacker**, Henry Levin; **A Certain Smile** (*Una cierta sonrisa*), Jean Negulesco.
- 1959 **Count Your Blessings** (*Tu marido, ese desconocido*), Jean Negulesco; **The Man Who Understood Women**, Nunnally Johnson.
- 1960 **Home from the Hill** (*Con él llegó el escándalo*), Vincente Minnelli; **Bells Are Ringing**, Vincente Minnelli.
- 1961 **Go Naked in the World** (*Desnuda frente al mundo*), Randal MacDougall; **King of Kings** (*Rey de Reyes*), Nicholas Ray.
- 1962 **The Four Horsemen of the Apocalypse** (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), Vincente Minnelli; **Sweet Bird of Youth** (*Dulce pájaro de juventud*), Richard Brooks; **Two Weeks in Another Town** (*Dos semanas en otra ciudad*), Vincente Minnelli; **How the West Was Won** (*La conquista del Oeste*), John Ford, Henry Hathaway y George Marshall.
- 1963 **Love with the Proper Stranger** (*Amores con un extraño*), Robert Mulligan; **The Courtship of Eddie's Father** (*El noviazgo del padre de Eddie*), Vincente Minnelli; **A Ticklish Affair**, George Sidney.
- 1964 **Advance to the Rear** (*La furia de los cobardes*), George Marshall; **Looking for Love**, Don Weis; **Fate is the Hunter** (*Los pasos del destino*), Ralph Nelson; **Goodbye, Charlie** (*Adiós, Charlie*), Vincente Minnelli.
- 1965 **Red Line 7000** (*Peligro, línea 7000*), Howard Hawks; **The Sandpiper** (*Castillos en la arena/Sonrisa amarga*), Vincente Minnelli.
- 1966 **Made in Paris** (*Cita en París*), Boris Sagal; **The Singing Nun** (*Dominique*), Henry Koster.
- 1967 **The Venetian Affair** (*Intriga en Venecia*), Jerry Thorpre; **Hurry Sundown** (*La noche deseada*), Otto Preminger; **The St. Valentine's Day Massacre** (*La matanza del día de San Valentín*), Roger Corman.
- 1968 **The Ballad of Josie** (*Desafío en el rancho*), Andrew McLaglen; **Don't Just Stand There**, Ron Winston.
- 1969 **The Sterile Cuckoo**, Alan J. Pakula.
- 1970 **Beneath the Planet of the Apes** (*Regreso al planeta de los simios*), Ted Post.
- 1971 **Zachariah**, George Englund.

ALAN NAPIER

Actor británico, nacido en Birmingham en 1903. Estudió arte dramático en la Real Academia de Londres. Su primer trabajo en el teatro lo realiza en 1924 con los Oxford Players. En 1929 debuta en el famoso Old Vic. Debuta en el cine en 1930 y alterna ambos medios hasta que en 1939 marcha a Hollywood, donde inicia una nueva carrera como actor de carácter. Interpreta numerosos papeles de inglés más o menos distinguido, interviniendo asiduamente en dramáticos de TV. En los años 60 consigue cierta popularidad por su presencia, como el mayordomo Alfred, en la serie *Batman*. Fallece en 1988.

ALAN NAPIER EN *DOUBLE CROSSBONES*
(CHARLES R. BARTON, 1950)



- 1930 **Caste**, Campbell Gullan.
- 1931 **Stamboul**, Dmitri Buchowetzki.
- 1932 **In a Monastery Garden** (*El jardín del monasterio*), Maurice Elvey.
- 1933 **Loyalties**, Basil Dean; **Bitter Sweet** (*El precio de un amor*), Herbert Wilcox.
- 1936 **Wings Over Africa**, Ladislav Vajda.
- 1937 **For Valour**, Tom Walls.
- 1938 **Life of General Ling**, Ladislav Vajda.
- 1939 **The Four Just Men** (*Los cuatro hombres juntos*), Walter Ford; **We Are Not Alone** (*No estamos solos*), Edmund Goulding.
- 1940 **The Invisible Man Returns** (*El hombre invisible vuelve*), Joe May; **The House of the Seven Gables** (*Siete torres*), Joe May.
- 1941 **Confirm or Deny**, Archie Mayo.
- 1942 **We Were Dancing** (*Sucedió bailando*), Robert Z. Leonard; **Eagle Squadron**, Arthur Lubin; **A Yank at Eton**, Norman Taurog; **Random Harvest** (*Niebla en el pasado*), Mervyn LeRoy; **Cat People** (*La mujer pantera*), Jacques Tourneur.
- 1943 **Assignment in Brittany**, Jack Conway; **Appointment in Berlin**, Alfred Green; **Lassie Come Home** (*La cadena invisible*), Fred M. Wilcox; **Madame Curie** (*Madame Curie*), Mervyn LeRoy; **The Song of Bernadette** (*La canción de Bernadette*), Henry King; **Lost Angel**, Roy Rowland.
- 1944 **The Uninvited**, Lewis Allen; **Action in Arabia** (*Aventura en Arabia*), Leonide Moguy; **The Hairy Ape** (*Pasión salvaje*), Alfred Santell; **Mademoiselle Fifi**, Robert Wise; **Dark Waters** (*Aguas turbias*), André De Toth; **Ministry of Fear**, Fritz Lang; **Thirty Seconds Over Tokyo** (*Treinta segundos sobre Tokio*), Mervyn LeRoy.
- 1945 **Hangover Square** (*Concierto macabro*), John Brahm; **Isle of the Dead**, Mark Robson.
- 1946 **Three Strangers**, Jean Negulesco; **House of Horrors**, Jean Yarbrough; **A Scandal in Paris**, Douglas Sirk; **The Strange Woman** (*Extraña mujer*), Edgar G. Ulmer.
- 1947 **Sinbad the Sailor** (*Simbad, el marino*), Richard Wallace; **High Conquest**, Irving Allen; **Ivy** (*Abismos*), Sam Wood; **Fiesta** (*Fiesta brava*), Richard Thorpe; **Adventure Island**, Sam Newfield; **The Lone Wolf in London**, Leslie Goodwins; **Unconquered** (*Los inconquistables*), Cecil B. deMille; **Forever Amber** (*Ambiciosa*), Otto Preminger; **Driftwood**, Allan Dwan.
- 1948 **Johnny Belinda** (*Belinda*), Jean Negulesco; **Joan of Arc** (*Juana de Arco*), Victor Fleming; **Hills of Home**, Fred M. Wilcox; **Macbeth**, Orson Welles; **My Own True Love**, Compton Bennett.

- 1949 **Criss Cross** (*El abrazo de la muerte*), Robert Siodmak; **Tarzan's Magic Fountain** (*Tarzán y la fuente mágica*), Lee Sho-lem; **A Connecticut Yankee in King's Arthur's Court** (*Un yanqui en la corte del rey Arturo*), Tay Garnett; **Manhandled**, Lewis R. Foster; **Master Minds**, Jean Yarbrough; **The Red Danube** (*El Danubio Rojo*), George Sidney; **Challenge to Lassie**, Richard Thorpe.
- 1950 **Tripoli**, Will Price; **Double Crossbones**, Charles Barton.
- 1951 **Tarzan's Peril** (*Tarzán en peligro*), Byron Haskin; **The Highwayman** (*El caballero enmascarado*), Lesley Selander; **The Great Caruso** (*El gran Caruso*), Richard Thorpe; **Across the Wide Missouri** (*Más allá del Missouri*), William A. Wellman; **The Blue Veil** (*No estoy sola*), Curtis Bernhardt; **The Strange Door**, Josep Pevney.
- 1952 **Big Jim McLain**, Edward Ludwig.
- 1953 **Young Bess** (*La reina virgen*), George Sidney; **Julius Caesar** (*Julio César*), Joseph L. Mankiewicz.
- 1954 **Desiree** (*Desirée*), Henry Koster.
- 1955 **Moonfleet** (*Los contrabandistas de Monfleet*), Fritz Lang.
- 1956 **The Court Jester**, Melvin Frank y Norman Panana; **Miami Expose**, Fred F. Sears; **The Mole People**, Virgil Vogel.
- 1957 **Until They Sail** (*Mujeres culpables*), Robert Wise.
- 1959 **Island of Lost Women**, Frank Tuttle; **Journey to the Center of the Earth** (*Viaje al centro de la tierra*), Henry Levin.
- 1961 **Wild in the Country** (*El indómito*), Philip Dunne.
- 1962 **Tender is the Night** (*Suave es la noche*), Henry King; **The Premature Burial** (*La obsesión*), Roger Corman.
- 1963 **The Sword in the Stone** (*Merlín el encantador*), Wolfgang Reiterman (voz).
- 1964 **Marnie** (*Marnie, la ladrona*), Alfred Hitchcock; **My Fair Lady** (*My Fair Lady*), George Cukor; **Signpost to Murder**, George Englund.
- 1965 **36 Hours** (*36 horas*), George Seaton; **The Loved One** (*Los seres queridos*), Tony Richardson.
- 1966 **Batman** (*Batman*), Leslie H. Martinson.

D O C U M E N T O S

RITMO

UNA HISTORIA DE HOMBRES EN UN MOVIMIENTO MACABRO

CHARLES CHAPLIN
(Traducción: Paulino Viota)

Sólo el alba se movía en la quietud de aquel reducido patio de prisión española —alba que anunciaba muerte— mientras el joven leal (1) se erguía ante un pelotón de fusilamiento. Los preparativos habían terminado. El grupito de autoridades se había hecho a un lado para asistir a la ejecución y, ahora, la escena se coagulaba en un tenso silencio. Del primero al último, todos los rebeldes habían conservado la esperanza de que el Cuartel General mandaría la orden de suspensión. El condenado era enemigo de su causa, pero había sido popular en España. Era un brillante humorista que supo hacer reír en abundancia a sus compatriotas.

El oficial que mandaba el pelotón lo conocía personalmente. Habían sido amigos antes de la guerra civil. Juntos se habían licenciado en la Universidad de Madrid. Juntos habían conspirado por el



(1) En el ámbito anglosajón se utilizaron comúnmente los términos de *leales* y *rebeldes* (*Loyalist* y *Rebels*) para referirse a cada uno de los dos bandos de la Guerra Civil Española. (Nota del traductor).

derrocamiento de la Monarquía y del poder de la Iglesia. Juntos habían brindado y se habían pasado las noches ante una mesa de café, habían reído y bromeado, habían consagrado días enteros a discusiones metafísicas. A veces habían reñido por los distintos tipos de gobierno. Entonces sus discrepancias eran amistosas, pero al final esas discrepancias habían provocado la desgracia y la zozobra a toda España. Habían traído a su amigo ante un pelotón de ejecución.

Pero ¿para qué recordar el pasado? ¿Para qué razonar? Desde que empezó la guerra ¿para qué servía la razón? En el silencio del patio de prisión, esas preguntas corrían febrilmente por el ánimo del oficial. No. Hay que hacer tabla rasa del pasado. Sólo cuenta el porvenir. ¿El porvenir? Un mundo que le privaría de muchos amigos. Aquella mañana se habían encontrado por primera vez desde el comienzo de la guerra. No se habían dicho una palabra. Sólo habían cambiado una sonrisa mientras se preparaban a entrar en el patio de la cárcel.

El alba trágica dibujaba franjas argentadas y rojas por encima del muro de la prisión y todo respiraba una quietud, un reposo de ritmo igual a la calma del patio, un ritmo de silenciosos latidos, como los de un corazón. En ese silencio, la voz del oficial del pelotón resonó contra las paredes de la cárcel: “*¡Atención!*”

A esta orden, seis subordinados estrecharon sus fusiles al costado y se cuadraron. A su acción unitaria siguió una pausa durante la cual debió sonar la



segunda orden. Pero en esa tregua sucedió algo, algo que vino a romper el ritmo. El condenado tosió y se aclaró la garganta. Esta interrupción trastornó la continuidad de los acontecimientos.

El oficial se volvió hacia el prisionero. Esperaba oírle hablar. Pero ninguna palabra llegó. Volviéndose de nuevo a sus hombres, el oficial se preparó a dar la siguiente orden. Pero una súbita rebelión se había apoderado de su ánimo, una amnesia psíquica que le había dejado la mente en blanco. Enajenado, permaneció callado ante sus hombres. ¿Que sucedía? La escena en el patio de la prisión carecía de sentido. Ya no vio más que, objetivamente, a un hombre con la espalda contra la pared y a otros seis hombres frente a él. Y estos seis, a su lado, qué aire tan idiota tenían, como una hilera de relojes cuyo tic-tac se hubiera detenido de repente. Nadie se movía. Nada tenía sentido. Algo estaba mal. Todo esto no era más que un sueño, y él tenía que evadirse de ese sueño.

Poco a poco su memoria volvía confusamente. ¿Cuánto tiempo llevaba allí? ¿Que había pasado? ¡Ah, sí! Había dado una orden. Pero ¿cuál era la siguiente orden?

Después de “*¡Atención!*”, era “*¡Tercien, armas!*”, luego “*¡Apunten!*” y por último “*¡Fuego!*” conservaba una vaga idea de todo ello en el fondo de su mente. Pero las palabras que había que pronunciar parecían muy lejanas..., vagas y ajenas. En ese apuro gritó de manera incoherente, fabricó una confusión de palabras sin



sentido. Pero se sintió aliviado al ver a los hombres alzar las armas. El ritmo de su acción reanimó el ritmo de su cerebro. Gritó de nuevo. Los hombres apuntaron.

Pero, en la pausa que siguió, pasos apresurados se hicieron oír en el patio de la cárcel. El oficial lo supo: era el indulto. Al instante recuperó la conciencia.

“¡Alto!”, gritó frenéticamente el pelotón.

Seis hombres alzaban sus fusiles. Seis hombres fueron arrastrados por el *ritmo*. Seis hombres, al oír el grito de “¡Alto!”, dispararon.



AUTOMATISMO = FASCISMO

PAULINO VIOTA

En este breve relato de Chaplin, *Ritmo*, nos encontramos con una conjunción que en principio nos sorprende. Es la conjunción de un motivo, el de las respuestas automáticas en los seres humanos, que reconocemos como propio de Chaplin, con un entorno, el de la Guerra Civil Española, al que, de entrada, no asociamos al cineasta. Así, el motivo chapliniano, al aparecer en este trágico contexto, se nos hace extraño, le vemos con nueva luz.

La única otra referencia directa que me viene a la memoria de la Guerra Civil Española en la obra de Chaplin está en *Monsieur Verdoux* (1947). Es, además, una referencia de pasada, hecha en unos pocos fotogramas y de la que no me parece haber leído nunca ningún comentario crítico, pero que no por eso creo que deja de ser relevante en el sentido de la película. Es en el bloque final del film, el del “desenlace”. Verdoux está sentado en una típica terraza de un café parisino. Lee tranquilamente el periódico. En ese momento lo encuentra por casualidad la muchacha (Marylin Nash) a la que él ayudó económicamente tiempo atrás cuando, ¡precisamente habiéndola llevado a su casa para probar en ella un veneno!, descubrió que la chica había cumplido condena por robo para mantener a su esposo lisiado. Ahora la muchacha tiene coche con chófer y viste lujosamente, e invita a Verdoux a comer en un restaurante de lujo. En el trayecto, la mucha-



cha cuenta a Verdoux que su marido ha muerto, y añade, con suave ironía resignada, que ahora es la amante de un fabricante de armas, que *“a pesar de todo, es muy atento”*. Nos enteramos además de que la esposa y el hijo de Verdoux también ha muerto. En el restaurante, Verdoux es reconocido por dos parientes de una de sus víctimas. Se las arregla para que la muchacha se marche y luego él vuelve para jugar al gato y el ratón con la solterona y el sobrino que le han visto y para acabar por entregarse. Hay que pensar que lo hace movido porque ya no tiene nada por lo que vivir y porque ha llegado al colmo del asco social al ver la transformación de la muchacha, quien ha pasado de la rebeldía asocial, tan charlotiana, a la resignación dorada.

Pues bien, al inicio de esta secuencia, del otro lado del periódico que sostiene Verdoux, podemos leer, aproximadamente: *“Bombardment of the Germans Nazis at the Loyalists in Spain”* (cito de memoria, pero se lee exactamente la palabra *“Loyalists”*, que es la que Chaplin había utilizado en su relato, ocho años antes).

Pensamos, pues, en Guernica. Podríamos pensar, incluso, que en el asco que motiva la decisión de Verdoux de acabar consigo mismo, de *“salirse de la sociedad”*, está no sólo la amargura por el cambio de la muchacha, sino también la lectura de esta noticia. Al menos, podemos pensar que el día en que Verdoux se entrega, es el día en que llega al mundo, y a Verdoux, la noticia de Guernica.

Además, después, en el juicio, el fiscal, hiperbólico, calificará a Verdoux de *“asesino de masas”*, de manera que, más tarde, cuando pregunten a Verdoux si tienen algo que declarar, éste, entre otras cosas, comentará, sarcástico, que *“como asesino de masas soy un aficionado”* y mencionará las mujeres y los niños muertos por los verdaderos asesinos de masas. Podemos pensar, claro, en la Segunda Guerra Mundial, tras la cual se hizo el film; pero, como la acción del mismo sucede antes de esta guerra — exactamente, como hemos visto, tras los bombarderos de la Legión Cóndor en España—, Verdoux ha de estar refiriendo a estos bombarderos, a Guernica.

En cuanto a la relevancia del tema del relato, el del automatismo en las respuestas humanas, en la obra de Chaplin, André Bazin la ha señalado muy bien en su fundamental *Introducción a un simbolismo de Charlot*, publicado en 1948 y luego reproducido en *¿Qué es el cine?* y en su libro sobre Chaplin. En ese texto, en un párrafo muy certeramente titulado *“El pecado de repetición”*, Bazin define esa constante chapliniana: *“Como el objeto no se*

proyecta nunca en el futuro de acuerdo con una previsión utilitaria, cuando Charlot tiene con él una relación duradera contrae muy deprisa una especie de calambre mecánico, un hábito superficial en el que se desvanece la conciencia de la causa inicial del movimiento.” (...) “Y es que en cierto modo la mecanización es el pecado fundamental de Charlot, su “tentación” constante.” Y Bazin concluye: “Aunque pensando en un inventario más preciso, adelantaría gustoso que todas las veces que Charlot nos hace reír a su expensas, y no a expensas de los demás, es porque de una u otra forma ha cometido la imprudencia de asimilar el futuro al presente, o de penetrar inocentemente en el juego de los hombres-según-la-sociedad creyendo en alguna de sus grandes máquinas para construir el futuro: máquinas morales, religiosas, sociales, políticas...”

Por cierto que no ha sido Bazin el único en teorizar este procedimiento chapliniano; ya Louis Aragón lo había visto con estupenda precocidad en un artículo en *Film*, revista publicada entre 1917 y 1919 por Louis Delluc: *“En el uso del decorado está la visión misma del mundo de Charlot, con el descubrimiento de la mecánica y de sus leyes, que obsesiona hasta tal punto al héroe que, por una inversión de valores, cualquier objeto inanimado se convierte en un ser viviente, y cualquier ser humano en un maniquí al que hay que buscar la manivela.”* (Publicado en *Charlie Chaplin, Cahiers du Cinéma*).

Bazin da dos ejemplos de ese reflejo de repetición por pura inercia, sin causa ya que lo justifique. Uno es una persecución en *Easy Street* (Charlot en la calle de la Paz, 1917), en la que Charlot escapa del gigante matón (Eric Campbell) dando vueltas en torno a una cama: *“Siguen una serie de vueltas en las que cada uno recorre en sentido longitudinal la cama de un lado a otro. Al cabo de un cierto tiempo Charlot acaba, pese a la evidencia del peligro, por habituarse a esta táctica de defensa provisional y en lugar de subordinar sus medias vueltas a la actitud de su adversario, se pone a hacer de forma mecánica sus idas y venidas, como si ese gesto bastara por sí mismo para separarle eternamente del peligro. Naturalmente, por más estúpido que sea el adversario, le bastará con romper una vez el ritmo para que Charlot vaya a caer, en sus brazos.”*

El otro ejemplo de Bazin es el gag genial de *Modern Times* en el que Charlot, “automatizado” por el trabajo en cadena a ritmo cada vez más rápido, se vuelve incapaz de dejar de apretar espasmódicamente tuercas imaginarias o, transfigurando los objetos cual Don Quijote, se



aplica a apretar con sus llaves, enardecidamente, los botones que una muchacha lleva en lugares "estratégicos" de su vestido.

Es precisamente a este gag a lo que recuerda *Ritmo*. Este breve relato, publicado en 1938, se sitúa, pues, exactamente a mitad de camino entre *Modern Times* (1936) y *The Great Dictator* (1940). Colocado entre esas obras mayores, el relato se vuelve muy revelador; en sus pocos párrafos *Ritmo* reúne, aunque sólo sea como sugerencia, la crítica del taylorismo, del automatismo, de la maquinización de *Modern Times* con la crítica del fascismo de *The Great Dictator*.

Ocupa así, curiosamente, este mínimo y me parece que poco apreciado relato, un lugar muy expresivo en la obra de Chaplin, ya que, en cierto modo, articula las dos críticas de cada uno de esos films. El cuento nos hace ver las implicaciones que hay entre estas dos críticas, nos muestra el automatismo, con sus respuestas reflejas, como de perros de Pavlov, a las órdenes de los jefes, como la base del militarismo, forma de organización en la que se sustenta el fascismo, como nos hará ver muy bien la sociedad totalmente militarizada de *The Great Dictator*.

Por cierto que ésta es una cuestión, por otro lado, totalmente vigente hoy, aunque lo sea de manera muy distinta. Hoy, cuando se nos vuelven a cantar las excelencias del automatismo, del hombre mecánico, tanto en aspectos aparentemente superficiales (la música, la danza, los juguetes robóticos, los ordenadores que se presentan como "casi humanos", etc.), como también en el más grave del martilleo homogeneizador y unidimensional de la televisión, que nos automatiza la mente, nos tayloriza la lengua (véase cómo la expresión verbal se uniformiza a pasos agigantados, pasando por encima de las diferencias de clases, de edades, de sexos, de ciudad o de campo, o de nacionalidades y regiones, y se aplana en una jerga paupérrima, dominada por presentadores y, subsidiariamente, por políticos). No se trata ya hoy de un automatismo de reflejos corporales, como el de Charlot en *Modern Times* o el de los soldados fascistas, trágicamente grotescos, de *Ritmo*, sino de una automatización, una taylorización del pensar.

Volviendo al relato, es inevitable recordar que también Lubitsch (el gran heredero de Chaplin) vio del mismo modo el fascismo en *To Be or not to Be* (1942), en donde hay incluso un gag "automático": al final, los actores polacos, resistentes disfrazados, huyen en un avión pilota-

do por dos verdaderos nazis; el actor que finge ser Hitler se desembarazará de ellos —desde luego, uno de los resistentes (Robert Stack) es también piloto y tomará los mandos— por el sencillo expediente de llamarles y ordenarles: “¡Salten!”, lo que los dos militares nazis harán sin dudar ¡y sin paracaídas!

Hay además en este cuento una reflexión sobre los ritmos y una insistencia en el papel condicionante que juegan en el alma humana que nos hacen pensar en las películas y escritos de un amigo de Chaplin: Eisenstéin. La actuación mecánica del pelotón de *Ritmo* remite a la impersonal, a la rígida fila de cosacos que, igual a una máquina de cien pies, desciende la gran escalinata como una unidad de autómatas y se detiene a fusilar a intervalos regulares, con la ajenidad y precisión de un mecanismo imparable, a la, por el contrario, muy humana multitud, humanizada por sus mismos atropellamiento y desesperación, humanizada también por la intensa individualización de muchos de sus componentes (tullido, madre e hijo, vieja institutriz, madre joven y bebé del cochecito, mujer de los anteojos...), en *El acorazado Potiomkin*.

Igualmente nos remite a la reflexión eisensteiniana ese momento de *Ritmo* en el que para el oficial del pelotón, y precisamente por una ruptura en el ritmo, la realidad ha perdido de golpe todo sentido y se le hace absolutamente incomprensible. Al menos en dos textos (*Montaje 38 y La centrifugeuse et le Graal*, el primero de *Reflexiones de un cineasta*, y el otro libro inacabado *La non-indifférente nature*, publicado en Francia) Eisenstéin, en sus meditaciones sobre las relaciones entre el signo y la significación, o el significante y el significado, se ha referido al caso de la deconexión, de la desagregación entre ambos, de una manera que responde exactamente a lo que le sucede al oficial de *Ritmo*. Eisenstéin dice que esa ruptura entre signo y sentido se produce precisamente “*en el momento de un choque psicológico violento*” y utiliza, en los dos artículos, un mismo ejemplo, tomando de un extraordinario instante de *Ana Karénina*. Es cuando Vronsky, después de que Ana le ha anunciado que está encinta, se separa de ella: “*Cuando Vronsky miró el reloj de la terraza de los Karenin, estaba tan alterado y tan absorto en sus pensamientos, que vio las agujas de la esfera del reloj sin darse cuenta de la hora.*”

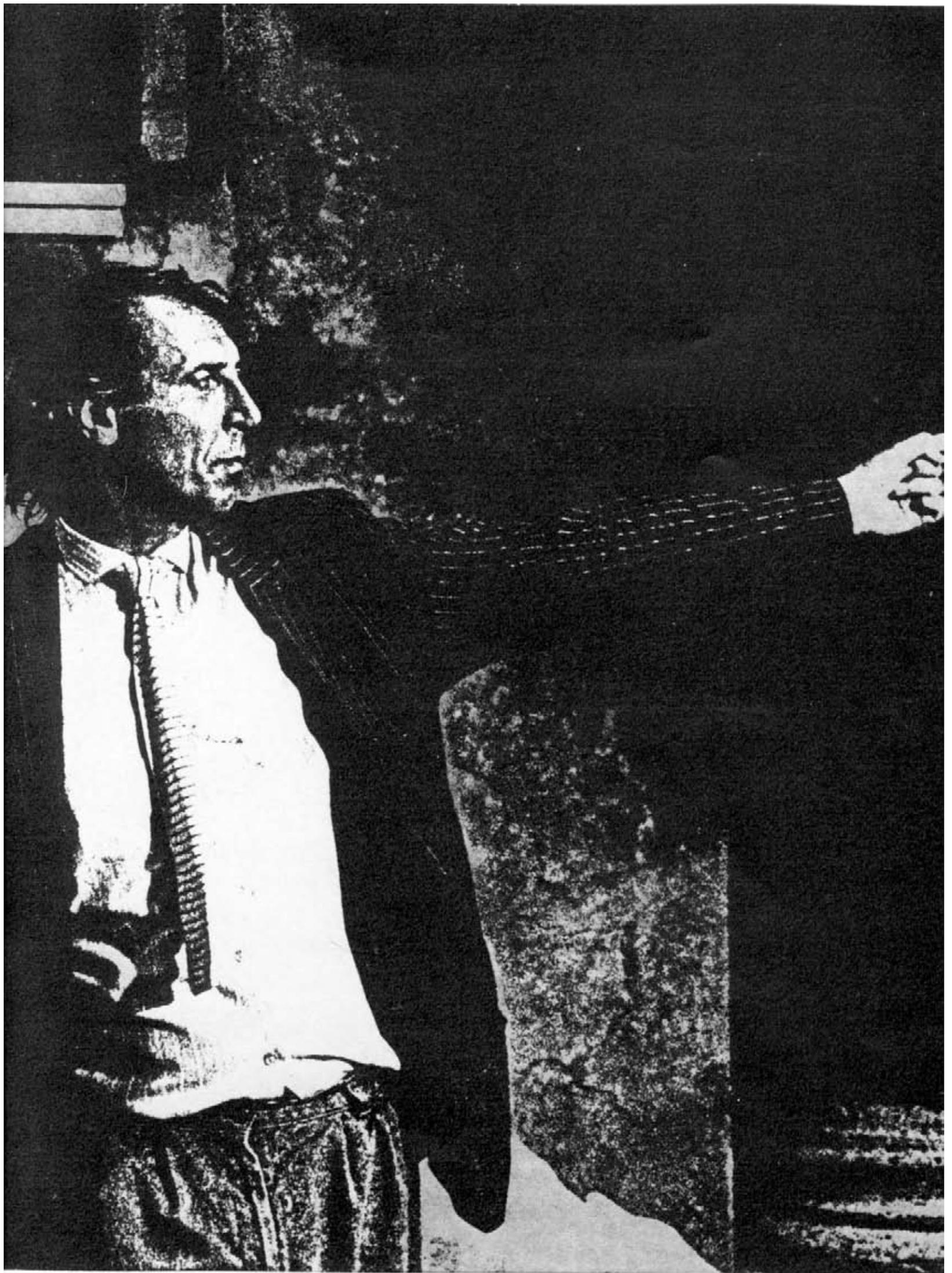


Es muy expresivo en este punto el que, a diferencia de lo que hace Chaplin en sus películas, donde nos mantienen siempre en el exterior, puramente en los resultados de esa ruptura, de esa enajenación de la relación causa-efecto que es la otra cara de la desconexión entre el signo y el sentido (se limita a mostarnos desde fuera, por ejemplo, que Charlot no puede dejar de apretar tuercas imaginarias), a diferencia de esa “exterioridad” filmica, en *Ritmo* Chaplin utiliza al máximo lo que podríamos considerar procedimientos propios de la literatura y nos hace entrar en la mente del oficial sumido en la perplejidad. Chaplin busca aquí deliberadamente hacer literatura, encontrar una expresión estrictamente literaria. Es incluso como si, no pudiendo dejar de considerar que es inevitable que tengamos presentes sus films al leer el relato, Chaplin quisiera subrayarnos las diferencias entre su modo de escribir (juego de lo exterior sobre lo interior) y su modo de filmar (puramente exterior, basado en las apariencias).

Es interesante señalar también, ya en otro terreno, el buen conocimiento que muestra Chaplin de lo que se podría llamar “ambiente de la Guerra Civil Española Civil Española”. Dice mucho sobre la intensidad de las preocupaciones políticas de Chaplin, que contribuirían a causarle tantos problemas como para acabar obligándole a abandonar los EE.UU. El hecho de que el oficial “rebelde” haya conspirado contra la Monarquía y la Iglesia parece, por ejemplo, una alusión a que esas actitudes formaban parte de la ideología que terminó cuajando en la Falange. Y la vida de los dos amigos antes de la guerra, hecha de interminables charlas nocturnas de café e inagotables discusiones metafísicas, da muy bien el “tono” de un ambiente muy característico de la “intelectualidad” madrileña de entonces.



Incluso la mirada comprensiva sobre los rebeldes, que nos hace ver que todos desean el indulto o que nos mete en la angustiada perplejidad del oficial, muestra por parte de Chaplin una actitud nada maniquea que nos hace pensar en su amistad con Edgar Neville —también amigo del año 30, como Eisenstéin— quien le pudo haber dado, quizás, una visión de primera mano no sólo del “problema español”, sino del lado “rebelde”. ¿Sabría Chaplin que, más o menos cuando él escribía su relato, Neville, en la Ciudad Universitaria, filmaba ansiosamente los tejados de los edificios de su querido Madrid, al otro lado de las trincheras, tan cerca y tan lejos?



AVATARES DE LA MIRADA

Peter Greenaway ha conseguido, merced a la crítica especializada, construirse un lugar en el panorama del cine europeo. Su nada oculta pasión por la diferencia, su proceder obsesivo con los objetos y las profesiones o el refinamiento estético que recorre todas y cada una de sus películas, se han ido convirtiendo en marcas reconocibles de su trayectoria cinematográfica. Irritante, superficial, vacuo, modelo de petulancia y fatuidad para unos, brillante, arriesgado y radical para otros, su obra suscita la disparidad y combate la indiferencia. En un tiempo como este en el que ni la provocación cultural es ya lo que era, Peter Greenaway se mueve entre los límites poco precisos de las concesiones a la industria (su último film *Drowning by numbers* fue premiado en Cannes como la mejor contribución artística y parece funcionar bien en las carteleras europeas) y el siempre difícil ejercicio de la renovación creativa. Michel Chion le compara a un posible Robbe-Grillet inglés: un cineasta con pretensiones formalistas, manieristas y conceptuales que viene de artes más viejas como la literatura o la pintura. Sea como fuere, en las páginas siguientes se examina con detenimiento una obra cuando menos singular en el cine contemporáneo.

PETER GREENAWAY O LA PASIÓN POR LA DIFERENCIA

PRESENTACION DE PETER GREENAWAY

ANTONIO WEINRICHTER

PETER GREENAWAY.



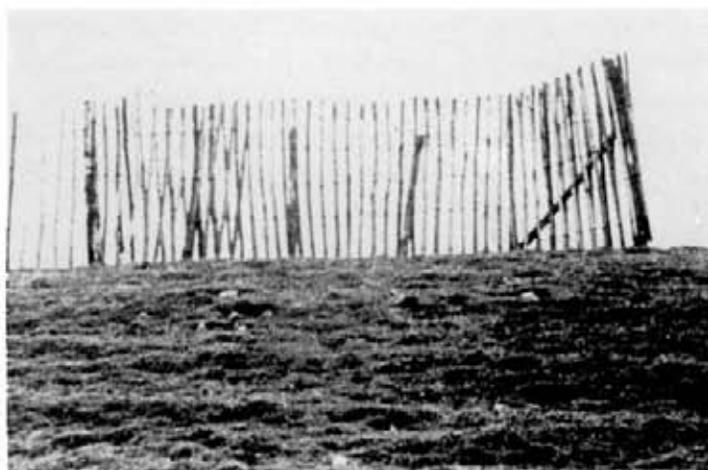
En un momento determinado de *El contrato de un dibujante*, la película que lanzó a Peter Greenaway, un personaje dice, ¿“No es cierto que hablar de pintura inglesa es una contradicción?””. La frase, paráfrasis de la famosa sentencia de Truffaut sobre el cine británico, tiene sentido en el momento histórico en que transcurre la acción (1694), antes de la aparición de los grandes paisajistas del XVIII y XIX. Pero al incluirla Greenaway se refería también a la inexistencia de un cine nacional en una película que era una vigorosa demostración de lo contrario. *El contrato...* fue una de las primeras pero no fue la única: los años 80 han acabado por restar validez a la máxima de Truffaut al presenciar un “renacimiento” en varios frentes, desde el enfoque industrial del productor David Putnam al trabajo continuado de directores como Stephen Frears, Bill Forsyth o Neil Jordan, y el afianzamiento de compañías renovadoras como Film Four.

Greenaway ocupa un lugar particular en el mapa del cine inglés. Procedente de una vanguardia cercana a las corrientes del cine estructuralista/materialista de los años 60 y 70, empezó a recibir a finales de la última década citada subvenciones del British Film Institute, organismo patrocinador tradicionalmente de documentales y cine radical (películas cuyo destino casi exclusivo era pasar

a ser vistas y discutidas en el Festival de Edimburgo). Las primeras colaboraciones de Greenaway con el BFI hicieron más ruido del habitual y el instituto le propuso entonces al cineasta embarcarse en una producción de más envergadura, siempre que “existiera una estructura narrativa secuncial y los personajes se hablaran entre sí y no a la cámara o a un micrófono”. Así nació (por 300.000 libras esterlinas, financiadas en parte por el Channel IV) *El contrato del dibujante* y empezó la carrera internacional de Peter Greenaway. Sin renunciar a muchas de sus preocupaciones evidentes en su obra anterior, la carrera del cineasta iba a tomar sin embargo (apoyándose en el imprevisible éxito comercial de *El contrato...* en casi todo el mundo) un rumbo comercialmente ambicioso que le separa de otros directores-BFI como Derek Jarman o Terence Davies.

La primera vocación de Greenaway, nacido en 1942, es la pintura. A ella dedica sus esfuerzos aunque no tarda en dedicarse al cine en parte, dice, por “ser mal pintor” (en *El vientre de un arquitecto* hay un personaje, Flavia, que es un trasunto suyo porque tiene algo de exhibicionista intelectual — “cosa de la que me han acusado alguna vez...” — y porque dice la frase, “No sé pintar, pero sí sacar fotos”). Aunque un año después de su primera exposición como pintor, en 1964 y bajo el título *Eisenstein en el Palacio de invierno*, empieza a trabajar como montador de cine, la pintura no desaparece de su vida ni de su obra cinematográfica. Y ella no sólo porque compone muchos planos de sus películas en un sentido pictórico (y las llena de alusiones a la pintura, además), sino porque a la menor ocasión inscribe en su cine su propia obra gráfica. En 1982, una nueva exposición en el Talbot Rice Art Center recoge los collages de *Vertical Features Remake* y *The Falls*, los 92 mapas *fabulados* de *A Walk Thru H*, los doce bocetos de *El contrato...*, todo ello obra suya.

En 1966 Greenaway comienza una prolífica carrera de director de cortometrajes, que seguirá realizando también entremedias de los cinco largos que ha dirigido desde 1980. Paralelamente, y hasta 1976, sigue también trabajando como montador, entre otro tipo de films, de numerosos documentales para la Central Office of Information, organismo dedicado a producir, para su exportación, obras que exalten la cultura y la vida británicas. Esta “formación documental” hará que muchos de sus films de corto metraje revistan la forma de un documental apócrifo y excéntrico: *Dear Phone* cataloga todas las cabinas telefónicas de Inglaterra mostrándolas desde diferentes posiciones mientras en la banda sonora se oye un



VERTICAL FEATURES REMAKE (1978).

montaje de peculiares conversaciones; *Act Of God* se presenta como una encuesta a personas a las que les ha caído un rayo encima, con preguntas sobre su altura o el calzado que llevaban, y el complemento de diez casos “apócrifos”; *A Walk Thru H* rastrea literalmente el recorrido de un ornitólogo fallecido (de su alma, más bien) a lo largo de 92 mapas ordenados en secuencia; en fin, *Vertical Features Remake*, una de las obras maestras de Greenaway, se presenta como una cuádruple tentativa de restaurar un perdido film paisajístico sobre los elementos verticales de determinado distrito inglés a partir de una serie de fotos y diagramas.

En esta última película, Greenaway se refiere irónicamente a su propia manera de construir su cine cuando hace que al instituto encargado de la restauración se le acuse de haberse inventado un personaje ficticio (el autor del film perdido) con el fin de poderse dedicar obsesivamente a la vana tarea académica de estructurar caprichosamente un material dado. Greenaway me contó en una ocasión

que le fascinaban “*las formas de categorización que intentan organizar o catalogar el caos de la información y presentarla de un modo manejable. Pero todos los sistemas son esencialmente estúpidos por arbitrarios y es esa estupidez lo que me divierte y lo que ha inspirado muchos de mis films*”.

Este razonamiento, que explica el enorme encanto de los inventarios apócrifos de la primera fase de su carrera, explica también la hostilidad que han generado en muchos de nuestros críticos sus largometrajes posteriores: a la hora de pasarse al cine narrativo, Greenaway no piensa en función de historias y personajes, como la mayoría de sus colegas, sino que parte de una férrea estructura previa, una tupida red de relaciones aplicada a un “argumento” y unos “personajes” que se acoplan —mal que bien, dramáticamente hablando— a ese diseño anterior. Sin duda es la arbitrariedad de ese sistema lo que molesta, valiéndole acusaciones de anti-humanista, de pedante creador de “vacíos juguetes intelectuales”. Se podría responder diciendo que en sus películas la emoción no viene, evidentemente, de la identificación (“*La cámara —dice Greenaway— mantiene una mirada fija, observadora y acrítica, interesada por igual en la textura de un tejido o un edificio, la tenebrosidad de una vela, el comportamiento de un cadáver o el azoramiento de una víctima de coerción sexual*”), sino del desarrollo de una estructura compleja (no hay nada menos vacío que una película de Greenaway) cuyo despliegue ante nuestros ojos solicita un placer similar al que ha presidido su construcción.

En un principio, *El contrato del dibujante* no iba a ser siquiera narrativa sino que iba a estar estructurada, sin personajes ni dramaturgia, en torno a 200 anécdotas y 12 bocetos, cada uno de ellos acompañado de su tema musical correspondiente. Greenaway ha pasado del cine abstracto al figurativo pero en todas sus ficciones se tiene la sospecha de que la ficción podría desaparecer en beneficio de una encuesta o una restauración en torno a una serie de elementos yuxtapuestos por un catalogador tan erudito como perverso. Solamente en *El vientre de un arquitecto*, básicamente un relato lineal, da la impresión de que un personaje, el protagonista Kracklite, podría llevar sobre sus wellesianos hombros de titán herido, unificándolos, la multiplicidad de dispositivos estructurantes. En el caso inverso, *Zoo*, en donde había —dice Greenaway— “*siete films, siete subtextos, pugnando por convertirse en el principal*”, la estructuración se revela no resuelta, muy forzada.

Para bien o para mal, la obra de Greenaway no tiene moraleja pero sí cifra. Quizá la clave de su cine se encuentre en el juego que constituye la estructura de su última película, *Drowning By Numbers*; ese juego que consiste en ir uniendo una serie de puntos numerados con trazos que al final forman una figura. Al completar el recorrido se agota el sentido (sólo queda la figura, la estructura) y los trazos (los elementos) sólo han servido para andar el camino hasta el último punto de esta cuenta arbitraria.

PETER GREENAWAY CON PARTE DE SU EQUIPO EN EL RODAJE DE *EL VIENTRE DE UN ARQUITECTO* (THE BELLY OF AN ARCHITECT, 1986). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



CARTOGRAFIA DE UN CINEASTA

M. VIDAL ESTÉVEZ

Gracias a las sesiones de la Filmoteca hemos tenido ocasión de conocer la práctica totalidad de la obra que Peter Greenaway ha realizado hasta el momento. Casi todos sus cortos y medimétrajes, sus trabajos para la televisión, así como sus largometrajes, nos han permitido satisfacer la curiosidad que nos había suscitado la exhibición entre nosotros de *The draughtsman's contract* (*El contrato del dibujante*, 1982) y *The belly of an architect* (*El vientre del arquitecto*, 1986). Si la primera de éstas nos lo reveló con cierto éxito, cuando ni siquiera teníamos noticias de él, la segunda nos lo subrayó, sin duda, como a un director ciertamente singular, muy empeñado en elaborar su propio sistema, en perfilar una escritura cinematográfica reconocible a simple vista, en un modo de hacer afanosamente brillante y distinguido, que lo diferenciase del grueso de la producción de su país.

Diferenciación clara que parece haber logrado a pesar de la fuerza y el interés del cine de compatriotas suyos como, por ejemplo, Stephen Frears, Pat O'Connor, Alan Clarke, incluso Chris Petit o, más recientemente, Terence Davies, por no citar más que aquellos que con una intensidad u otra nos han llegado sobre la llamada "nueva ola" del actual cine británico.

Nacido en 1942, tras una niñez, al parecer, rica en despla-

zamientos por los paisajes de su país y saturada de informaciones sobre la naturaleza gracias a un padre experto en ornitología, Peter Greenaway estudió Bellas Artes con la intención de ser pintor. Efectuó algunas exposiciones y, según él mismo confiesa, la visión de *El séptimo sello* (1956), de Bergman, le reveló el cine como *algo distinto del puro divertimento a la americana*" (1). Con esta aproximación se interesó por la crítica cinematográfica, pudo entrar a colaborar en el *British Film Institute* y conocer, poco tiempo después, el oficio del cine, primero en la sala de montaje y luego como realizador.

Todos estos datos, telegráficamente sintetizados, carecerían de relevancia si no fuese porque testimonian el origen de algunas de sus particularidades, tanto en lo que respecta a sus referentes como a su escritura y formalización filmicas. Tales antecedentes parecen haber coadyuvado a generar unas predilecciones, a configurar y afirmar un territorio propio mediante una reflexión y asunción del cine más estrictamente individual, que, aunque pareja a determinadas tendencias en alza a lo largo de los años sesenta, se alimenta sobre todo en otras fuentes culturales distintas a las de los directores propulsados desde un exclusivo fervor cinéfilo.

A la luz de su filmografía, una primera y evidente constatación se impone: la pintura, la literatura y el montaje, a los que pronto añade la música, son los ejes sobre los que asienta Peter Greenaway sus primeros trabajos de cineasta.

Planos discontinuos de calles anónimas de Venecia, compuestos frontalmente, sin connotación de índole cultura o turística, montados en tres series al compás de una banda sonora distinta: *Intervals* (1969).

Planos de una casa y su jardín durante una jornada campestre, sin acción figurativa notable o referencia auditiva más allá de un recitado de palabras o expresiones sin significación precisa comprensible que no sea su mera percepción sonora, juguetona y automática, acompañados por los sonidos verbales y musicales: *His for house* (1973-1978).

Planos tratados con una fotografía preciosista, encuadrados meticulosamente, evocadores de la plástica romántica, de diversas ventanas de una o más casas y sus vistas al campo, sobre los que, con música de resonancias irónicas, se nos transmiten una serie de casos de defenestración por distintos motivos, como si de una retahíla vulgar y corriente se tratase: *Windows* (1974-75).

(1) *Peter Greenaway*. De Michel Caux y otros. Editions "Dis-Voir", Paris 1987. Serie Entrevues.

Planos, siempre discontinuos, de paisajes con agua, de pequeños lagos, ríos, acequias, observados con mirada pictórica, armónicamente montados con música imbricada a un espeso comentario *en off* que simula narrar una extraña o mítica historia, quizá leyenda antigua, de un impreciso, más o menos lejano e irreconocible país, y cuyo lenguaje no es del todo comprensible sino sólo evocador de no importa qué cultura lejanísima en el tiempo para la que el agua lo representa todo: *Water Wickets* (1975).

Planos obsesivamente fijos de cabinas telefónicas de calle, o de aparatos domésticos, alternados con planos objetivistas del papel en el que está escrito, a mano o a máquina, con sus correspondientes tachaduras alusivas al trabajo de escritura, lo que se nos dice desde la banda sonora con el fin de informarnos, en base a unas cuantas anécdotas más o menos verosímiles, sobre la dependencia, el uso, quizá el abuso, del teléfono, sin necesidad, por supuesto, de que las imágenes, excepto las de los diferentes papeles escritos, tengan relación directa, ilustrativa, con lo que se oye: *Dear phone* (1976-1977).

Planos de cuadros y dibujos utilizados como soporte plástico abstracto, en los que la cámara se introduce con un simulado afán descriptivo para recorrerlos como si se tratase de mapas de un espacio personalísimo, propiedad de un anciano coleccionista de dibujos diversos y que, haciendo las veces de narrador *en off*, nos cuenta el extravagante y laberíntico relato de su vida entregada a reunir mediante la compra, el encuentra azaroso o, simplemente, el robo, esas raras pinturas que un amigo, el ornitólogo Tulse Luper, autor de un excelso tratado sobre la emigración de las aves, ha ordenado poco antes de su muerte: *A walk through H* (1978).

La portada de este supuesto tratado, así como la fotografía del hipotético Tulse Luper, además de un momento en el que alguien, por lo general un adulto a un niño, o niña, se entretiene en invitar a pronunciar palabras a partir de una letra determinada, siguiendo o no el orden alfabético, son imágenes que se reiteran en diferentes films. El efecto que se deriva de estas repeticiones entraña un sentido aleatorio, perceptible sólo al contemplar todas sus obras y no ante la construcción rigurosa de alguna de ellas vista aisladamente. Greenaway utiliza estos elementos como materiales procedentes de un archivo personal, y los incluye sin reparo en la frondosísima arquitectura de cualquiera de sus diferentes películas.

En *Vertical features remake* (1978), por ejemplo, el mis-

CARTEL DE LA PELÍCULA *THE FALLS* (PETER GREENAWAY, 1980), DISEÑADO POR EL PROPIO DIRECTOR.





mo nombre del personaje llamado Tulse Luper le sirve para denominar a un sujeto que trabajó durante años en un Programa Paisajístico Estatal y de quien se acaban de descubrir ciertos apuntes filmados como indagaciones para averiguar hasta qué punto era capaz de crear un paisaje verdaderamente dinámico.

Al igual que en sus obras anteriores, se trata de evocar una ficción por la tangente que sugieren algunas informaciones veraces dadas como fantasía y otras informaciones imaginarias dadas como exactamente posibles, y en la que, por consiguiente, unas y otras se confunden en una exposición puramente formal.

Greenaway construye así estructuras complejas a partir de elementos simples que repite cuantas veces necesita. Algunos planos pueden reiterarse en la misma película. Hay elementos que se repiten en películas distintas. Y la música de Michel Nyman, tan serial y sucesiva siempre, encaja a la perfección en este juego formal de uso y efectos verdaderamente múltiples.

THE FALLS (PETER GREENAWAY, 1980)



Por otro lado, cada vez de un modo más acentuado, las imágenes parecen organizarse sobre el mismo principio de la música. Este es el efecto que produce *Making a splash* (1984), un fascinador montaje músico-visual, rítmico-irónico-sensual, sobre la relación del cuerpo con el agua, en el que abundan imágenes de jóvenes practicantes de ballet subacuático, acompañadas de la música de Nyman, cuya precisión, intensidad y variaciones demuestran hasta qué punto se puede triunfar sobre materiales *a priori* tan anodinos y rutinarios.

Pero este último cortometraje es posterior a sus dos primeros largometrajes y también a *Acts of God: lightning* (1981), sugestivo y atípico documental, para *Thames Television*, acerca de los efectos causados por los rayos en diversos individuos, quienes nos los cuentan ante la cámara, entrevistados frontalmente, a la vez que se alternan sus distintos planos con otros de cielos tormentosos, montañas, paisajes o fotografías que atestiguan las quemaduras producidas y se enumeran *en off* anécdotas de otros casos no necesariamente auténticos junto a estadísticas o datos supuestamente científicos.

Ninguna de estas películas —de muy diversa duración— intenta demostrar dominio alguno sobre la narración tradicional. Son, por el contrario, pruebas de la adscripción radical de Greenaway a un cine de corte experimental, en la acepción más extrema y apropiada de este término tan amplio como inevitable a la hora de nombrar al cine que no se vale de las convenciones propias de la narrativa al uso. Cine llamado también “puro” “esencial”, “rítmico” o “estructural”, cine, en definitiva, opuesto al realismo y a la percepción fílmica fascinada por la transparencia representativa.

Cine que, en el caso concreto de Greenaway, no quiere expresar, sino más bien sugerir, pero sugerir muy especial y únicamente la materialidad misma de los medios utilizados y de las posibilidades del cine. Las imágenes como meras imágenes, la palabra como mera palabra, la música exclusivamente música, intransitivas, objetivadas, sin interdependencia diegética entre sí, privadas de toda transparencia, susceptibles de autonomía pero adheridas o yuxtapuestas, montadas, a la búsqueda de un orden básicamente formal, desligado de toda preocupación por el sentido o algún asomo de significación. Pura combinatoria. Juegos, Malabarismos. Arabescos de complicada e insidiosa construcción.

Sin embargo, a pesar de que se les pueda incluir sin titu-

beos en esta parcela del cine, los films de Greenaway contienen aspectos y rasgos de estilo que los diferencian de los de otros cineastas vanguardistas coetáneos suyos o que, probablemente, le influyeron. Se trata de rasgos diferenciadores debidos en gran parte a la presencia de lo literario en su universo personal, exhaustiva en casi todas sus obras salvo raras excepciones. Gracias a ella, este cine experimental parece mirar de reojo a la narración; quizá porque hacia finales de la década de los sesenta, cuando hace sus primeros cortometrajes, no sólo era “de recibo vanguardista” estar al corriente de las experiencias del denominado *underground* americano y de sus equivalentes europeos, sino también conocer a Godard o a Resnais, de quien, por ejemplo, Peter Greenaway confiesa admirar fervientemente su película *El año pasado en Mariembad* (1961). Se podría afirmar que a medida que se suceden los films de su producción, se aproxima más a esta “vanguardia” en el seno de lo que entendemos por industria del cine. El deseo de contar se deja sentir por entre el espesor de sus estratagemas meramente constructivistas. Se diría que si la moda los impulsaba, la tradición los atraía. *Dear phone*, *A walk through H* y *Vertical features remake* no parecen sino ejercicios a la espera de una historia. A su vez, *Act of God*, realizada ya entre *The Falls* y *The draughtsman's contract*, tiene mucho de documental televisivo, aunque abiertamente libre y heterodoxo.

Antes de abordar una historia, Peter Greenaway abordaría un montón de ellas en su primer largometraje. *The Falls* (1980) se estructura en base a una sucesión, a modo de catálogo, inventario, enciclopedia o resumen audiovisual, de 92 sucesos ocurridos violenta e inexplicablemente. Si el número no admite ninguna duda, puesto que se nos indica directamente sobre la pantalla uno tras otro, no sucede lo mismo con lo que se nos cuenta verbalmente desde la banda de sonido. Al tratarse de un lenguaje en gran parte inventado, intraducible tanto por su peculiar pronunciación como por la velocidad en la que se nos comunica, su significación concreta se difumina ahogada en una inextricable maraña de palabras absolutamente incomprensible. Cazar una al vuelo —para este espectador, al menos— sería una consecuencia del más puro azar, como si cayese al suelo un pájaro tras haber disparado a ciegas contra una tupidísima bandada de aves migratorias; imagen ésta que Greenaway nos ofrece en más de una ocasión. Reunión espesísima de anécdotas y referencias de todo tipo, *The Falls* es lo más parecido a una guía de teléfonos, minuciosamente ilustrada, que se haya redactado en imágenes y sonidos. Film imposible como ninguno. A su lado, el espesor de algunos trabajos de Kluge (*La fuerza de los sentimientos*, 1983), o de Syberberg (*Hitler, un film de Alemania*, 1977),



EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982).

EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



o la saturación de algunas películas de Godard u otros, son simples cuentos para niños. Por si fuera poca la complejidad de algunos de sus cortometrajes, *The Falls* la exacerba hasta un límite que le sustrae cualquier posibilidad de retener el interés. Inexpugnable en una única visión requiere auténtica curiosidad heroica para ser visionado más veces. La vista, pero muy especialmente el oído, sienten asaltados por tal cúmulo de solicitudes que, ante la dificultad de asimilarlas placenteramente, imponen el desaliento y la huida. De esta experiencia perdura su mínima comprensión: un denso tejido de 92 minisucesos independientes reunidos por la sola razón de que sus protagonistas tienen apellidos que empiezan por *Fall* (criterio de índole similar al de las defenestraciones de *Windows*, desprovisto de otra valoración que no sea la de haber escogido el apartado *Fall* de un archivador de documentos), en sucesión alfabética y sucintamente puestos en imágenes, ilustrados, con planos muy compuestos de pinturas, fotos, individuos y paisajes.

Sucesión, en suma, de anécdotas, pero atraídas hacia su propia destrucción, difuminadas por la saturación de informaciones que impiden cualquier indicio de narratividad. *"Podría decirse, de un modo algo prosaico —afirma Peter Greenaway—, que The Falls es un cubo de basura en el que he metido todo aquello que no había podido utilizar anteriormente, usando, como vínculo, los conocimientos en ornitología, mitología y realidad, adquiridos al lado de mi padre. Todo ello forma parte de este largo film picaresco, cuyo procedimiento está claro desde los primeros minutos. El espectador se da cuenta de lo que va a ver. No hay narración, sino más bien acumulación, como cuando se lee un diccionario: la información se añade a la información. Me gusta mucho esta forma y me tengo prometido retomarla para la televisión en 1990, es decir diez años después de la primera versión, y, si en el año 2000 estoy todavía en este mundo, haré un libro, porque todo diccionario debe ser puesto al día"*. (2).

Aplazada, pues, para tales fechas, la satisfacción del apetito enciclopedístico, Peter Greenaway se entretiene mientras tanto con la realización de films bastante menos excesivos, aunque no por ello triviales. Para sobrellevar mejor la espera procura contar historias o aparentar que las cuenta. Su afición a los inventarios exuberantes deja paso a la narración concebida según unas normas, más o menos exigentes pero compatibles con un cierto mercado. Sin renunciar a sus postulados se vale de argumentos para estructura sus ficciones.

(2) Ver nota 1.

Ficciones abrumadas por múltiples reverberaciones diegéticas y embellecidas por la euforia del virtuosismo plástico. Greenaway inyecta volumen tanto a sus “temas” como a sus composiciones. Si las primeras están impregnadas de alusiones culteranas, las segundas lo están de énfasis pictórico. Mezclando la ostentación especulativa con un acusado manierismo de carácter postmodernista, ofrece espectáculos acerca de las apariencias, lo aleatorio, la descomposición o la presencia de la dualidad. La aparente linealidad de sus sencillos argumentos, con frecuencia no es más que la escueta apoyatura de una sucesión de rodeos o divagaciones hábilmente orquestadas por una escritura fílmica que armoniza el cine con otras artes para una percepción distanciada, irónica, no sólo de aquellos referentes que aborda —la Historia en *El contrato del dibujante*; la ciencia, en *Z.O.O.*; la muerte, en *El vientre del arquitecto*, o la radical ausencia de valores en las relaciones entre sexos en *Drowning by numbers*—, sino también del exceso de conciencia con el que trabaja las intrínsecas posibilidades del cine.

El contrato del dibujante (1982) tiene como protagonista a un minucioso pintor que, creyéndose beneficiario de un oportuno encargo con atenciones sexuales incluidas, es sólo objeto de un complot cuyos componentes acabarán asesinandoles. El arrogante artista, Mr. Neville, acepta gustoso el contrato que le propone Mrs. Herbert para dibujar una serie de doce bocetos de su gran mansión con espléndido jardín; bocetos sobre los que irán apareciendo, a medida de su realización, leves indicios de una posible trama cuya trascendencia ignora por completo. El pintor ni siquiera sospecha el verdadero fin para el que ha sido contratado; no lo sabrá hasta que aparece muerto el marido de Mrs. Herbert y ésta le confiesa que ha sido instrumentalizado como semental para conseguir el heredero masculino que no ha tenido en su matrimonio. Maquiavelismo y mendacidad presiden el comportamiento de Mrs. Herbert y su única hija Mrs. Talman, quien está casada a su vez con un hombre irascible pero impotente. La desesperación del marido y el logro de un descendiente masculino son los requisitos indispensables para mantener la propiedad en el seno de la familia Herbert, y con éste único fin han sido requeridos los servicios del ingenuo pintor.

Historia y ficción, arte y realidad, se conjugan en este film saturado de diálogos y filmado con manifiesta exquisitez. Por primera vez en el cine de Greenaway el relato se perfila desde cordenadas decididamente clásicas. Hay un protagonista inocente, inmerso en una intriga palaciega, que convoca expectativas —en otros personajes y el espectador— y que genera un sutil suspense, para concluir

de manera dramática, según los dictados de la Ley vigente en su época.

Si aceptamos el *thriller* como un artificio cinematográfico encaminado a captar y desasosegar al espectador, *El contrato del dibujante* puede incluirse dentro del género como una muestra muy sofisticada y pesimista del mismo. Bajo su refinado tratamiento como film histórico subyace una estructura perfectamente inscrita en la tradición narrativa inglesa de intriga y suspense, de Conan Doyle a Agatha Christie o Michel Innes, muy lejos, desde luego, del realismo que preside la herencia americana encabezada por Hammett o Chandler. El *thriller* exige un cierto universo maniqueo que sólo los cineastas o narradores más perspicaces ponen, de un modo u otro, en entredicho. En ese universo, unos personajes representan al poder bajo cualquiera de sus formas, en especial la del dinero, y otros son marginales a él. A su vez, el sexo suele jugar un papel determinante como incentivo, mercancía o catalizador. En el *thriller*, tanto la mujer como el hombre pueden detentar la administración de lo que entendemos por mal. Su antagonico, el bien, suele encarnarlo un personaje solitario, a veces algo justiciero.

Todos estos requisitos, enumerados a vuela pluma según un esquema tradicional, están presentes en *El contrato del dibujante*. Si la perfidia del poder está representada por una mujer en estrecha alianza con los de su clase, la honestidad está encarnada por el artista pintor. Esta actúa exclusivamente de acuerdo a su ética personal, ajeno a la lógica de los intereses económicos que le rodea; sólo intenta erigirse en justiciero cuando la realidad de los hechos se le impone. Mr. Neville, el pintor, posee los perfiles de un protagonista irónico de narración detectivesca en un mundo en el que las pelucas y los ademanes aristocráticos encubren toda la mezquindad y trapacería de una clase social que no repara en medios para mantener sus privilegios.

Esta *carpintería* interior —llamémosla así en honor a la teatralidad que moldea todo el film— es el riguroso soporte clásico que Greenaway posterga en favor de una suntuosidad tan elaborada como seductora. Suntuosidad que, si bien es asimilada como propia de la época en la que transcurre la acción, es también síntoma de una escritura cinematográfica devotamente antinaturalista. Greenaway aborda un momento histórico, 1694, enfatizándolo en gestos, vestuario, decorados y lenguaje; privilegiando lo formal sobre lo emocional; desdramatizando su desarrollo en base a sugerencias no del todo obvias para el espectador; parafraseándolo, en suma, con tenue humor.

Lejos de intentar reconstruir un determinado momento histórico, Greenaway lo comenta con ironía desde el presente. Su paráfrasis se hace patente al conocer los datos reales de los que deriva. Como explicitó en su visita a Madrid con motivo del estreno del film: “*En ese momento histórico el trono estaba ocupado por Guillermo de Orange y más tarde la dinastía católica de los Estuardo desapareció por no poder proporcionar a la Corona un heredero masculino, que además debía ser protestante*” (...) “*El año en el que transcurre la acción de la película lo elegimos con gran cuidado, pues es un año muy significativo, marca un gran cambio espiritual en la sociedad inglesa, cuatro años después de que en la batalla de Boyne se expulsara a los católicos romanos del mundo de la política y empezase la influencia de los protestantes alemanes y holandeses*” (3).

Más preocupado por las formas que por la verdad histórica prefiere aproximarse a ésta desde una ficción. Para un esteta como él, tan elocuentemente antirrealista, el pasado es, por principio irreproducible; no puede captarse más que oblicuamente, con rigurosa verosimilitud pero sin rígida fidelidad. El momento histórico en cuestión sólo puede ser mirado desde la propia subjetividad; captado indirectamente, como un reflejo de la herencia cultural que hemos recibido de él. De ahí el esmero en obtener unos efectos pictóricos precisos mediante una puesta en escena hierática y fría.

El fragmento de Historia, con *h* mayúscula, que aborda, queda reducido así a historia, con *h* minúscula; sin su autoridad aunque con todas sus soflamas. Curiosa pirueta significativa de un film en el que se alambican muy distintos estratos de reflexión: la oposición a un cine histórico que se pretende fiel al pasado; la ósmosis entre un rigor de índole clásica y su alteración manierista y, cuando menos, una indagación más personal acerca de la imposibilidad real de integración de un personaje marginal a un medio social que no es el suyo.

Mucho más desconcertante y juguetón, hasta extremos hoy insólitos, se muestra Greenaway en su tercer largometraje: *Z.O.O.* (1985), cuyo título completo, *A zed and two noughts* (Una zeta y dos ceros —o dos nada—), ya es un claro indicio del interés de su autor por los juegos de palabras y las divagaciones intelectuales jocosas a partir de premisas evidentes.

El clasicismo de su anterior film se difumina. Las relacio-

(3): *Entrevista con Peter Greenaway*. Antonio Weinrichter. Alphaville-Noticias. N° 37-38, Enero-Febrero 1984.

nes causales propias de toda continuidad narrativa están literalmente abismadas en un denso tejido de acontecimientos ajenos a una obvia transparencia y a la más mínima empatía.

Ello no implica que carezca de los imprescindibles “puentes” tendidos hacia el espectador, sino que, además de que su discurso se organice a partir de conjeturas poco comunes —la putrefacción, la simetría, la dualidad—, los teóricos y especulativos vínculos que unen su desarrollo, lejos de iluminar un sentido nítido lo disuelven hasta volverlo prácticamente inaprensible.

Veamos primero algunos de estos “puentes” que, cuando menos, sostienen, como si de un esqueleto diegético se tratase, la construcción que pretende esta supresión del sentido.

Dos hermanos gemelos, ex-siameses despegados, llamados Oliver y Oswald (los dos ceros, o nada, del título), cuyas esposas respectivas mueren en un accidente de coche provocado por un cisne, investigan la descomposición de cadáveres (preferentemente de animales, pero también humanos) visionando y filmando documentales en el zoo para el que trabajan. Con serena obstinación se interrogan sobre los motivos de la putrefacción y su inevitabilidad. Simultáneamente, estos dos individuos se relacionan con dos mujeres: Alba Bewick (Andrea Ferreol), que ha perdido una pierna al ser quien conducía el coche accidentado, y Venus de Milo (Frances Barber), una atractiva joven aficionada a contar historias raras. Además, por diversos motivos, también se relacionan con otros personajes, a cual más singular y obstinado: Van Hoyten (Joss Ackland), nombre usado en otras películas anteriores de Greenaway y que en ésta denomina a un personaje que le tiene manía al perfecto equilibrio de la forma blanquinegra de las cebras; Van Meegeren (Gerard Thollen), un cirujano veterinario experto en Vermeer que quiere amputar a toda costa la otra pierna de Alba para restablecer la simetría de su cuerpo. A éstos hay que añadirles, por lo menos: una dama con sombrero rojo, réplica, o modelo, de un personaje de un cuadro de Vermeer; una niña, hija de un anterior matrimonio de Alba, y un disminuido físico, al que le faltan las dos piernas, de nombre nada menos que Felipe Arc en ciel, a quien todos buscan como elemento simétrico a Alba una vez que a ésta le han amputado la segunda pierna. Entre todos ellos, y algunos otros más secundarios, los dos hermanos buscan respuestas convincentes a sus preguntas. Pero ante la manifiesta imposibilidad de encontrarlas, deciden suicidarse juntos, uno al lado de otro, simulando su original unión, sobre un lecho frente al que

han instalado una cámara con un dispositivo que le permita filmar, frontalmente, por supuesto, su propia inexorable descomposición. Ni que decir tiene que semejante avidez así descrita concluye en lógico fracaso. A la muerte de los protagonistas le sigue la inevitable destrucción de la hipotética posibilidad de dejar tras de sí la prueba irrefutable de su afán. Una recua de caracoles (animales dobles por hermafroditas) lo invade todo: los cadáveres y la cámara destinado a filmarlos progresivamente putrefactos.

Sin duda el espesor de la urdimbre del film es mucho más exuberante que esta sucinta trama. Pretender dar exhaustiva cuenta de él se impone como un propósito inútil, o cuando menos siempre impreciso, vago, simplificador de la multiplicidad de resonancias que incluye.

En cualquier caso, no es la fábula lo que le interesa a Greenaway, sino su destrucción, su descomposición, en un estallido que atomice su artificial unidad, su tradicional configuración y su pretensión de sentido. Lo que Greenaway intenta mostrar es la explosión de la fábula, del relato, si se prefiere, y no ningún momento anterior a ella. Por decirlo visualmente: a Greenaway no le interesa captar la forma de un cohete antes de ser disparado, sino su estridente, aleatoria y multicolor dispersión entre las nubes del cielo. Al mezclar la erudición real con la imaginaria, y proclamar su afición a las combinaciones del conocimiento, las clasificaciones excéntricas y los vigorosos cambios de tono, hace más evidente su fervor por constatar la descomposición de las certezas en las que se sustenta la narrativa tradicional. Desde este punto de vista, *Z.O.O.* es la más drástica construcción conjetural que su autor haya elaborado hasta el momento.

Construcción que, como queda señalado líneas atrás, implica la destrucción del sentido.

Pero si el sentido es un efecto de conciencia, su destrucción no lo es menos. O, más exactamente: la destrucción del sentido es el paroxismo de la conciencia, de una determinada y aguda percepción de la relación subjetiva con la realidad. Es este paroxismo el que padecen los cineastas más intrépidamente lúcidos de la actualidad: Godard, Théo Angelopoulos, Andrei Tarkovsky, Alexander Kluge, Manuel de Oliveira, Jean-Marie Straub, Victor Erice, Wim Wenders, entre otros, muy pocos más, y al que dan respuesta según sus circunstancias y energías, como herederos del que padecieron en su momento: Stroheim, Chaplin, Welles, Dreyer, Eisenstein, Sirk, Rossellini, Antonioni, Yasujiro Ozu, Pasolini, sin ánimo de ser exhaustivo.

A los que, por lo demás, se les pueden añadir sus equivalentes en literatura (Sade, Lewis Carroll, L. Sterne, Flaubert, Kafka, Canetti, Calvino...), en la música (Mozart, Bach, Webern, Cage...) y la pintura, a la que Greenaway remite continuamente de un modo más obvio.

Rechazo de la empatía, disolución de los nexos causales, suspensión del sentido, exacerbación del artificio, son características generalizadas de las películas más contemporáneas. Si los valores tradicionales eran el irreductible soporte de la narrativa clásica, su ausencia, o su relajación, o inoperancia, o su fracaso, tan palpable en el presente, genera un vaciado de sentido que se traduce en una aguda crisis de la representación. Como ya no son valores vigentes ni, mucho menos, imprescindibles, su representación deviene tan inútil como inverosímil. Sólo cabe parodiarlos, caricaturizarlos, derivarlos hacia ninguna parte, como se desprende del más sutil cine americano de hoy en día, o asumir lo más lúcidamente posible que la representación no es más que su propia materialidad, a la manera de algunos directores citados. Dos autopistas distintas para llegar a idéntico final: el vacío.

Vacío que es el que activa Greenaway en *Z.O.O.* a partir de un despliegue especulativo en torno a la dualidad y, por extensión, a la simetría como forma estética más obvia de esta dualidad. Sus opciones se nos ofrecen por parejas de elementos, personas, razonamientos, espacios, ritmos, consecuencias, animales o cosas que se vuelven o son evidentemente dobles. El colmo de esta deriva se muestra cuando recurre a unidades que son símbolo de esta dualidad, por ejemplo: la cebra o el caracol. Y esta dualidad, propia, por otro lado, de todo razonamiento irónico que se precie, no sólo encuentra su correspondencia plástica mediante la simetría y frontalidad que preside la composición de casi todos sus planos, sino que encuentra su razón última en la instancia discursiva: el vaciado de sentido encuentra su simétrico en el no-sentido, del mismo modo que Alba, el personaje femenino, encuentra el suyo al amputarle la segunda pierna y unirse al lisiado de las dos Felipe Arc en ciel. Eslabonado en sus detalles con elementos lógicos, el discurso deviene paradójico. La expresión de la inevitabilidad del no-sentido no hace a partir de las ciencias del sentido.

Ditirambo del no-sentido, apología de la simetría, *Z.O.O.* es como un caleidoscópico resumen del talante enciclopédico patente en *The Falls* y el preciosismo plástico exhibido en *El contrato del dibujante*. La exacerbada fragmentación del film, su tupida red de asociaciones, repeticiones, guiños y citas de toda índole, le convierten en un tex-



EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982). FOTO DE SIMON ARCHER, CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.

EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982). FOTO DE SIMON ARCHER, CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



to excesivamente opaco, cerrado sobre sí mismo, pero en absoluto inerme o yerto. Su exuberancia ha sido posiblemente la causa de su incomprensión por gran parte de la crítica y la mayoría del público. El automatismo con el que se ha clasificado de barroca, excesiva, pretenciosa y hasta de no ser —así, sencillamente—, cine, corrobora que la índole especial de atención que exige está extinta incluso entre quienes se negarían a reconocerlo; porque si bien algunos de estos adjetivos no van desencaminados, otros justifican un estupor cercano al espanto. Se diría que al cine se le exige cada vez más autoritariamente que se conforme con imitar la cicatera y mecánica narrativa de la televisión para espectadores catatónicos.

Semejante frialdad no debe haber sorprendido a Peter Greenaway. Quien es capaz de cuestionar toda esperanza con la imperturbable socarronería de sus películas, debe estar curado en salud. ¿Acaso el destino de sus protagonistas no consiste en buscar, anhelar, intentar algo con todas las fuerzas para concluir en el más absoluto absurdo y la más evidente inutilidad del empeño? ¿No es más estrepitoso su fracaso cuanto más absorbente la finalidad que persiguen? ¿Qué otra cosa le sucede al pintor Mr. Neville en *El contrato del dibujante*? ¿Y a los gemelos Oliver y Oswald, auténticos transuntos de los oficinistas Bouvard y Pécuchet flaubertianos, de *Z.O.O.*? ¿Y a Stourlee Kracklite, de *El vientre del arquitecto*? ¿Y al muchacho que se dedica a recopilar toda clase de juegos en *Drowning by numbers*? Los protagonistas de Greenaway, cuando no mueren asesinados se suicidan. Y los que no lo hacen se defienden como pueden gracias a la ironía. Una ironía que en algunos casos es fría y calculadora y en otros de cualidad más romántica, menos lúcidamente autodestructiva. Sólo la ironía —si sofisticada, mejor— nos puede redimir de la desesperación ante el inevitable fracaso. Tal parece la dirección del discurso que Greenaway sostiene en su crecimiento como cineasta.

Si la copiosidad de sus recursos queda demostrada en *Z.O.O.*, en *El vientre del arquitecto* (1986) resplandece su capacidad para administrarlos de acuerdo a una economía narrativa mucho más accesible. Con una porción muy pequeña de sus posibilidades consigue alcanzar el máximo de su eficacia. Si *Z.O.O.* tenía mucho de espeso vómito destinado al laboratorio de los más tenaces, *El vientre del arquitecto* consigue fascinar gracias a su mayor claridad.

En ella narra un nuevo proceso de autodestrucción a partir de una historia extremadamente lineal. El ilustre arquitecto americano, Stourley Kracklite, llega a Roma en com-

pañía de su atractiva esposa para preparar una exposición en memoria de Boullée, un visionario arquitecto francés del siglo XVIII. Instalado en su magnífica mansión, Kracklite se entrega en cuerpo y alma a su trabajo. Su abnegación le impide atender a los requerimientos sexuales de su mujer, rechazándola despectivamente. Su obsesiva ocupación es la arquitectura y el homenaje que le quiere rendir fervorosamente a su colega del pasado; por ello olvida el presente y hace caso omiso de cuanta contingencia se le opone, incluidos unos pavorosos dolores de estómago que le empiezan de improviso. Considera que la arquitectura es el arte más importante y lo único que merece la pena. Y Roma la ciudad por excelencia para contemplarlo y comprenderlo. Se niega a prestar atención a otra cosa que no sea su obsesión. Sólo los cada vez más agudos dolores de estómago le distraen y encolerizan. De esta manera, el confiado Kracklite pronto se ve despojado del mando de su trabajo, traicionado por todos y reducido a fotocopiarse el ombligo a modo de irónica hipérbole sobre la atención que se presta a sí mismo. Para colmo descubre que sus males de estómago obedecen a un cáncer de páncreas que corre paralelo al desarrollo del embarazo de su esposa, provocado por él en el tren la noche, justamente, de su viaje a Roma. Desesperado por tales infortunios decide suicidarse arrojándose al vacío por una ventana y cayendo sobre el coche en el que probablemente la esposa y su nuevo amante han hecho ya el amor.

Más allá de las diferencias de la fábula, *El vientre del arquitecto* reitera y perfecciona la inspiración clásica de *El contrato del dibujante*. En ella todo es nítido, de una transparencia cristalina. Una película, en fin, con todas las virtudes del clasicismo sin dejar de ser plenamente contemporánea. Esto no significa que Peter Greenaway pretenda incorporarse a las filas de un cine fácilmente venal, sólo que en vez de reincidir en el despilfarro y el énfasis de *Z.O.O.*, elige ser más lacónico y preciso, significar mucho diciendo poco. *El vientre del arquitecto* está eficazmente construida y brillantemente dialogada. Su obra más depurada, sin ningún género de dudas. Y también la que más funciona en base a una dramaturgia que no rechaza las emociones. Con ella confirma su condición de cineasta manierista, es decir, apegado al clasicismo sin dejar de estar conscientemente en la modernidad, o postmodernidad, como se prefiera, que ésta última no es más que aquella pero vaciada de sus fáciles mitos. A Stourley Kracklite se le podría llamar *Kracklite le fou*, parafraseando la sintomática película de Godard del año 1965. La diferencia entre una y otra es que si en la película de Godard, *Pierrot* se suicidaba ante el fracaso de su búsqueda de una mítica libertad, en ésta el fracaso no necesita de

mitos que lo susciten porque está en la raíz misma de cualquier empeño humano, basta sólo con que sea radical. Peter Greenaway sabe de juegos, pero de mitos, desde luego, no parece que quiera saber nada. No en vano se le puede considerar, por lejano que parezca, un alumno aventajado y digno heredero de los ardides de su excelencia Alfred Hitchcock, exhaustivamente condimentados —eso sí— con la avidez del profesor Kien, excéntrico sinólogo encerrado entre las páginas de la procelosa *Auto de fe* al servicio de su ilustrísima majestad Elías Canetti.

El juego, los juegos, constituyen la esencia misma de su siguiente propuesta —y última, hasta el momento— narrativa. Los juegos de palabras, los juegos infantiles, los juegos matemáticos, los juegos artísticos, los juegos de masas, el juego del amor, el juego de la vida y la muerte. Para Peter Greenaway, el arte, el cine, siempre es un juego de parte de la ironía. Un juego en él, vale casi todo, menos ser trivial.

Una niña, vestida como la Alicia de Lewis Carroll, juega en plena noche a contar hasta cien las estrellas del cielo, porque contar más significaría repetirse. Un muchacho adolescente se entretiene en reunir, inventariar, clasificar, todos los juegos que se le ocurren. Tres mujeres, madre, hija y nieta, de idéntico nombre, ahogan a sus respectivos maridos como si practicasen un juego fatal.

Estos tres segmentos narrativos se entretajan en la urdimbre de *Drowning by numbers* (1987), título que podría traducirse aproximadamente por *Ahogados en números*, *Ahogados en serie*, o también, de un modo algo más figurado, por *Jugando con números*. La alternancia y sucesión de cada uno de los tres itinerarios diegéticos, conforman la discontinua organicidad de este film tragicómico acentuado en toda su longitud con la progresión numérica del 1 al 100.

Al igual que en sus películas precedentes (con las excepciones rigurosas de *The Falls* y *Z.O.O.*) también en esta Peter Greenaway aparenta quedarse en el seno de una narrativa clásica, guardar las apariencias de una escritura lineal sin que deje de estar fracturada. Los distintos relatos y, sobre todo, la presencia de los números escritos en los lugares más inesperados de aquellos planos que los contienen, subrayan esta voluntad fraccionaria a la vez que sucesiva.

Pese a su estrategia de aparente transparencia y linealidad, la atomización del conjunto, el énfasis del artificio y la

progresión ecléctica, se hacen patentes. Pero aquí no dificultan su comprensión ni difuminan su arquitectura filmica. Su grado de exacerbación es mucho menor. La imbricación de su multiplicidad se percibe sin dificultad. El desarrollo narrativo del film se produce por acumulación de escenas brillantemente rodadas en las que se muestra cada situación como si se tratase de vivientes escenificaciones pictóricas.

Los personajes y las situaciones no determinan ninguna causalidad. Se nos presentan en su función como los números en la suya. Ajenos a toda emotividad. En un tono que podría calificarse de comedia gélida.

Comedia que no excluye la contundencia de las dos coordenadas que vertebran el discurso de Grenaway: la muerte, como fracaso definitivo y la lúcida mordacidad con que contempla las actividades humanas. Mediante el suicidio del adolescente registrador de juegos, la primera se nos ofrece como un trasfondo reforzado con la muerte por accidente de la niña entregada al juego de contar las estrellas. La segunda es la que impregna todo el desarrollo del relato de las tres mujeres que asesinan a sus respectivos maridos.

Desdramatizados, sin más consecuencia que su comunicación interesada a un juez amigo para que certifique su legalidad a cambio de ciertas esperanzas de entrega amorosa, los crímenes se suceden exclusivamente en función de su brillante puesta en escena. La frialdad de su tratamiento es más conceptual que dramática, suspende todo sentido unívoco. Conceptual en la medida en que resumen todos aquellos motivos imaginables para el crimen, en especial los vinculados al abandono sexual. La primera mujer mata porque su marido se divierte orgiásticamente con una criada digna de Rubens; la segunda porque el suyo se niega a dejar la máquina de escribir; y la tercera, apenas recién casada, porque simplemente sospecha que tampoco va a satisfacerla.

La única transitividad de los crímenes implica a un último personaje: el juez de instrucción, amigo de todas ellas, que legaliza las muertes. Peter Greenaway se sirve de él para crear una falsa expectativa —quizá hagan el amor con él en agradecimiento a su lealtad— que a la vez que empuja al relato clausura el discurso. Falta pista, modo artificial de enroscar los acontecimientos sobre sí mismos, y de sugerir, una vez más, el fracaso sin paliativos. También él morirá ahogado en un ritual celebrado al unísono por las tres mujeres. La esperanza —podría haberse di-

cho tan ingenuo personaje al desaparecer bajo las aguas— siempre cuenta cuentos que a uno le halagan.

Resnais, Lewis Carroll, Fellini, Leonardo de Vinci, Flaubert, Turner, Bacon, Mozart, Brueghel, Calvino... parecen expropiados y reducidos a fugaces esbozos para ser incorporados a un texto único que produce el efecto de estar urdido en base a muy distintos fragmentos o aforismos audiovisuales en los que se condensan el pasado cultural y el presente sin valores, lo nimio y lo extraordinario, lo cómico y lo serio.

A esta escritura cinematográfica enhebrada con citas y fragmentos, con materiales nobles y de derribo, con rigurosa racionalidad y libre capricho, bien podría calificársela de “museística”. También de conceptual y aforística. El pensamiento aforístico es discontinuo, poroso, informal, múltiple, inaprensible, poético, leve a la vez que pesado, opuesto, en resumen, a entrar en un único código como una mano en un guante. Tal y como, en fin, parece desplegarse el pensamiento de Peter Greenaway en sus películas.

LA MIRADA DEL DIBUJANTE

RAFAEL R. TRANCHE

Si algo caracteriza el actual panorama cinematográfico inglés (de nuevo reconocido a escala internacional) es la variedad de propuestas y estilos que presenta la nueva ola de directores británicos. Si recordamos el anterior lanzamiento mundial del cine inglés, el Free Cinema, este movimiento se convirtió, con el paso de los años, en una algarada que produjo algunos films interesantes pero languideció con la trayectoria personal de sus integrantes. Ahora el proceso ha sido inverso: el interés que han suscitado los trabajos de S. Frears, Chris Petit, Terence Davis, N. Jordan o Peter Greenaway han puesto de relieve su único nexo común, su procedencia británica. Sólo invalidando los criterios de movimiento, generación o contexto histórico podremos acceder a la obra de cada uno de ellos sin mediaciones.

En el caso de Peter Greenaway nos encontramos ante una obra caracterizada por la actuación de una serie de constantes formales y por la presencia de preocupaciones estéticas provenientes de otras artes. Ambos factores son rastreables a lo largo de todas sus producciones. Desde aquí analizaremos dichos factores a través de sus cortometrajes y de sus programas para televisión.

1. ENCUADRE/COMPOSICION

DURACION DEL PLANO/RELACIONES SONIDO-IMAGEN

Aislar elementos formales y combinarlos en un contexto donde se han limitado las variables posibles. Así puede estudiarse el funcionamiento de un elemento concreto en relación con otro-s que previamente han sido determinados en un sentido concreto. Por ejemplo, uno de los primeros cortometrajes de Greenaway, *Intervals* (1969) indaga en la elección del encuadre como primera operación de sentido. Encuadrar, segmentar un espacio cuando no ha sido recreado para la ficción (sea dramática o documental) no equivale a “neutralizar” la imagen resultante sino a trasladar su sentido al exterior, al sistema de oposiciones. La combinación en serie de este tipo de encuadres, en apariencia aleatorios, produce en *Intervals* una cadencia visual que muestra aspectos cotidianos de la ciudad, concretamente contrastes entre Londres y Venecia. Se trata, pues, de aplicar un criterio formal a materiales propios de *lo documental*. (1). *Vertical features remake* (1978) añade además una voluntad declarada (a través de un texto que sitúa el experimento en un marco de ficción histórica) de componer, es decir, de estructurar el encuadre, a través de líneas verticales.

La composición establece aquí (en referencia obligada a la plástica) un orden que dirige la mirada, supeditado a una doble articulación: la duración del plano y su relación con el espacio sonoro. Las formas verticales, objetos inanimados del paisaje, describen relaciones puras con lo horizontal, en un formato, el cinematográfico, necesariamente ligado a la visión horizontal. En *Windows* (1975) y *Dear Phone* (1976) la composición se limitará temáticamente al objeto y a sus relaciones con el espacio y el marco. En el primer caso el reencuadre, el marco dentro del cuadro, se utiliza para analizar la diferencia de formatos cine/ventana (con esquemas de composición divergentes) pero también aparece el binomio dentro/fuera donde la luz es un factor determinante. En *Dear Phone* las cabinas telefónicas, también objetos verticales, se convierten en el elemento que organiza el espacio urbano.

La duración del plano permite evaluar la composición como elemento dinámico en las coordenadas espacio-tiempo. La combinación de una serie de planos compuestos según los mismos principios requieren la indagación de su lógica temporal. *Vertical features remake* ensaya hasta cuatro series distintas de 121 planos cada una, ordenados en ciclos de 11 que van añadiendo un fotograma respecto al anterior. A la dimensión de cada plano se suma una uni-

dad sonora que en las series finales acabará condicionando la duración del plano. Se establece así un principio de *ritmo sonoro-visual*: el tempo de cada plano-composición (producto de un criterio de progresión arbitrario) ligado a un contrapunto sonoro (notas musicales aisladas alternadas con resonancias armónicas). Como consecuencia la libre asociación de planos (estático en su interior pero con relaciones constantes entre sí: vertical/horizontal) que proponen las series se ve reforzada con una impresión de movimiento y duración de conjunto. Las cuatro series provocan estímulos perceptivos similares: son materiales que han perdido su sentido unitario y consideramos “ordenados” (de hecho en las dos primeras series los planos son numerados por una voz en off) gracias al ritmo, al movimiento externo y la progresión métrica.

En *Intervals* la duración del plano también se establece según procedimientos métricos. La banda sonora, compuesta de pasos de metrónomo y de un recitado de palabras sin sentido, sin llegar a marcar la entrada y salida del plano, remarca la idea de sucesión y enumeración cíclica de imágenes. Continuum visual en el que el ojo y el oído son conducidos al unísono.

Pero el sonido no sólo interviene en la duración de cada plano y en la cadencia con la que han de sucederse estos, sino que puede indicar además el movimiento interno del plano y reforzar la expresividad del conjunto. Este extremo se desarrolla en *Making a Splash* (1984) con estructuras musicales que añaden al valor puramente rítmico, líneas de acentuación y descripción de la imagen. *Making a Splash* es una composición de imágenes en torno a la relación cinética de los seres con el agua. La banda sonora de Michael Nyman describe (y confluye) bajo principios seriales (música repetitiva), las diversas “resonancias” del agua (a las que alude el título) y sus movimientos: goteo, corrientes, oleaje... Para articular ambos planos, sonoro y visual, se utiliza un criterio evolutivo: de lo mínimo (una gota de agua) a lo máximo (el mar) con oscilaciones entre los efectos de acumulación y de expansión que tienen su correspondencia en los “remansos” y progresiones musicales. Con ello se obtiene una sensación sinestésica: la relación agua/cuerpo a través de texturas visuales (donde la ralentización propone distintas formas de configuración más allá de su aportación rítmica), la expresividad musical y los efectos sonoros sugeridos.

(1) “...el documental parece seguir edificándose sobre el peso que a lo real objetivo (materializado, o mejor filtrado en el plano) se sigue otorgando como motor de la producción de sentido; sentido que tiende a identificarse con el que genera, a través de una cámara implacablemente objetiva, la pura presencia fáctica de los hechos del mundo”. Santos Zunzunegui, *Imagen, documental, ficción*, Revista de Ciencias de la Información, nº. 5, Ed. Complutense, Madrid, 1985.



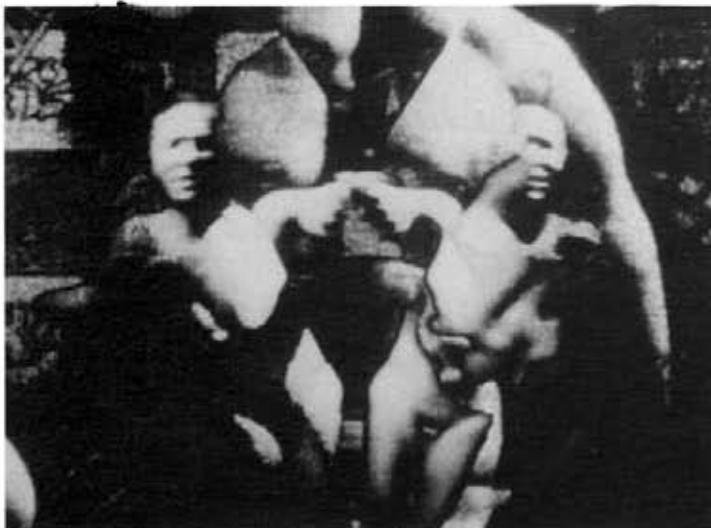
EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982). FOTO DE SIMON ARCHER, CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.

En la serie televisiva *Four American Composers* (1983) las relaciones sonido-imagen serán materia argumental. Se trata de cuatro programas sobre cuatro músicos (John Cage, Robert Ashley, Meredith Monk y Philip Glass) que establecen una relación directa entre su música y el espacio donde inscribirla. Utilizando diferentes perspectivas cada uno de ellos destina su música a un ambiente determinado con un fin preciso: intervenir en el espacio. La serie recoge como propia esta preocupación: la música de cada autor es descrita en su espacio de ejecución. Se procede a una *recomposición* espacial del sonido que relaciona el aspecto visual de cada instrumento con su participación en la obra. No se utiliza pues, el tratamiento de las grabaciones de conciertos donde la cámara equiparando la interpretación al único punto de vista posible (olvidando su relación con el espacio) y fragmentando el instrumento hasta hacer desaparecer su función. Tampoco existe el afán de exponer la totalidad de la obra sino de desvelar su funcionamiento; de ahí la importancia de intercalar adecuadamente la opinión del músico.

2. MECANISMOS DE FICCION

Los ejemplos anteriores, donde la organización interior y la duración del plano eran establecidos según criterios no narrativos, plantean cierta controversia sobre su adscripción filmica (este aspecto nos interesa por lo que pueda revelar de singular en esta obra, no como interés taxómico). Trabajos como *Windows* y *Dear Phone* utilizan la imagen con voluntad descriptiva junto a un texto (2) que, partiendo de un núcleo temático, transgrede y vulnera sistemáticamente su dirección mediante juegos y asociaciones de palabras, combinaciones fonéticas, y matizaciones irónicas. La imagen parece ceñirse a ese núcleo temático expuesto pero con un tratamiento que simula la "célula" documental e incluso, la toma de vistas amateur. Sin embargo, la transformación visual del hecho (al que remite el texto) en objeto, su exhaustiva fragmentación sugieren la presencia de un punto de vista preocupado más por las *posibilidades plásticas* de lo cinematográfico que por *evidenciar* lo real (propio del documental). Fuera de la lógica experimental (que está en el origen de estos trabajos) la acumulación visual de elementos similares (ventanas en *Windows* y cabinas en *Dear Phone*) tiende a agotar el sentido. Sólo la distancia que establece el texto frente a esta reiteración visual puede restablecerlo; es decir, hacer significantes las relaciones texto-imágenes (aunque en un contexto que apunta hacia los terrenos de la ficción). Así la

DANTE'S INFERNO (1984)



(2) Entendemos texto aquí como la *palabra dicha* por un personaje o narrador dentro de la banda sonora.

presencia del narrador, lejos de ser una figura que enuncia una pretendida verdad/realidad, es un mediador que orienta la mirada y sitúa el texto allí donde “no llega” la imagen.

Este es el caso de *A walk through H* (1978), un ejemplo extremo de cómo explorar las potencialidades de la apariencia visual. El motivo central aquí, es una exposición de cuadros abstractos. El grado de abstracción de los mismos no impedirá una interpretación figurativa a través del texto: los cuadros se han transformado en oscuros laberintos por donde circulan secretos caminos, situaciones, puntos, lugares de un mapa construido por palabras. La imagen es “leída” y conducida a un sentido que, sin desvirtuar su contenido, consigue vulnerar el marco pictórico que inicialmente se le había asignado. Una transformación que bien podría resumirse como: “*de la figuración a la ficción*”.

Water Wrocketts (1975) plantea más radicalmente la disimilitud imagen-texto. Ya no se trata de interpretar la imagen explorando un sentido que el texto convierte en *verosímil*. Aquí la imagen, referida exclusivamente al agua, a su fluir en ríos y lagos, representa un leitmotiv al que alude implícitamente un texto ordenado esta vez como relato. Lectura literaria ilustrada (evocada) pero también “acompañada”, con imágenes elementales que (paradójicamente) funcionan gracias a su débil (metafórica) vinculación con lo narrado.

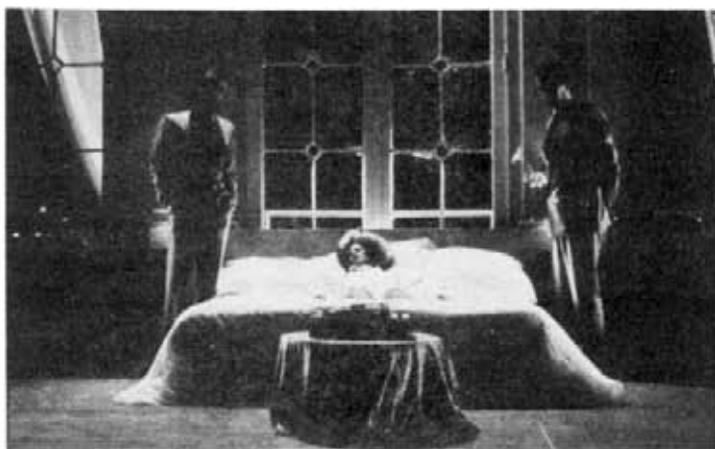
Act of God (1981) y *Bathrooms* (1985) son trabajos televisivos que introducen, con un tratamiento en apariencia documental, rasgos de ficción. De entrada el tema de ambos, los accidentes causados por las tormentas y el gusto por los cuartos de baño, es poco común en el repertorio documental. El esquema de los dos programas es similar: la narración de hechos/datos se alterna con entrevistas. En este caso, los contenidos que competen a la figura del narrador son expuestos con un tono de absurda objetividad marcado por la ironía y el humor (factor permanente en la obra de Greenaway). La imagen, a su vez, revela bajo una “estudiada” espontaneidad una intensa elaboración: encuadres rebuscados, ópticas deformantes, iluminaciones dramáticas... Pero es con las entrevistas donde se alcanza el mayor refinamiento: espacio y personajes se presentan como idóneos, infalibles y, al mismo tiempo, pretendidamente ficticios.



ZOO (ZED AND TWO NOUGHTS; PETER GREENAWAY, 1985). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



ZOO (ZED AND TWO NOUGHTS; PETER GREENAWAY, 1985). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



ZOO (ZED AND TWO NOUGHTS); PETER GREENAWAY, 1985). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



EL VIENTRE DE UN ARQUITECTO (THE BELLY OF AN ARCHITECT); PETER GREENAWAY, 1986). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



3. TEXTO/PALABRA/IMAGEN

Ya hemos señalado el destacado protagonismo que las relaciones sonido-imagen tienen en la obra de Greenaway y como la eficacia del plano sonoro se fundamenta en dos elementos: la banda sonora y el texto. Por texto entendíamos aquí lo que se situaba en el nivel del *decir* que es encarnado en la mayoría de los casos por una figura convencional de narrador. Evidentemente el carácter especial de los contenidos relativizan la condición de esta voz en off aunque sus funciones no dejan de estar próximas a lo literario. Pero hay otra dimensión del texto relevante que afecta directamente a su coherencia como tal. Nos referimos a esa presencia de la palabra como figura abstracta, vinculada pero también, irónicamente distanciada, de la imagen. La palabra formulada como gesto de libre asociación: este es el dispositivo central de *H is for Hause* donde la imagen se combina con el mismo criterio. Pero también la palabra como eco fonético que añade entropía en la banda sonora (*Intervals*, *Dear Phone*, *H is for Hause*) y como elemento gráfico representable. La mayoría de las obras de Greenaway incluyen una gran cantidad de rótulos que si desde un punto de vista informativo resultan redundantes (son "releídos" por una voz en off), marcan por otro lado un contrapunto con la imagen: en *Dear Phone* y *Act of God* se combinan imágenes-texto de contenido humorístico y trasgresor con el resto de imágenes. En *Dear Phone* en concreto, imagen y sonido se encuentran desplazados de donde el acto de la comunicación se produce: deberíamos ver lo que el texto relata y no su obvia presencia, entender las conversaciones de fondo que están utilizadas como ruido y observar las cabinas ocupadas en el acto comunicativo y no vacías.

En un nivel similar de actuación se sitúan los juegos de palabras que hacen intraducibles (y por lo tanto irreductibles en términos de argumento) trabajos como *H is for Hause* y *Water Wracketts*. Otro instrumento distanciador que, al margen de su carga literaria, propone en los dos ejemplos señalados sugestivas combinaciones entre la metáfora verbal y la visual.

4. COMO PONER FIN

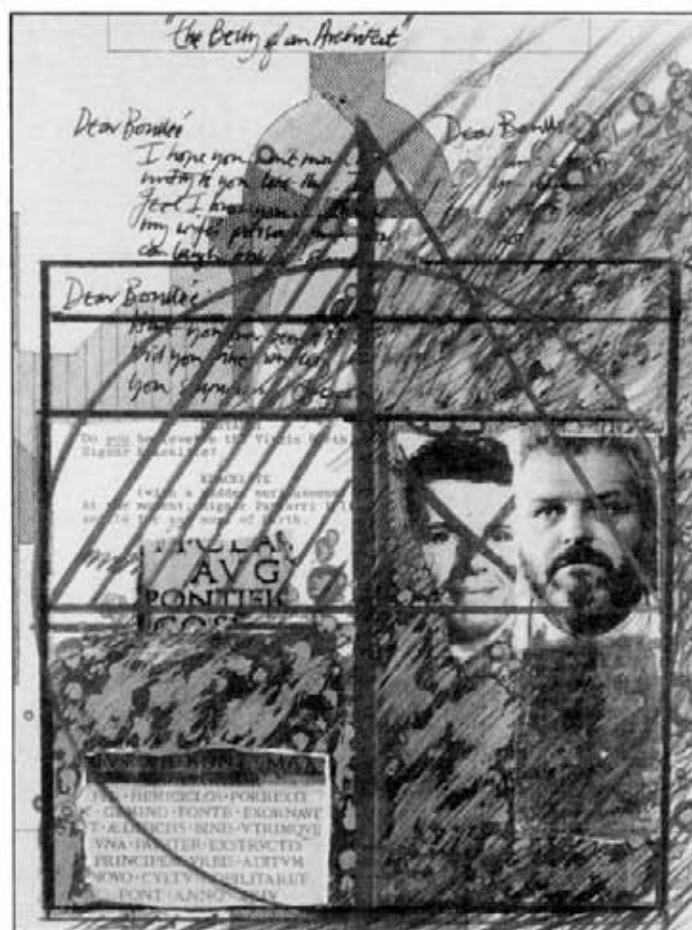
Las obras de Greenaway, en lo que a sus cortometrajes y programas de TV se refiere, describen procesos en los que sucesivamente se ensayan procedimientos sin que, en última instancia, se concrete un fin. El análisis de dichos procedimientos acaba desvelando una voluntad experimental que se presenta en los últimos trabajos con distancia e ironía ante los mecanismos productores de sentido. *Re-*

presentar es mentir parece afirmar en definitiva todo trabajo de Greenaway. Ese aplazamiento, esa demora en el contar, sin acabar de rehuir el relato, bajo una atenta y procelosa mirada, bien podría ser la eterna escisión del oficio del dibujante: *componer queriendo significar*.

Water Wrocketts (1975) plantea más radicalmente la disimilitud imagen-texto. Ya no se trata de interpretar la imagen explorando un sentido que el texto convierte en *verosímil*. Aquí la imagen, referida exclusivamente al agua, a su fluir en ríos y lagos, representa un leimotiv al que alude implícitamente un texto ordenado esta vez como relato. Lectura literaria ilustrada (evocada) pero también “acompañada”, con imágenes elementales que (paradójicamente) funcionan gracias a su débil (metafórica) vinculación con lo narrado.

Act of God (1981) y *Bathrooms* (1985) son trabajos televisivos que introducen, con un tratamiento en apariencia documental, rasgos de ficción. De entrada el tema de ambos, los accidentes causados por las tormentas y el gusto por los cuartos de baño, es poco común en el repertorio documental. El esquema de los dos programas es similar: la narración de hechos/datos se alterna con entrevistas. En este caso, los contenidos que competen a la figura del narrador son expuestos con un tono de absurda objetividad marcado por la ironía y el humor (factor permanente en la obra de Greenaway). La imagen, a su vez, revela bajo una “estudiada” espontaneidad una intensa elaboración: encuadres rebuscados, ópticas deformantes, iluminaciones dramáticas... Pero es con las entrevistas donde se alcanza el mayor refinamiento: espacio y personajes se presentan como idóneos, infalibles y, al mismo tiempo, pretendidamente ficticios.

En definitiva, tratar de clasificar o catalogar la obra de Greenaway en orden a sus divergencias con géneros y estilos no es lo relevante, pues ello conduciría a valorarla con criterios normativos. Lo verdaderamente significativo es su voluntad manifiesta de ser inclasificable, su carácter híbrido. Esto es lo que convierte precisamente la obra de Greenaway en un paradigma del gusto actual.



PORTADA DEL "PRESS CONTACT" DE LA PELÍCULA *EL VIENTRE DE UN ARQUITECTO* (THE BELLY OF AN ARCHITECT); PETER GREENAWAY, 1986. DISEÑADA POR EL PROPIO DIRECTOR.

CONFESIONES DE UN CINEASTA INGLÉS

Parte de sus cortometrajes se titulan: trenes, árboles, ventanas, agua... ¿qué simulan?

Estaba muy interesado por el *land art*, esa práctica artística que fue muy popular a finales de los sesenta y principios de los setenta. Yo me he servido de ella con mucha frecuencia. Por ejemplo iba al campo y pintaba árboles. Un determinado número de mis cortometrajes jugaba con la aplicación de las ideas estructuralistas al estudio del paisaje. Uno de ellos se titulaba *Vertical Features Remake* y consistía en una serie de 121 planos que presentaban diferentes aspectos del paisaje reordenados para componer cuatro films diferentes. Podría decirse que en él existen ciertas semejanzas visuales con *El Contrato del Dibujante*, con la forma en que éste está estructurado, volviendo a los mismos paisajes en diferentes momentos del día para ver cómo la luz ha cambiado las formas, las líneas, las sombras y qué sentido adquieren en esos momentos diferentes. Yo diría que el fin último de estas indagaciones tenía más que ver con la simetría que con el estructuralismo, estaba relacionado con las teorías musicales de Phil Glass, Steve Reich, Robert Ashley, que me interesaban mucho. Precisamente ahora estoy haciendo retratos de estos músicos para Channel Four.

(Selección de Francisco M. Picó a partir de las entrevistas realizadas por: Michel Ciment (Positifs núm. 276, 302 y 320), Don Ranvaud (Sight and Sound, n.º. del verano de 1987) y del texto de Philippe Pilard (Peter Greenaway, VV.AA., Ed. Dis-Voir, Paris, 1988). Traducciones de: J.A. Hergueta, Miguel A. Presas, y Francisco M. Picó)

Hablemos de su serie de televisión Four American Composers...

Antes que nada, un "poco de historia"; yo vi *The Draughtsman's Contract* en televisión y quedé muy decepcionado. Esta película requiere absolutamente la gran pantalla; está llena de pequeños detalles, describe paisajes, los colores están muy codificados, y todo esto pasa muy mal por televisión. Las sutilidades desaparecen. Esto me ha conducido a la idea de que la televisión y el cine son lenguajes muy diferentes; la televisión tiende a crearse su propia sintaxis que la llevará muy lejos del cine, pienso yo. De la misma manera que podemos pensar que así como la fotografía ha liberado a la pintura, la televisión puede liberar al cine. Yo sé que esto no se ve mucho aún, ¡especialmente entre nosotros!... Siempre he tenido el deseo de hacer algo específicamente para la televisión. Entonces me enteré que John Cage debía dar un concierto en Londres, por su setenta aniversario: se trataba de una obra compuesta sobre textos de James Joyce. Yo busqué la manera en que podía filmarlo y encontré a Pierre Audi, que dirige ese "laboratorio" en Islington, al norte de Londres. Discutimos y nos pusimos de acuerdo sobre una película. Pero, como usted sabe, a la gente de la televisión les gustan las series. Entonces Pierre Audi se las arregló para extender el proyecto a otros músicos, Phil Glass, Meredith Monk y Robert Ashley; y Channel 4 dio por fin su aprobación.

PETER GREENAWAY.



Volvamos a esta oposición cine/televisión... ¿Piensa usted que es un error dejar a la televisión el campo de la información, del documental, del realismo y reservar el campo de lo imaginario al cine? Su Dante's Inferno parece probar lo contrario...

Para mí, una de las especificidades de la televisión es la de crear una especie de intimidad entre la pantalla y el espectador; las películas "introspectivas" funcionan muy bien en la televisión, con primerísimos planos, un ritmo particular... Y hay otros problemas; los cuatro colores de base... El cine funciona —o debería funcionar— en la esplendidez, en la metáfora... Y a mí, a punto de zozobrar en la esquizofrenia, me gustaría continuar explorando esas dos vías... *Dante's Inferno* ha sido concebida en colaboración con un pintor, Tom Phillips, y es un paseo hacia el imaginario. Y una vez más insisto en que es en la pintura en donde hoy en día se hacen las cosas más interesantes. La pintura en este aspecto es más interesante que el cine.

Dante's Inferno está realizada en vídeo...

Sí, es evidente que pueden hacerse toda clase de cosas, de efectos, de trucos, con el vídeo. Se puede manipular la imagen de una manera que es inconcebible en el cine... Lo que encuentro deprimente en la televisión es, sobre todo, su carácter efímero. Un programa pasa una noche, y no vuelve a verse. En el mejor de los casos habrá una reposición, y después el olvido. Mientras que, incluso si es sólo pasable, una película cinematográfica conserva una pequeña posibilidad de continuar viviendo... Es cierto también que con la televisión se llega de una sola vez a millones de personas. Yo quiero trabajar para la televisión y también para esa cosa arcaica llamada cine.

En 1980 realizó The Falls.

Fue un intento de crear una vasta historia fílmica a partir de la idea de que la historia del mundo debería ser la historia de cada uno de sus habitantes. Lógicamente, construir esta historia era un trabajo imposible. Así pues, elegimos noventa y dos personas cuyos apellidos empezasen por *FALL* (Anthior Fallwaster, Orchard Falla, etc..., de ahí el título *The Falls*) para narrar las biografías de personajes que tuviesen en común el miedo a volar y el amor por los pájaros.

Por otra parte, cada personaje tenía un lenguaje ficticio, el "capitán", el "hartileas B", etc... Esa fue para mí una ocasión de jugar con las palabras y con un montón de ideas



que yo quería poner en una película desde bastante tiempo atrás, y en cierto modo incluso es un resumen de todo un período de mi obra, debido a la amplitud de la película. Usted recordará que a principio de los años setenta se publicó en los Estados Unidos un *Whole Earth Catalogue*, un gran libro negro que recogía el universo y que tenía cada hippy. Se podía encontrar todo en él; era una especie de recopilación de la cultura del siglo XX. *The Falls* partía un poco de una idea semejante.

Las dos películas que realizó a continuación, Zandra Rhode y Act of God, ¿respondían a la misma idea?

Zandra Rhode consistía simplemente en un trabajo sobre un diseñador de moda. Ese fue mi primer intento de biografía. *Act of God* era mucho más interesante. Quise clasificar un determinado tipo de cosas que no podían ser clasificadas. Se trataba de personas que habían sido heridas por algún rayo. Busqué supervivientes a lo largo de todo el país. Encontré una treintena. Supongo que ese número habría sido mayor en México o en la India. Ellos me contaron unas historias aterradoras sobre sus quemaduras, sobre la cicatriz que había dejado una pluma sobre la carne. Una niña de catorce años que cabalgaba en su ponny había visto cómo éste, de repente, quedaba reducido a una

charca de grasa en la pradera. Quería examinar todas las mitologías asociadas al rayo, esa "obra de dios" y establecer un catálogo de circunstancias, compararlas. La película consistía en una serie de entrevistas. Se me ha acusado de jugar con los *Diane Arbus*, de utilizar a los testigos en contra de su voluntad. Preferiría pensar que no fue éste el caso. Lo que verdaderamente es importante es que fueron filmados con un objetivo en todo momento revelador. Encontré a diez jugadores galeses de fútbol que habían sido fulminados en el mismo instante. El undécimo había muerto; se llamaba Peter Greenaway.

Estas dos películas en que usted se enfrentó con determinados seres humanos le han conducido a El contrato del dibujante donde, por vez primera, utiliza actores.

Sí, yo había realizado también unos documentales al estilo del cinema-verité con personas, pero nunca una película con gente interpretando. La historia de *El contrato del dibujante* comenzó durante el verano de 1976. Todo el mundo recuerda este año en Inglaterra puesto que tuvimos cuatro meses de tiempo espléndido. Yo había pasado una temporada en Gloucestershire para hacer una serie de dibujos de la fachada de una modesta casa victoriana bajo diferentes cantidades de luz. Me levantaba a las seis de





la mañana y dibujaba durante dos horas. Después volvía a las diez, cuando las sombras estaban ligeramente desplazadas. Había terminado de leer *Los celos* de Robbe-Grillet, con sus descripciones minuciosas de sombras sobre las paredes. Eso me influyó mucho. Lógicamente, hubo interrupciones: un rebaño de carneros, la necesidad de comer, mis hijos que venían a verme. Y yo esas interrupciones las encontraba tan interesantes como el proyecto en sí mismo. De esas dos ideas surgió el guion de la película.

Entonces todo fue imaginado, ¿no se inspiró en la crónica histórica o en una obra de ficción?

Mi problema era justificar el guión. Era poco creíble que alguien en el siglo XX encargarse a un artista una serie de dibujos de su casa. En la actualidad ese tipo de encargos se le encomendarían a un fotógrafo como el David Hemmings de *Blow up*. Por consiguiente, precisaba encontrar una época anterior a la invención de la fotografía.

Su película se aleja de la tradición realista del cine inglés, hacia la que críticos e historiadores han mostrado tendencia a mantener en posición privilegiada, por estar ligada a directores como Hitchcock, Michael Powell o Boorman, para quienes el imaginario es algo fundamental.

También se descubre la misma actitud hacia la televisión. Una película como *Kes* es mostrada como un ejemplo a seguir. Y esta tendencia no me interesa especialmente. Sería un poco triste querer reducir al cine inglés a esa tradición realista.

Hay muy poco movimiento de cámara en la película.

En parte es una reacción contra la danza que suponen ciertas películas, con su diarrea de travellings. También se debe a mi admiración por las cualidades estáticas de los cuadros de paisajes. Otra ventaja adicional es que si la cámara esta fija el público escucha mejor los diálogos. Y era necesario que se entendiese perfectamente cada palabra. Ya es hora de que se vuelva a dar al lenguaje en el cine la importancia que se merece.

¿A partir de qué idea original surgió el guión de Z.O.O.?

Como usted probablemente sepa a la vista de las películas que he realizado con anterioridad a *El contrato del dibujante*, siempre he tenido un vivo interés por los problemas ecológicos.

Películas como *The Falls* y *A Walk through H* tienen co-



mo fin último la historia natural, los paisajes y también los pájaros. Al igual que muchos europeos, he estado interesado e intrigado por la destrucción de las especies animales y de la vegetación. También me he sentido fascinado por el zoo como metáfora, el arca como compendio de la vida animal, como catálogo de todas las especies reunidas en un solo entorno. Como bien sabe, me encantan los catálogos y las listas.

Por todo esto, desde hace tiempo tenía la idea de realizar una película sobre un zoo. Mientras recorría el mundo para hacer la promoción de *El contrato del dibujante* me propuse visitar todos los zoológicos de las ciudades por las que pasase. He debido de ver una docena en Europa, varios en Estados Unidos y uno o dos en Australia. Las dos impresiones más fuertes las recibí en Berlín y en Rotterdam, puesto que sus zoológicos están situados en el interior de la ciudad. Se puede ver a un hipopótamo delante de un tranvía. Es esta relación entre el hombre, el animal y el objeto la que me atraía. En ese sentido Berlín es un símbolo muy fuerte ya que se podría decir que la ciudad es en sí misma un zoo. Por motivos económicos, finalmente rodamos en Rotterdam. Una de las primeras imágenes que me impactó al visitar su zoo es la del gorila de una sola pierna abandonado por sus padres en su infancia. Eso me conmovió y me pareció muy significativo. Entonces busqué una equivalencia entre las actividades humanas y las actividades animales, teniendo en cuenta que el mundo occidental tiende a tener una visión antropomórfica de los animales, lo cual también aparece reflejado en la película.

Otras dos imágenes me marcaron: la primera, de un pájaro-secretario, un pájaro negro originario de África que vi en el zoo de Sydney y que engullía el vidrio roto de una botella de Coca-Cola dejado por un visitante; la segunda, en el zoo de Rotterdam, donde unos tigres enormes se movían sin cesar en una jaula minúscula, esta me parecía una imagen muy fuerte del encarcelamiento y su parecido humano está representado por los dos protagonistas de la película, que también se recorren el zoo.

En consecuencia, son esas imágenes las que estimularon mi imaginación. Hay que añadir también la de la descomposición de un ratón que había visto en un documental de la BBC. El espacio cambiaba repentinamente su escala. Los gusanos que devoraban metódicamente el cadáver del roedor semejaban minúsculos elefantes blancos. Lo que me atraía era que la descomposición parecía en sí misma estructurada.

La otra fuente de inspiración fue la de los gemelos. Había

tenido ya a dos gemelos en *The Falls*, los hermanos Quay, que eran muy delgados y muy raros. También los había en *El contrato del dibujante*. Esto lo unía a la idea de una mitad a la búsqueda de la otra, del reencuentro con uno mismo en el espejo. Una vez más, el territorio de Borges...

La película está estructurada en base a las ocho etapas de la evolución según Darwin. La idea de que, para que la vida florezca, todos necesitamos de la muerte, no es muy original, pero cuando menos merece atención. Estas ocho etapas están desarrolladas siguiendo tres ejes: la descomposición de los animales muertos, la liberación de los animales y extractos de documentales científicos de la BBC. Fueron, por tanto, estos parámetros los que me han permitido escribir el guión.

*¿Cómo originaron esas ideas la ficción narrativa? Por una parte la película no está tan cerca de la intriga policíaca como *El contrato del dibujante*, pero por otra no contiene muchas menos peripecias que aquella, de las cuales la primera es un accidente mortal. Uno de los hermanos Oswald quiere saber la verdad sobre la muerte de su mujer.*

EL CONTRATO DEL DIBUJANTE (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT; PETER GREENAWAY, 1982). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



Debido a mi formación, mis películas de ficción contienen elementos documentales. En cierta manera, se podría decir que *El contrato del dibujante* es un documental sobre lo que pasa durante siete días de mucho calor del verano de 1694. Y *Z.O.O.* un documental sobre el zoo y los animales. Una vez aclarados los problemas que me preocupaban y encontrada una estructura, el hilo narrativo surgió espontáneamente. Entre los personajes necesitaba incluir a dos gemelos y a un personaje central con una pierna amputada. Estos tres personajes sugieren un triángulo eterno y antes de un período no muy largo de tiempo tienen que entrar en relación.

El zoo como arca ha llegado a presentar una relación más íntima entre hombres y animales, una vez realizadas las actividades copulatorias que producen esos híbridos extraordinarios. Esto me condujo a referirme a la mitología clásica, que proporcionó la mayor parte de estos híbridos: la esfinge, el centauro. Por tanto, el zoo aparecía poco a poco como un panteón griego. En el centro, Juno (Andréa Ferrol), la diosa del hogar y de la fecundidad. Después los gemelos, que son, evidentemente, Cástor y Pó-

ZOO (ZED AND TWO NOUGHTS; PETER GREENAWAY, 1985). FOTO CEDIDA POR EL BRITISH FILM INSTITUTE.



llux. Y, poco a poco, el panteón se va completando: Júpiter, el director del zoo, dueño de los hombres y de las bestias; Venus de Milo, que además de ser prostituta es también Eva, lo cual la transporta al Génesis; Diana, la casta cazadora, bajo el nombre de Caterina Bolnes; Mercurio, que es a la vez alcahuete y mensajero con sus alas de plata; Neptuno, a quien solamente vemos dos veces y que alimenta a los peces. Varios de estos personajes fueron inventados en *A Walk through H.* De un personaje de este último, Van Hoyten, que volvemos a encontrar en *Z.O.O.*, existía una ficha en buen estado en el zoo de Amsterdam. Esto constituía ya una referencia a Holanda.

Siempre he estado interesado por la pintura holandesa del siglo XVII y me he sentido impresionado por el hecho de que los Países Bajos hayan sido una de las primeras repúblicas europeas. Además, me encanta Vermeer y todo lo que le relaciona con el desarrollo de los instrumentos de óptica que utilizamos en *El Contrato del dibujante*. Vermeer trabajaba en Delft hacia 1640, época de gran interés por unas lentes que se acababan de descubrir. Con los microscopios y los telescopios, la gente pudo ver el mundo de una forma diferente. La "cámara oscura" cambió mucho al mundo y casi es cierto que Vermeer se aprovechó de ello. Sus cuadros tienen apariencia fotográfica y, al mismo tiempo, hay en ellos un misterio entre los personajes que nada tiene que ver con el punto de vista objetivo.

Yo había leído poco tiempo atrás un texto de Godard donde hablaba de Vermeer como de un maestro de la luz, lo cual le acercaba a lo que constituye la verdadera preocupación del cine. También recordaba su capacidad de expresar la acción como dividida en décimas de segundo, así lo demuestra el cuadro *La Lechera*, de este modo la pintura holandesa es, en cierta medida, un lejano precursor del cine. Por todo esto pensé que el aspecto visual de la película debería hacernos pensar en Vermeer. Se saben muy pocas cosas de él. Se han descubierto varios cuadros falsos y esta idea de lo falso me ha llevado a introducir al gran falsificador Van Meegeren que, a finales de la Segunda Guerra Mundial, vendió a Goering, Goebbels y otros, unos Vermeer que había pintado él mismo.

Consiguió burlarse del "establishment" y se aprovechó de ello, y esto me cautivó, puesto que me gusta el juego entre la realidad y la ilusión, el documental y la ficción. Admiro a las personas que saben como engañar a las demás. Esta última tarde alguien me preguntó: "Greenaway, ¿es usted un falsificador?". Es él quien tiene que decidirlo. Sin embargo, en cierto sentido, todos los cineastas son falsificadores ya que, continuamente, manipulan sueños, pre-

fabrican una serie de imágenes para crear un sentimiento de ilusión en el público.

Toda la creación artística está hecha de prestado. El problema consiste en saber donde empieza el plagio.

Exactamente. Preparo en este momento un gran proyecto sobre Dante y es sorprendente poder ver tanto las influencias que generó en sus sucesores como las que él recibió de sus predecesores. Los "cantos" de Pound están claramente vinculados a Dante, al igual que Dante lo está a Virgilio, y Virgilio a Homero. El cine sólo tiene ochenta años de historia y yo quería relacionarlo con sus precursores, que para mí están en las artes visuales. Sé que otros lo sitúan más cercano a la literatura y al teatro. Pero ese no es mi caso. Es posible que en los próximos dos decenios el cine tenga que transformarse completamente para evitar su desaparición. Un siglo de cine, que no es casi nada en relación con la historia de la iconografía, pero a mí me gustaría incluir lo que hago en el conjunto del arte en general. Sé muy bien que he sido duramente criticado por ello, que se me ha reprochado referirme demasiado a la literatura y a la pintura.

El vientre de un arquitecto parece la tercera parte de una trilogía que consistiría en una reflexión sobre el arte. El contrato del dibujante se referiría al dibujo, Z.O.O. a los cuadros vivos; y esta última película a la arquitectura.

No ha habido ninguna intención por mi parte en ese sentido, aunque sean del todo evidentes las referencias de una película a otra, y particularmente entre la primera y la tercera.

Pocos cineastas —exceptuando a Buñuel en La edad de oro, Makavejev en varias de sus películas, Resnais en Hiroshima mon amour— han jugado con la combinación de documental y ficción, mientras que usted sí lo hace aquí.

Como usted sabe, mi formación tuvo lugar en el C.O.I. (Central Office of Information), donde realicé una serie de películas de propaganda para enseñar al resto del mundo la forma de vida británica. Durante los ocho años que pasé allí tuve todo el tiempo para fascinarme con la relación ficción-documental. Y aunque yo mismo consideraba que hacía películas documentales, sabía también que la manera en que las montaba las acercaba a la narración de ficción. Por otra parte, creo que la separación entre esos dos géneros no está del todo clara. Todo se reduce a un problema de puntos de vista, de concepción del cine, puesto que no existe el contenido documental como tal. *The Falls,*



EL VIENTRE DE UN ARQUITECTO (THE BELLY OF AN ARCHITECT; PETER GREENAWAY, 1986).

DROWNING BY NUMBERS (PETER GREENAWAY, 1988). FOTO DE STEPHEN MORLEY.



DROWNING BY NUMBERS (PETER GREENAWAY, 1988).



mi primera película de tres horas y media, sirve de ejemplo a ese problema: consiste en un material de ficción presentado con forma de documental. La escuela inglesa de cine quiere hacer creer que la verdad documental es la verdad. Pero todos sabemos que perseguir la verdad es una pérdida de tiempo. En la actualidad Jane Austen se lee como si fuese ciencia-ficción.

Z.O.O. era una película nocturna. Esta es luminosa. ¿Cómo ha trabajado con Sacha Yierny?

A Sacha le gusta trabajar dentro de unas normas estrictas. Nuestra disciplina para *Z.O.O.* fue Vermeer. Para *El Vientre de un arquitecto* quería una paleta coherente. Si usted observa Roma verá que los tonos son los naranjas, desde el más pálido hasta el terracota. Por ello pintamos los decorados para encontrar ese color, que es también el de la piel humana. Utilizamos unos filtros, eliminamos el azul del cielo y transformamos los verdes en marrones. También nos ocupamos de que los edificios estuviesen al sol y no a la sombra. Si añade a todo esto mi predilección por las tomas frontales, tendremos ya un conjunto de reglas a aplicar. No creo que Sacha se haya sentido mejor que en *Z.O.O.*, puesto que a él le gusta crear una luz artificial, y las dos terceras partes de *El vientre de un arquitecto* están iluminadas con luz natural.

¿Por qué ha escrito sobre la película de los hermanos Quay, Street of Crocodiles, el único texto que haya dedicado a otro cineasta?

Por cariño. Son los gemelos que inspiraron los personajes de *Z.O.O.* Yo quería que los interpretasen ellos, pero al no ser actores no se veían en condiciones de interpretar sus propios papeles. Me fascinaron sus películas. Tenemos además un proyecto juntos sobre André Visale, un anatomista que trabajó con Titien sobre el 1500. Fue el primero en mostrar el mecanismo de funcionamiento del cuerpo humano y constituye el origen de una serie extraordinaria de dibujos de miembros vivos: ojos, etc. Suele decirse que Titien es el autor de esos dibujos pero se trata probablemente de una historia falsa. Los hermanos Quay deberían encargarse de crear esos esqueletos con trozos de carne que se moverían en la película. También teníamos un proyecto sobre la batalla de Augsburgfeld, un evento enteramente inventado por mi donde el pequeño de *El contrato del dibujante* se convierte en huérfano. El guión fue escrito para dos personajes femeninos, uno interpretado por Frances Barber, que es Venus de Milo en *Z.O.O.*, y otro por Isabelle Huppert, que en principio también tendría que haber salido en esa película. Los combates los si-



EL VIENTRE DE UN ARQUITECTO (THE BELLY OF AN ARCHITECT; PETER GREENAWAY, 1986)

túo en un pequeño bosque de Alemania. En él está un hombre gravemente herido y desfigurado y hay una joven que lo cuida. Su rival es el personaje de Isabelle Huppert. Un cirujano del ejército trata de reconstruir los rasgos de su cara, lo que me permite introducir estudios anatómicos como los que se encuentran en Rembrandt. Constituye también una búsqueda para saber dónde se sitúa el asiento del alma, si se trata de un órgano se sitúa el asiento del alma, si se trata de un órgano físico como el corazón o el hígado. Los hermanos Quay, que tienen cierta inclinación hacia los decorados sombríos, polvorientos, lúgubres, deberían construir una vasta ciudad de tiendas iluminadas por velas, inspirada en las ciudades invisibles de Calvino, o en el Gormenghast de Mervin Peake.

En la mezcla de consideraciones personales y estéticas de El vientre de un arquitecto, ¿cuáles predominan?

Tienen igual estatus, aunque hay mucho de lo muy personal en esta película, creo que más que en las otras. Pero las dos razones principales —una observación semiautobiográfica en la relación entre el arquitecto/artista y los espectadores; el deseo de usar la arquitectura y continuar con todo aquello con lo que está relacionada— me llevan a una tercera razón clave. Me ha atraído durante mucho tiempo ese período entre final del Barroco y lo que podría ser descrito como el Revivalismo Cultural Moderno del siglo XIX: ese período de tránsito entre el fin de la Contrarreforma y el principio de la Revolución Francesa. Nuestro mundo contemporáneo parece reproducir tales conflictos básicos. Leonardo, Rafael, Miguel Ángel; luego el segundo período en torno a la Revolución Francesa en la pintura de Poussin, y el tercero que es la sombra de Picasso por un lado y la de Le Corbusier por otro. Esta es la base de trabajo, y una figura en este contexto —Boullée,

escasamente conocido fuera de círculos arquitectónicos— parece no comprometerse con ninguno de ellos.

Fui fascinado particularmente por el hecho de que Boullée dibujó y diseñó mucho, pero no construyó nada. Parecía ser tan sintomático de un cineasta, puesto que muchas películas sólo existen sobre el papel. Tengo quince o veinte guiones en diferente estadio de desarrollo y no dudo que la mayoría de ellos jamás se realizarán. Si multiplicas por el número de directores en activo por todo el mundo, probablemente concluyas una enorme Torre de Babel de palabras, de parloteo. No puedo evitar pensar que si los extraordinarios dibujos de Boullée hubieran sido realizados —el tamaño y volumen de sus concepciones encajaría perfectamente en las metrópolis del siglo XX—, habrían tenido un gran impacto en la historia de la arquitectura. Lo que hubiera sido en tiempos fenomenológicamente caro de construir habría generado una atmósfera de iniciativa y empresa. Por supuesto, la Revolución Francesa produjo gran confusión política y socialmente, pero muy pocos artefactos culturales. El *Marat* de David es quizá el único artefacto cultural fuerte del período que todo el mundo recuerde.

Los tiempos de Boullée pueden representar agitaciones en Europa, pero Gran Bretaña era relativamente estable entonces, y aunque ahora haga películas fuera de su país, usted ha sido definido como el cineasta inglés (que no británico) en su quintaesencia.

Al mismo tiempo que Boullée diseña edificios, Jane Austen escribe novelas. Uno mira atrás mientras otro mira adelante. No los junto, no funcionaría, pero estuve suficientemente intrigado por esto como para escribir un ensayo corto que pudiera haber firmado Jane Austen con ocasión de una hipotética visita a una exposición del trabajo de Boullée, describiéndola con su propio lenguaje, intentando definirla a sus contemporáneos. Hay interés en descubrir cómo nos acercamos a la historia, en términos de cómo vivía la gente en un momento particular del tiempo y de cuáles eran los imperativos culturales y estéticos en las estructuras de la sociedad.



F I L M O G R A F I A

CORTOMETRAJES

- 1966 Train.
Tree.
- 1967 Révolution.
- 1969 **Intérvalos.** (Intervals).
- 1971 Érosion.
- 1973 **"H" de "House".** (His for house).
- 1975 **Ventanas** (Windows).
Water.
Agua en movimiento. (Water wrackets).
- 1976 **Querido teléfono.** (Dear phone).
- 1978 One to hundred.
- 1979 Zandra rhodes.

MEDIOMETRAJES

- 1967 Five postcards from capital cities.
- 1876 Goole by numbers.
- 1978 **Un paseo a través de H. (La reencarnación de un ornitólogo).** (A walk through H. The reincarnation of an ornithologist).
Vertical features remake.

TELEVISION/VIDEO

- 1981 Act of God.
- 1983 **Cuatro compositores americanos.** (Four american composers: John Cage, Robert Ashley, Philip Glass, Meredith Monk).
- 1984 **Zambullida.** (Making a splash).
Canto V. (Dante's infierno).
- 1985 **Interiores: 26 cuartos de baño.** (Inside Rooms: 26 Bathrooms).

LARGOMETRAJES

- 1982 **Los Fall.** (The Falls).
- 1982 **El contrato del dibujante.** (The draughtsman's contract).
- 1985 **Z.O.O.** (A zed and two noughts).
- 1986 **El vientre de un arquitecto.** (The belly of an architect).
- 1988 Drowing by numbers.



F I L M O G R A F I A

CORTOMETRAJES

- 1966 Train.
Tree.
- 1967 Révolution.
- 1969 **Intérvalos.** (Intervals).
- 1971 Érosion.
- 1973 **"H" de "House".** (His for house).
- 1975 **Ventanas** (Windows).
Water.
Agua en movimiento. (Water wrackets).
- 1976 **Querido teléfono.** (Dear phone).
- 1978 One to hundred.
- 1979 Zandra rhodes.

MEDIOMETRAJES

- 1967 Five postcards from capital cities.
- 1876 Goole by numbers.
- 1978 **Un paseo a través de H. (La reencarnación de un ornitólogo).** (A walk through H. The reincarnation of an ornithologist).
Vertical features remake.

TELEVISION/VIDEO

- 1981 Act of God.
- 1983 **Cuatro compositores americanos.** (Four american composers: John Cage, Robert Ashley, Philip Glass, Meredith Monk).
- 1984 **Zambullida.** (Making a splash).
Canto V. (Dante's infierno).
- 1985 **Interiores: 26 cuartos de baño.** (Inside Rooms: 26 Bathrooms).

LARGOMETRAJES

- 1982 **Los Fall.** (The Falls).
- 1982 **El contrato del dibujante.** (The draughtsman's contract).
- 1985 **Z.O.O.** (A zed and two noughts).
- 1986 **El vientre de un arquitecto.** (The belly of an architect).
- 1988 Drowing by numbers.



EL UNIVERSO ELECTRONICO

El *Video-Clip* es uno de los fenómenos más recientes de la cultura de masas. Se inserta en el medio televisivo (ámbito publicitario por excelencia) de manera inversa al llamado *Video-Arte*, que practica el hermetismo estético como rasgo de identificación. El Video-Clip, por el contrario, está más próximo al reclamo publicitario, es la construcción de una imagen fascinante a partir de la cual se pretende el consumo (de la propia televisión, de discos, de música en imágenes...). Esta "región" televisiva tiene ya problemáticos y ocultos autores, *Videoastas* como Rusell Mulcahy, Daniel Mallet, Mondino, Steve Barrow, Toni Basil, Julien Temple... que van imponiendo una forma singular de construcción y articulación narrativa y produciendo al tiempo un nuevo goce escópico. El Video-Clip se constituye así como una de las más depuradas expresiones de la cultura electrónica.

EL VIDEO-CLIP: UN ESTALLIDO DE FRAGMENTOS

LOS VIDEO-CLIPS: VANGUARDIA FORMAL DEL UNIVERSO ELECTRONICO

FACUNDO TOMÁS

La ciencia ha eliminado las distancias. Dentro de poco el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la Tierra, sin moverse de su casa.

(Gabriel García Márquez: *Cien años de soledad*).

La televisión es la hija prodigio de una idea y de un origen. La idea ha sido siempre una meta de los hombres, repetidamente manifestada como anhelable y añorada por inalcanzable: el ideal de que el arte dejara de ser un lugar especial para gente especial y se convirtiese en un *modus vivendi* cotidiano, ejercido, practicado y gozado por todos los mortales, constitutivo de su vida de todos los días.

El origen es el de la humanidad misma: aquella mítica etapa de nuestra historia soñada en la que los hombres eran todos hermanos y el arte y la cultura no eran sino prolongaciones naturales de la existencia.

Muchos han querido ver al “buen salvaje” en algunas manifestaciones tribales de carácter primitivo que existían todavía hace pocas décadas. Entre ellos —aunque nunca lo manifestara abiertamente— Marshall McLuhan, que definió la progresiva condición táctil de nuestra cultura, identificándola con las culturas pri-

mitivas, tomando como paladines a diversos medios de masas, principalmente a la televisión.

El primer hecho absolutamente constatable es que la televisión abole el sentido del espectáculo tal y como hasta ahora había sido considerado: como algo que sucede en un lugar especial, con características semi-mágicas, al que hay que desplazarse y en el que hay que colocarse en situación para poder entrar en el trance del goce. Desde las cavernas paleolíticas hasta las salas cinematográficas, ese sentido de excepción del lugar artístico ha sido una constante.

La televisión, en cambio, está en el comedor, en la habitación, en la sala de estar. Basta con apretar un botón; las imágenes fluyen sin cesar, llenando el espacio privado junto al sonido del frigorífico, el llanto del niño o el teclear de los platos en la cocina. A veces toda la familia se dispone a mirar con atención un programa, pero generalmente la televisión se enciende simplemente para que esté presente, para que el exterior penetre en el interior. La televisión es una ventana que ha perdido ya toda condición mágica y se ha instalado entre nosotros repudiando las distancias entre el aquí y el allá. Ya no hay espectáculo imaginario. Hay presencia de las imágenes con una realidad más potente que cualquier otro objeto.

Esa sola característica ha conmovido los cimientos de la estructura del arte. La retórica ha cambiado de sentido merced a los spots publicitarios: de la metáfora a la metonimia, de la originalidad a la redundancia. La narrativa está siendo paulatinamente impregnada de los hábitos que imponen las telenovelas. Las noticias sólo lo son si se producen casi contemporáneamente al transcurrir de los hechos. Las concepciones espaciotemporales a que nos había acostumbrado el cine son dinamitadas por la generación de imágenes mediante ordenador,



"HIPERACTIVE". DE TOMAS DOLBY. FOTO CEDIDA POR RAUL DURA.



"ZOOLOK". DE J.M. JAVIE. FOTO CEDIDA POR RAUL DURA.



"IT'S RAINING AGAIN" DE SUPERTRAMP. FOTO CEDIDA POR RAUL DURA.

propias de los video-clips de vanguardia. El pensamiento literario, causal, lineal, consecuente, metafórico, está siendo sustituido a marchas forzadas por un estilo metonímico de pensamiento: las cosas suceden y cobran sentido en primer lugar porque suceden. Sólo en segundo lugar cabe averiguar las causas. El mosaico televisivo nos coloca ante el mosaico de la existencia para darnos cuenta de que lo único que se trata es de terminar el mapa.

Hablar de televisión es, en realidad, referirse a un complejo, del que forman parte igualmente otros dos instrumentos: el magnetoscopio y el ordenador, este último en su faceta de generador de imágenes. El magnetoscopio permite almacenar, detener, acelerar, frenar y reproducir las imágenes. Las posibilidades de manipulación son virtualmente infinitas a partir de su invención. En cuanto a la generación de imágenes por ordenador, nos coloca de nuevo ante una constante repetida a lo largo de toda la historia de las artes: las nuevas tecnologías no es que faciliten el trabajo que anteriormente se efectuaba, sino que provocan auténticas revoluciones *formales*, relegando al pasado aquellas formas que respondían a las tecnologías viejas.

La simbiosis ordenador-video-televisión está produciendo una auténtica transformación en el mundo de las imágenes. El pensamiento visual se ve proyectado mucho más allá de los límites, llevándonos a experiencias que renuevan todo nuestro utillaje mental, que suscitan paradojas sobre el espacio-tiempo representativo, que colocan en una nueva dimensión las relaciones entre la narración y el plano de representación. Ello es especialmente constatable en los video-clips: destinados a la juventud, el sector más dinámico del público televisivo, asumen los cambios formales como condición de éxito. La ligazón de una buena parte de los clips a las nuevas tecnologías de la imagen los convierte en vanguardia formal de la imagen electrónica. Su estudio va ligado, pues, al análisis mismo de la televisión en lo que significa de renovación del aparato formal del pensamiento visual contemporáneo. Los textos aquí reunidos entorno al video-clip configuran, simplemente una aportación global a este singular territorio. Un primer acercamiento no exhaustivo pero útil para empezar a concretar posiciones.

EL CLIP

RAUL DURÁ GRIMALT

1. RENOVACION DEL ENTORNO AUDIOVISUAL

Tras el desgajamiento final de la imagen de algunas de sus funciones históricamente habituales (como el culto aurático de la obra de arte), la publicidad se ha convertido en un exitoso credo dionisiaco y consumista. Del carácter nostálgico de algunos mensajes, incluso algunos anuncios, se desprende el dolor ante la pérdida de una arraigada jerarquía de valores icónico-ideológicos; en los video clips, en cambio, encontramos una socialización del placer que manifiesta audazmente la asunción de su propia finalidad comercial (1).

Con el video-clip la publicidad se reivindica como mecanismo seductor que alcanza a sectores sociales que tradicionalmente habían rechazado su influencia. Durante varias décadas, la mayoría de los jóvenes y los intelectuales más “inquietos” habían despreciado al televisor por considerarlo objeto sacralizador del “sis-

tema social imperante” (!). Desde su punto de vista “crítico”, la pantalla reflejaba la “ideología dominante”, ingenuamente entendida como una especie de absurda estupidez generalizada. Con los años, gran parte de las creencias “progresistas” sufrieron el desgaste que corroe a las utopías que no son conscientes de serlo; justo en un período en que quienes habían sido jóvenes “concienciados” iban adquiriendo la desencantada lucidez que les caracteriza. Los viejos prejuicios cedieron a la seducción audiovisual y la televisión se convirtió en lugar preferente de fruición y aprendizaje.

Sería tan arduo como inútil discutir si el cambio de público implicó un giro en los medios de masas o si fue a la inversa. Lo cierto es que la asimilación de nuevos sectores, inicialmente hostiles, ha condicionado cambios sustanciales en los *mass media*, más pendientes de la presencia de multitud de grupúsculos que de una abstracta e inexistente “masa” amorfa y moldeable. De ahí que estemos asistiendo a un proceso de desmasificación de “los medios de masas” (2).

El video-clip es un producto característico de una etapa avanzada de desarrollo de los medios de comunicación. En ella el televisor ha dejado de ser “el ogro totalizador” para constituirse en mueble multifuncional en el que encontrar multitud de propuestas para expectativas distintas. El “ensanchamiento” de los sectores usuarios, merced a la incorporación de los más jóvenes y la atracción de los hasta entonces hostiles, coincide con una diversificación de la oferta televisual. Se

(1) El gran impacto social de la publicidad se había incrementado desde que, en los orígenes de “la sociedad del ocio”, la estimulación del consumo se había convertido en objetivo económico prioritario; pero su legitimación por las “altas esferas intelectuales” no llegaría hasta que los artistas *Pop*, siguiendo propuestas de corte dadaísta (eso sí, desprovistas de un agresivo sarcasmo), fijaran en los productos de masas su mirada culta y exquisita (!).

(2) Rogamos al lector disculpe esta razonable paradoja que delata cuán incómodos y molestos pueden llegar a ser los términos acuñados en contextos cronológica e ideológicamente tan alejados de los nuestros.

pretende que todos los grupos sociales, incluso los minoritarios, encuentren su parcela en las cercanías del iconoscopio.

Los jóvenes hijos de la frenética cultura mosaico de los ochenta, tienen en los video-clips su objeto privilegiado de fruición audiovisual. La "absorción" televisiva de la juventud pasa por una referencialización del video-clip. Todo lo que pretende hablarles manifiesta visiblemente su influjo, ya se trate de anuncios, películas o telenovelas. En ellos se vehícula y publicita el distintivo cultural de un sector identificado —desde mediados de los años cincuenta— con el rock and roll. Por medio del clip se reanuda —tras la crisis de los setenta y con gran vitalidad— su presencia en televisión (3) superando el escaso interés de los documentales al uso, aptos exclusivamente para familiares y fieles seguidores del grupo.

2. UNA MATERIALIDAD HÍBRIDA

Nuestro tiempo no es el de la pureza de los medios sino el de su mestizaje. El clip es heterogéneo por naturaleza. En él encontramos multitud de géneros y estilos. La materialidad propia del video-clip es asumida al margen de antiguos dogmas de incontaminación; de hecho no suele ser otra que la funcional imbricación de medios.

Su carácter experimental es deudor de las vanguardias. Al mismo tiempo está vinculado con lo que Lyotard ha dado en llamar la "condición postmoderna": (4) por compartir el estreno de una flamante década, por su desgajamiento de antiguas justificaciones éticas y por su vocación desmedida por la cita. El clip es, por naturaleza, paradójico. De él nos fascina la

(3) Televisión y rock comparten su materialidad electrizante, la vocación desmedida por la intensificación de las sensaciones y sus síntomas consecuentes: fragmentación y celeridad.

(4) Lyotard, J.F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979, (trad. cast. de M. Antolin *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984) y *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Gallilée, 1986, (trad. cast. de Enrique Lynch, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987).



"PEOPLE GET READY" DE JEFF BECK Y ROD STEWART. FOTO DE ANA ORTEGA.

"WHERE THE HEART IS" DE SOFT CELL (REALIZADOR TIM POPEL. FOTO DE ANA ORTEGA).



condensación de los elementos más dispares en una nueva "coherencia" (5). No en vano, puede ser considerado como un modo de publicidad en un estado avanzado del saber, caracterizado por un alto grado de densidad audiovisual. En él pervive la indagación surrealista de lo imaginario e irracional y al mismo tiempo, la superación de la dicotomía entre lo imaginario y lo real.

3. UN POCO DE HISTORIA

La música rock ha sido convulsionada por el video-clip. Desde su surgimiento han variado sustancialmente los modos de hacer música, de darla a conocer y de consumirla. Un cantante de éxito hoy en día es algo más que un bello busto cantante; emerge —como imagen expandida— en las pantallas plateadas de medio mundo. Le caracteriza la puesta en escena tanto como la misma música. Los grupos han dejado de fabricar preferentemente objetos para proponer, cada vez más, ambientes e informaciones audiovisuales.

"La música es una parte pequeña de lo que queremos o podemos hacer: películas, negocios, política. No creo que los grupos de los noventa sean esencialmente musicales; tomando en cuenta el cine, el video, la televisión y lo que venga, tendrán que ser estrellas multimedia" (6).

Pero no es necesario recurrir a la "ciencia ficción" para vincular el *rock* con los medios audiovisuales. Antes del surgimiento del video-clip la música *rock* ya contaba con una iconografía afín: determinadas formas de vestir y de peinarse, revistas, comics, fotografías y carteles.

La gran cantidad de precedentes, aun discontinuos y desiguales, suponían un bagaje de experiencias aprovechables y un

(5) Cfr. Fargier, J.P., *Mesures du clip*.

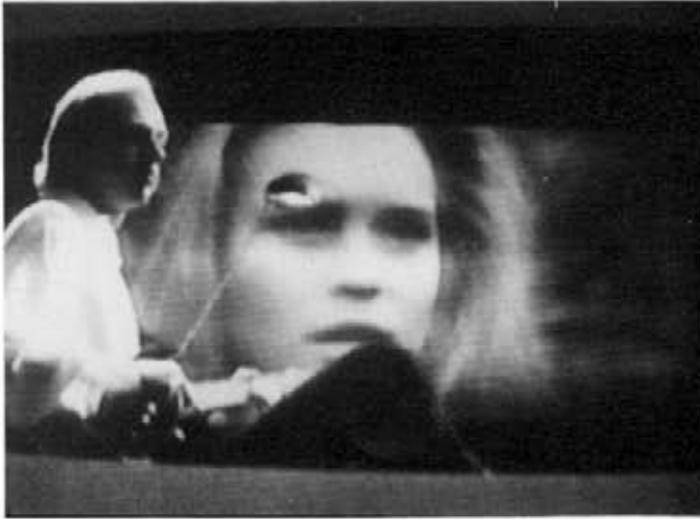
(6) Tony James en: Manrique, D., "Sigue sigue Sputnik. Conmoción en el hiperespacio", en *El País Semanal*, 479, 15-6-86, pág. 24.



"BIKO" DE PETER GABRIEL. FOTO DE ANA ORTEGA



"UNA DE ROMANOS" DE JOAQUÍN SABINA. FOTO DE ANA ORTEGA



"STORYBOOK LOVE" DE MARK KNOPFLER Y WILLY DE VILLE. FOTO DE ANA ORTEGA.

punto de referencia en el nuevo quehacer. El clip constituye un eslabón avanzado de una cadena discontinua de fenómenos audiovisuales que acabaron extinguiéndose. Entre los primeros cabe hablar del cine experimental de Fischinger, quien supo aunar el carácter innovador de las vanguardias europeas con la funcionalidad publicitaria. Al subordinar la imagen a una música preexistente, establecía las bases estructurales sobre las que se sustentaría al video-clip.

En la década de los cuarenta se popularizaron en EE.UU unos proyectores que pasaban películas musicales de breve duración y pequeño formato que se conocieron con el nombre de *soundies*. En ellas la canción se demarcaba de cualquier discurso narrativo. Al igual que otros precedentes, no fueron capaces de adaptarse a las importantes variaciones que la televisión implantaba en el entorno audiovisual y se extinguieron fugazmente.

En cambio los *scopitones* (difundidos en la Francia de los años sesenta) se aprovechaban del irregular tratamiento que la televisión hacía del rock. En ellos se empezaron a experimentar algunas de las audacias que caracterizan al video-clip, como la cesión de imagen por parte del cantante y la no sujeción a marcos espacio-temporales concretos. Su crisis y posterior extinción debe ser atribuida más a la escasa repercusión del *rock* francés en el panorama internacional que a deficiencias en su planteamiento audiovisual.

"GET OUTTA MY DREAMS" DE BILLY OCEAN. FOTO DE ANA ORTEGA.



En general el clip surge en contraposición a la inmensa mayoría de lo que fue el cine musical *rock*, lo cual no contradice la existencia de importantes excepciones. Una de las películas más importantes al respecto fue *Qué noche la de aquel día*, de Richard Lester. En los primeros minutos del film encontramos paradójicamente, efectos visuales que, en la mayoría de los casos, diferencian a los clips de sus precedentes. Algunos de los efectos

empleados suponen incluso, una "premonición" de la versatilidad del medio vídeo.

Pero el clip no surgió como evolución de los largometrajes, sino de unas producciones de carácter interno, que las productoras discográficas norteamericanas repartían a los distribuidores de todo el país, para informarles de los "éxitos" inminentes. Se trataba, prioritariamente, de filmaciones de conciertos en vivo que eran agrupadas en cintas de vídeo. La demanda de tales producciones fue tanta que se pensó en la posibilidad de crear un canal de televisión por cable, específico para su difusión: el MTV. Ello comportaba la necesidad de disponer de un rico caudal de clips y la complicidad de gran número de "abonados" entre los que se encontraban la mayor parte de los seguidores incondicionales de la música rock.

4. LA NUEVA NARRATIVA AUDIOVISUAL

El video-clip se ha constituido, en los últimos años, en el fenómeno publicitario más convulsivo de nuestro entorno audiovisual, en cabeza de lanza de las innovaciones formales que se producen en el ámbito de lo televisivo. El desarrollo que ello comporta se da en multitud de sentidos. Precisamente la heterogeneidad de tal proceso desacredita la idea de evolución hacia un destino nítido.

El empleo intensivo de los efectos especiales en los video-clips no deben llevarnos a engaño; el clip no es —en esencia— un juego formal. La cuidada elaboración de que hace gala se relaciona en todo momento con la funcionalidad publicitaria. La búsqueda de lo novedoso, que al fin y al cabo es algo muy antiguo, la cual constituye el único modo de retener la reclamada y huidiza atención del espectador.

Las nuevas condiciones de espectación han condicionado la creación de un nue-



"SUEDEHEAD" DE MORRISSEY. FOTO DE ANA ORTEGA.



"SUEDEHEAD" DE MORRISSEY. FOTO DE ANA ORTEGA.



"SUEDEHEAD" DE MORRISSEY. FOTO DE ANA ORTEGA.

vo tipo de discurso audiovisual. Si durante mucho tiempo se creyó fundamental el restar polisemia a los mensajes, con el fin de conducir al espectador por la senda del sentido "justo y necesario", en la actual selva de mensajes reiterados (dado que cada vez se destina menos tiempo a la contemplación de un anuncio y que en el momento en que es captado su sentido se convierte en insignificante) el mensaje se resiste a ser vaciado. Tan sólo la espec-tación reiterada y la fijación de alguno de sus aspectos en el inconsciente colectivo, permiten dar por finalizado el cumplimiento de sus funciones.

La audacia formal obedece, pues, a una doble finalidad; por una parte es el modo más eficaz de atraer y retener la atención del espectador; por otra, entorpece o imposibilita el discurso narrativo lineal.

En los video-clips la trama inicial se diluye en la fascinación estética de los más imprevisible efectos de prostproducción. La devaluación de la narrativa lineal se ejemplifica en la crisis de uno de sus máximos exponentes: los relatos de suspense. No hay ningún otro discurso más propenso a la espectación intensa y única. Por el contrario los clips sólo alcanzan dosis apreciables de sentido por medio de la fruición reiterada. En ellos, como en las películas de Godard (7) el final es la invitación a un nuevo pase, a ser posible, inmediato.

CLIFF RICHARDS. FOTO DE ANA ORTEGA.



(7) En *Made in USA*, por ejemplo, el comienzo del film no adquiere sentido más que como continuación del final.

TRAS LAS HUELLAS DEL PASADO: LA CITA EN EL VIDEO CLIP

JOSE A. HURTADO ALVAREZ

DE ENTRE UNA DE LAS POSIBLES MIRADAS...

Diversas son las miradas que podemos proyectar sobre una pantalla que nos impele, en un discontinuo estallido, con un número ingente de video clips (1). Podemos decir que el video clip, como peculiar fenómeno de la cultura de masas de los años ochenta, las exige. Nos sugiere tratar de música, de canciones (y de su consumo masivo producto de las estrategias establecidas por la industria discográfica); nos incita a referirnos a la televisión (como objeto directo e inmediato de consumo inserto en la programación televisiva); nos permite hablar de publicidad (en la medida en que lo entendamos como un *sui generis* “spot” publicitario que se constituye en reclamo culto y placer para vender discos y promocionar músicos).

(1) El video clip se integra en la publicidad televisiva como segmento de continuidad o nutriendo, en parte, el contenido de los programas musicales. Sin embargo esta presencia discontinua se transforma en continua en algunas cadenas que emiten exclusivamente, y a veces durante las 24 horas del día, video clips.

Distintas aproximaciones a un “género” discursivo que, según Jesús G. Requena, “*traduce expresivamente algunos de los proyectos que caracterizan más esencialmente a la cultura electrónico-publicitaria*” (2). Discurso que, a modo de acotación más bien reduccionista, podemos entender como un determinado —y desde luego novedoso— encuentro entre una banda de imagen y una banda de sonido articulada casi siempre de forma exclusiva entorno a la música. Lugar de encuentro que, al igual que el anuncio televisivo, diríamos convencional, se ha convertido en una nueva medida audiovisual que está imponiendo unas ¿inéditas? formas de percepción (para matizar ciertas propuestas de originalidad ahí están como prueba algunas muestras de la vanguardia histórica cinematográfica).

Heterogeneidad y ultrafragmentación son dos de los rasgos distintivos que mejor singularizan al video clip: su propia vigencia, al margen de la amalgama de géneros, discursos y medios que se imbrican en su despliegue textual, depende, por un lado, de las estrategias publicitarias, de su adecuación a la programación televisiva o del tipo de dinámica que se produzca en la música moderna; y por otro, de la hiperabundancia de imágenes de breve duración y de la sucesión vertiginosa de espacios y tiempos que como características discursivas conectan con las miradas de la postmodernidad. Ambas, heterogeneidad y ultrafragmentación, hacen que el video clip se erija en una manifestación paradigmática de las tendencias dominantes en las prácticas culturales y artísticas modernas.

Sin embargo, no vamos a centrarnos en el estudio de su dispositivo retórico ni en su tipología discursiva ni en su evolución

(2) GONZALEZ REQUENA, Jesús: “La música como coartada” in *Comunidad Escolar, Cultura*. Madrid, 21 de septiembre de 1988, p. 26.

histórica. Tampoco adoptaremos ninguno de los posibles enfoques apuntados, que precisan un punto de vista más contextualizador. Intentaremos abordar este curioso producto de la postmodernidad desde una perspectiva un tanto particular: el análisis del video clip en relación a un aspecto muy significativo de nuestro universo contemporáneo: la promiscua intertextualidad en la moderna cultura de masas. El imperio de la cita se extiende de forma obscena entre los diversos medios de la cultura mesocrática actual.

EL VIDEO CLIP, UN MESTIZAJE AFORTUNADO

El video clip musical es un discurso propicio para comprobar que los medios no son territorios aislados en una geografía poblada de signos intercambiables y que un texto no es una isla solitaria en los océanos repletos de múltiples escrituras, y más aún en estos tiempos en que impera una estética de la repetición.

Dejando al margen el principio epistemológico que propugna que una cualidad de todo texto es encontrar otros discursos a su paso, constituirse en lugar de cruce en relación a todos los demás, nos interesa resaltar las formas concretas de intertextualidad (y aquí adoptamos la segunda acepción que propone en torno al término intertextualidad Vicente Sánchez-Biosca (3), y que tiene que ver con el tratamiento específico que hace un determinado texto de otro —u otros—) que operan en el video clip, producto de la cultura de masas que destaca por un rico entramado de referencias intertextuales, por su desmesurado “coqueteo” con la cita.

El video clip es un ejemplo de interdiscursividad entre canales y/o medios de co-

municación de masas. En su propia materialidad se presenta como un cruce híbrido entre música —generada por una industria cultural como la discográfica, que tiene como foco tradicional de irradiación la radio— e imagen que tiene su difusión primordial en el medio televisivo.

Pero nos interesa destacar en estas notas otro tipo de encuentro, el que se produce entre el video clip y el cine. Es un intercambio de doble dirección. Por un lado, el cine asume, en su textura narrativa, la estructura del video clip como fragmento autónomo (o relativamente autónomo) nada funcional para el desarrollo del relato, e incorpora su estilo visual (ritmo sincopado sometido a la música).

Films como *Algo Salvaje*, *Los Inmortales*, *Nueve Semanas y media*, son manifestaciones inequívocas de la integración del video clip en los relatos filmicos modernos. Este mismo fenómeno se detecta en el relato electrónico, en particular en algunas series televisivas como *Miami Vice* y *Moonlighting*, como así lo confirma de forma hartamente lúcida Vicente Sánchez-Biosca (4).

Por otro lado, la banda sonora de algunos films, en concreto una canción de la misma, propicia la aparición de un video clip que en la mayoría de las ocasiones es una mezcla de imágenes de la película y planos del cantante rodados especialmente para su difusión televisiva.

La princesa prometida, *Buscando a Susan desesperadamente*, *Mad Max III*, *Nueve semanas y media* son films que han dado lugar a un video clip, que cumple a veces la función de *trailer*. Es obvio que detrás de esta ósmosis se encuentra una precisa estrategia que refuerza mutuamente la difusión de la canción (disco) y del film.

(3) Este trabajo es deudor del artículo de Vicente Sánchez Biosca “Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche” al que remitimos para el tema de la intertextualidad.

(4) SANCHEZ BIOSCA, Vicente: “En las alas de la danza: Miami Vice y el relato terminal”. De próxima publicación.

Pero estas formas específicas de inertextualidad que convergen para conformar ese espacio discursivo llamado video clip, no dan cuenta de un tipo de cita —entre dos discursos concretos—, con un poderoso valor cultural, muy extendido en el interior de la cultura de masas y que indudablemente tiene una presencia generalizada en el video clip. Así, y circunscribiéndonos al cine como referente último de la cita, en la manifiesta arbitrariedad, en la pretensión de impacto visual o en la libre sucesión de imágenes de algunos video clips rastreamos el montaje de *shock* del cine soviético de los años veinte o la “lógica” de lo onírico de cierto cine de vanguardia de adscripción surrealista (si tal etiqueta puede ser aplicada). Además, estas referencias se acentúan con citas explícitas a determinados textos vanguardistas, que a modo de guiño, complacen a la mirada culta. Pero también, como afirma Bonitzer, “*el video clip es un modo espontáneamente referencial que no cesa de aludir a los géneros cinematográficos de fuerte potencial emocional (el cine negro de los 40, el cine de terror, de ciencia ficción, de héroes fantásticos), a estrellas (Madonna parodia a Marilyn). El clip no cuenta nada pero hace alusión a un posible relato, sugiere elípticamente un relato*” (5). El video clip evoca, muchas veces de forma difusa, recuerdos de películas, de historias; en él encontramos casi siempre una fértil memoria cinematográfica.

LOS ECOS LEJANOS DE LA NIEVE

Russians, del cantante Sting, video clip realizado por Jean Baptiste Mondino, es uno de los discursos que, en un sutil juego de virtuosistas imágenes, nos ubica, citándolo sin pudor, en el universo del cine.

El Hollywood clásico, como si se tratase de un viejo álbum de fotos viradas en sepia, es el lugar (mítico) de donde se ex-

(5) BONITZER, Pascal: “Les images, le cinéma, l’audiovisuel” in *Cahiers du Cinéma* n°. 404. p. 19.



CIUDADANO KANE. ORSON WELLES (1941). FOTO DE ANA ORTEGA.



CIUDADANO KANE. ORSON WELLES (1941). FOTO DE ANA ORTEGA.



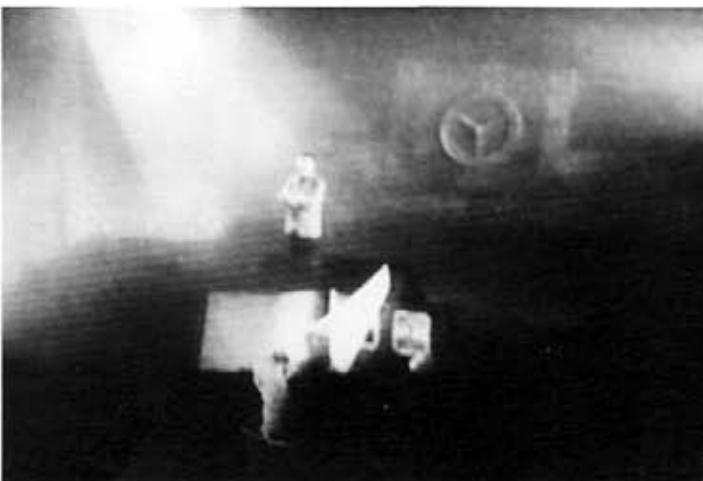
traen algunos de los motivos visuales que configuran *Russians*. Imágenes en blanco y negro, vaporosamente nostálgicas, que se apropian del pasado en una operación que no deja de ser retro. Aquí el referente elegido es *Ciudadano Kane*, el prestigioso y reconocido film de Orson Welles, considerado hoy —transcurridos más de 40 años desde la fecha de su realización— como un clásico —curiosa paradoja— por erigirse en instaurador de una cierta modernidad cinematográfica dentro del contradictorio marco del cine clásico.

De ahí que la cita tenga un incuestionable valor cultural y se constituya en la savia de un ejercicio erudito: *Ciudadano Kane* no es sólo un texto aislado que reverbera en la textura del video, éste efectúa más bien, en relación al film de Orson Welles, un trabajo de cita en la superficie del texto (concordancia visual, similitud iconográfica entre los dos discursos). Trabajo que, en un sentido obsceno, se pretende sistemático.

Lo que hay que dilucidar es si la cita en *Russians* es pertinente semánticamente, si se integra —aportando algo— en la estructura del nuevo texto, de manera que su irreconocimiento torne ilegible el video clip, si propone una determinada lectura del film de Welles o, por contra, si sólo es una forma decorativa que establece un *look* culto sustentado en el propio reconocimiento de la cita, en otras palabras, si el video clip está construido apenas por efectos *Kitsh*.

Decidirse por la segunda opción supone incluir a *Russians* es esa tendencia dominante de la cultura de masas que convierte la cita, siempre obscena e hiperbólica, en un dispositivo impertinente. En un principio la no percepción, en el proceso de fruición, de los ecos visuales de *Ciudadano Kane* no arruina el discurso visual/sonoro del video clip. Discurso que se dirige de manera directa a los sentidos

RUSSIANS DE STING. (REALIZADO POR J.B. MONDINO). FOTO DE ANA ORTEGA.



en concordancia con la tesis —que se puede aplicar a gran parte del universo visual moderno, y en particular a la televisión— que afirma que hoy se privilegia antes que nada el impacto visual, que la capacidad de atracción del espectador reside sobre todo en la provocación del efecto espectacular. Podemos disfrutar de *Russians* mediante el placer de la mirada y el goce del oído sin necesidad de detectar la presencia erudita de la cita, aunque en este caso sea fundamental en el diseño estético del video clip. Las referencias estilísticas/formales (encuadres, movimientos de cámara, iluminación, lentes, motivos visuales, espacios, objetos...), que se despliegan de manera abundante y conducen a una afinidad iconográfica entre *Ciudadano Kane* y *Russians* constituyen una prueba de ostentoso virtuosismo que caracteriza a las imágenes del video clip.

De todo ello se deduce una estricta irresponsabilidad semántica de la cita, sin embargo, habría que matizar esta tajante afirmación. La elección de los fragmentos narrativos de *Ciudadano Kane* citados en *Russians* es bastante significativa: la muerte de Kane (6) (que se sitúa en el prólogo del film) y la primera indagación que realiza el periodista Thompson en la vida e historia de Kane que, a través de la lectura de las memorias de su tutor Thatcher, da lugar a uno de los *flash black* con mayor relevancia simbólica, el que describe el alejamiento de Kane de su hogar y la definitiva fractura con el mundo de su niñez.

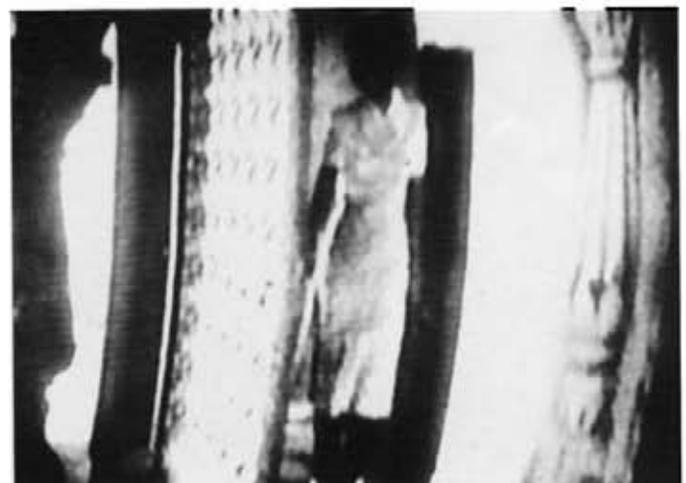
Además, en las imágenes del video clip se repite un motivo visual; la nieve, que aparece en *Ciudadano Kane* tanto en el instante de su muerte (bola de nieve) como en el paisaje de su infancia.

La infancia, la muerte, su vinculación a través de una palabra: *Rosebud*, que de-

(6) La escena del film es evocada por la presencia del personaje de la enfermera o por el encuadre que remite a la imagen del cuerpo de Kane cubierto, a modo de sudario, por una sábana.



CIUDADANO KANE. ORSON WELLES (1941). FOTO DE ANA ORTEGA.



CIUDADANO KANE. ORSON WELLES (1941). FOTO DE ANA ORTEGA.



RUSSIANS DE STING. (REALIZADO POR J.B. MONDINO). FOTO DE ANA ORTEGA.

signa una pérdida (irremediable). infancia y muerte unidas por la memoria que, en el último momento vital, con la nostalgia por una definitiva ausencia, añora el paraíso perdido, evocado metafóricamente por el trineo y por los juegos en la nieve. Muerte e infancia. Puede que una rememore la pérdida de la otra.

En el video clip, en un espacio que recuerda inmediatamente la biblioteca/archivo de *Ciudadano Kane* (santuario de la memoria donde el peridista inicia una lectura como si de un viaje se tratara a través del túnel del tiempo, en busca de un enigma enunciado desde el umbral de la muerte), un viejo contempla un álbum de fotos que no es sino el inicio, mediante la memoria, de un trayecto (simbólico), en cuyo transcurso duele una pérdida, hasta los abismos de la muerte. La proliferación de fotos (objetos-fetiché que fosilizan el tiempo para su rememoración), la redundante presencia de imágenes de la infancia (una joven gimnasta, un rostro, el de Welles niño, en un panel fotográfico) o los repetidos planos de un reloj con toda su resonancia simbólica, refuerzan el sentido con que están referidos los fragmentos de *Ciudadano Kane*.

Podemos hablar de una cierta lectura temática, si se quiere simplificada y nada novedosa, del relato de Orson Welles, pero efectuada desde las propias elecciones propuestas por *Russians*.

Por otra parte, aunque es verdad que no se da un efecto redundante entre el tema musical y la construcción visual del video, que la lógica interna —por débil que ésta sea— de las imágenes, su producción de sentido, no derivan de la letra de la canción y si de su estrecha relación con el discurso visual al *Ciudadano Kane*, encontramos un punto de conexión entre la canción de Sting y el film de Welles: la infancia.

La idea de la muerta (colectiva), produc-

RUSSIANS DE STING. (REALIZADO POR J.B. MONDINO). FOTO DE ANA ORTEGA.



to del irracional ejercicio del poder, el holocausto como consecuencia del enfrentamiento entre los bloques político-militares planean por la canción de Sting. Nos podemos preguntar qué tiene que ver la guerra nuclear con el tema de la infancia. El planteamiento, diríamos ideológico, que emana de la letra, vincula la presencia de esta amenaza a la pérdida de la inocencia, al olvido de lo que evoca la palabra infancia. De nuevo, muerte e infancia, la presencia de una depende de la ausencia de la otra. Esta afirmación vendría avalada por el estribillo de la canción que, construido como variaciones sobre un mismo tema, juega con la idea, a veces planteada como esperanza, otras como certeza, de que los rusos también aman a sus hijos y ello garantiza la pervivencia de la vida. Poder —y muerte— enfrentados a inocencia, nos sugiere Sting.

Muerte e infancia, y también poder en *Ciudadano Kane*. Como dice Bazin “el afán de dominio social de Kane (...) está enraizado en su infancia, es decir en la de Welles (7). Poder que no permite recuperar la infancia (identificada con el tiempo de la felicidad) ni evitar la muerte, y que apenas desentraña un enigma que se vuelve inútil en su desvelamiento. Pues el poder de *Ciudadano Kane* no sólo se despliega en su historia sino también en su enunciación.

Podríamos considerar la idea de la infancia, único —y frágil— lugar de encuentro entre la canción y el film como un punto de partida, pretexto o vía de inspiración para citar el texto de Welles en el discurso visual de *Russians*. Imágenes de un discurso que no ilustra de manera directa y plana de canción sino que se remite a su texto, tras una asimilación algo forzada de *Ciudadano Kane* como re-

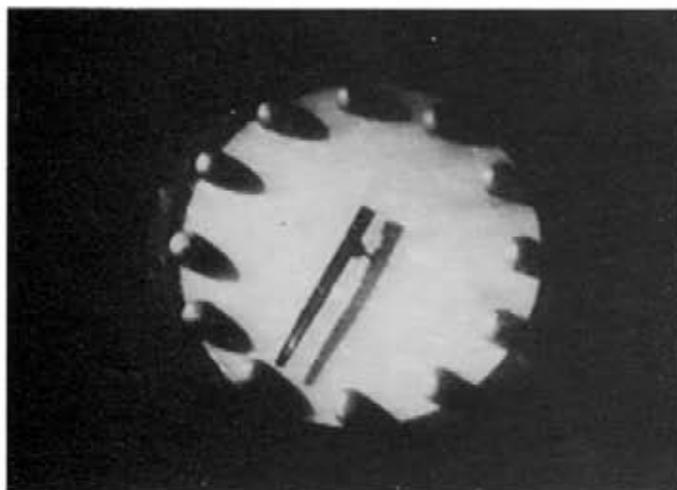


CIUDADANO KANE. ORSON WELLES (1941). FOTO DE ANA ORTEGA.

(7) BAZIN, André: *Orson Welles*, Fernando Torres. Valencia, 1973. p. 58.



RUSSIANS DE STING. (REALIZADO POR J.B. MONDINO). FOTO DE ANA ORTEGA.



RUSSIANS DE STING. (REALIZADO POR J.B. MONDINO). FOTO DE ANA ORTEGA.



ferente de apoyo, mediante un trasvase del tema de la infancia a un contexto diferente.

Nos encontramos, por una parte, ante una posible lectura del film de Orson Welles y, por otra, frente a un intento de reforzar los planteamientos de la canción al subrayar su letra con el universo visual de *Ciudadano Kane*, con el que conecta a través de la evocación de la infancia.

Puede que las afirmaciones expuestas en el párrafo anterior sean excesivamente frágiles para concluir que la cita en *Russians* sea algo más "que una explicitación de un marco de identificación erudito" (8) y que su no reconocimiento lleve aparejada una imposible intelección. Aún así es difícil reducir el diálogo entre el video clip y el film a un estricto afán virtuosista que conduce inevitablemente a la no pertinencia semántica. No sería exagerado decir que con *Ciudadano Kane* (la nieve, la infancia, el poder...) se legitima el discurso ideológico de *Russians*. Aparte de estas cuestiones que suscita el video de Sting, no cabe duda de la manera de citar que privilegia la moderna cultura de masas, de la que *Russians* participa al asumir, al menos, su carácter obscuro e hiperbólico.

Y aunque el video de Sting pueda presentar algún rasgo diferenciador (un trabajo más riguroso con la cita), su esfuerzo por convertirse en una excepción se torna vano, ya que antes que nada es un video clip y por lo tanto está limitado en su duración y constreñido a un tipo muy determinado de consumo (fragmentario, masivo...) que invalida, al menos parcialmente, los ecos de su referente legitimante, al someterlos a un goce escópico que tiende a la banalidad y sitúa a *Russians* en su verdadero lugar: la publicidad televisiva.

(8) SANCHEZ BIOSCA, Vicente: "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche". *Discurso* n.º 2, 1988.

DIMENSIONES DEL CLIP

JEAN-PAUL FARGIER
(Traducción de Mónica Picó Goursolle)

Tras el *spot* y el *flash*, una nueva unidad se está imponiendo en el mercado de los neologismos: el *clip*. Se habla de “clip moda”, de “clip arte plástico”, de “clip baile”, de “clip arte lírico”, de “clip literario”, de “clip político”, de “clip industrial” y, por supuesto, de *video clip*. Su éxito, como palabra y como objeto, ha originado esta floración de expresiones.

Pequeña joya no muy cara, sin llegar a ser una baratija, mínima pero verdadera, el clip designa ahora el breve encuentro entre una banda imagen y una banda sonido en cualquier tema y en cualquier campo. Antes a eso se le llamaba un *corto-metraje*, pero si las palabras cambian es porque la realidad se modifica. El éxito del clip no sólo se debe a su brevedad, sino también a la nueva forma de ser corto, de ser breve, que ha inventado.

El adjetivo *video* insiste, por su abuso (muchos video clips no se realizan con vídeo), en la radicalidad de una forma de expresión cuya novedad no viene tanto de una

tecnología concreta sino de una manera inédita, moderna, de sentir y de ver, de ver y de entender, que el *clip video* ha sabido alcanzar por su modo de impulsar a la vez imágenes y música hasta el punto de erigirse en modelo.

Una canción y unas imágenes, una canción *más* unas imágenes, unas imágenes *sobre* una canción, unas imágenes *durante* una canción, unas imágenes *alrededor de*, unas imágenes *en*; el vínculo que une una canción a unas imágenes puede presentarse —y se ha presentado en la historia del cine, de la televisión, de la industria del disco— de muy diversas maneras, no basta con que haya unas imágenes con una canción sea filmada para que pueda hablarse de video clip. Se ha empezado a hablar de video clip a partir del momento en que música e imágenes han establecido entre sí una cierta relación en función de la evolución de los medios. Una relación totalmente nueva. Porque el video clip no es ni un *scopitone*, ni una secuencia de comedia musical, ni un programa de variedades televisivas —aunque se trate de una “mise en page” de Jean-Christophe Averty—. Todas estas formas distintas de poner imagen a una canción se citan normalmente como antecedentes del clip. ¿Qué es lo que le diferencia de ellas? ¿Qué es lo que diferencia todas esas formas entre sí? Fundamentalmente, el uso que hacen del *cuerpo* del cantante. ¿Cómo lo inscriben y en qué decorado?

En una *comedia musical* el momento en el que el actor comienza a cantar, y a menudo a bailar, se inscribe en una *continuidad*. Una continuidad múltiple. Continuidad de la historia cuyo desarrollo hay que frenar o acelerar con la canción. Continuidad del decorado, en el que el protagonista evoluciona mientras canta, sólo o acompañado por otros personajes, cuya presencia siempre está justificada de manera realista (si unos figurantes repiten el estribillo o se ponen a bailar, son los transeúntes de una calle, los clientes de un café, los compañeros de despacho, en resumen, personas que par-

ticipan en la historia o que componen el fondo del decorado). Y, cuando el número musical finaliza, la historia prosigue sin interrupción, sin ruptura de estilo, pero a otro ritmo, el de la palabra.

Un video clip, por el contrario, se presenta aislado de cualquier contexto y se singulariza, como veremos, por una serie de *discontinuidades*.

Si los *Scopitones* franceses de los años 60 o los *Soundies* americanos de los años 40 y los *Snaders Telescriptions* de los años 50 (1) ofrecen una canción por sí misma, sin ningún vínculo con una historia que hubiera comenzado antes que ella para acabar tras ella, como es el caso de las comedias musicales y de las películas con canciones, su modo de poner en imagen el cuerpo del cantante es profundamente cinematográfico. Se trata de mostrar al artista ejecutando su pieza, como sobre un escenario (de music-hall, de cabaret o de televisión) pero con decorados naturales. Jamás se pierde de vista al cantante, salvo en algunos planos inserto (primer plano de un comparsa, una flor, una chica, un animal, un espectador, etc.). Se pueden multiplicar los decorados, pero la lógica de hacer destacar en ellos el cuerpo del cantante sigue siendo la de la continuidad espacio-temporal que funda el verosímil cinematográfico, incluso en su vertiente maravillosa u onírica.

El clip video, al contrario, tratará independientemente los cuerpos y los decorados, sin el menor deseo de verosimilitud ni de homogeneidad: entre un decorado y otro, entre el cantante y los diferentes decorados. La escena, como unidad de lugar, ha sido abandonada.

Esta constituye, sin embargo, la referencia esencial del rodaje en las *variedades televisadas*. El recital o el show televisado no son más que una expansión (cuando no se trata de una reducción) de la escena del music-

hall con unos cuantos arreglos técnicos para facilitar el trabajo de las cámaras. El directo —o el efecto de directo— es incuestionable. Lo que cuenta es la interpretación del cantante: no se le pierde de vista, no sale de cuadro, es el centro de la puesta en imagen. Los decorados son indiferentes, pueden cambiar o seguir iguales pero jamás serán tan bellos como un primer plano del cantante. Siempre dan la impresión de estar de más.

En el caso de las *realizaciones de Averty* se produce exactamente lo contrario. Es el cuerpo del cantante el que da la impresión de estar de más en relación con el decorado. Para Averty, el espacio televisivo no es el doble de una escena, sino una geometría plana; el decorado lo es todo y el cuerpo un simple elemento del mismo.

Los collages electrónicos de Averty tendrían, aparentemente, el tipo de tratamiento que más se acercaría al clip vídeo, sería su antepasado más próximo. Pero el estilo de Averty es un estilo *homogéneo* que concentra todas sus fuerzas en la escritura electrónica, mientras que el clip es un producto esencialmente *heterogéneo* que lo mezcla todo; los estilos, los géneros, las fuentes, los soportes, las referencias, los niveles, los gustos, los valores,... todo. Como la televisión, lo que no hace que el clip sea menos televisivo que un programa de Averty. Lo es, pero de un modo distinto. Si el clip merece el “adjetivo” vídeo, no es por su fidelidad a la *tecnología* de la televisión, sino por su vinculación a la televisión como *mass-media*. El mass-media que está hoy en situación de difundir y de digerir a todos los demás, por el que todo pasa y todo acaba. Mientras que un programa de Averty no pretende funcionar como “toda la televisión” sino como el más televisivo de todos los programas, el clip se presenta siempre a la vez como el objeto menos televisivo que existe y como el modelo comprimido, reducido, de todos los programas de un día, un mes o un año. La diferencia es importante y quizá por ello el

(1) Tomo estas precisiones de Philippe Truffault. *L'Echo des Savanes*, 18.

antepasado Averty no reconoce a sus descendientes, y viceversa.

Admitámoslo pues: el clip tiene antepasados, pero no se parece a ellos en nada. Si en un clip hay comedia musical, baile, escena, canción filmada..., siempre es como cita, referencia, guiño, clave; del mismo modo que todo en él se mezcla, circula: películas, televisiones, objetos de la vida cotidiana, arquetipos de la publicidad, lugares comunes de sueños... En un clip no ocurre nada que no haya recibido plenamente en otra parte, en otros medios, la aceptación popular. El clip es una forma de volverlos a poner en circulación, de enrollarlos en otra escena, de imantarlos, de hacerlos gravitar alrededor de un sol que es el cantante.

¿Dónde empieza el clip? ¿Qué es lo que lo distingue de sus antepasados?

Podríamos decir que el clip empieza cuando, en la puesta en imagen de un tema musical, el cantante cede terreno en favor de otras imágenes. Dejamos de verlo, o mejor, dejamos de verlo sólo a él. Otras imágenes ocupan su puesto: lugares, objetos, figurantes,... incluso otras imágenes de él mismo en las que hace cualquier cosa menos cantar. La ruptura fundamental respecto a otras formas de puesta en imagen de una canción radica en este doble descentramiento: 1) el cantante no sólo canta y 2) el cantante es reemplazado por otras imágenes.

Este retroceso, esta desaparición parcial, este eclipse momentáneo es, evidentemente, una estrategia. El cantante desaparece para reaparecer mejor, se ausenta para reforzar su presencia, se oculta para hacerse desear. Se trata aquí de la aplicación de una de las técnicas de la publicidad: asociar un producto a objetos valorizadores, deseables. Organizar el traslado del deseo. Hacer un clip a partir de una canción consiste siempre en administrar esa distribución del terreno (del tiempo, del espacio) entre las



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).



imágenes del cantante (del cantante como tal) y otras imágenes (incluidas las del cantante sin cantar). El arte del clip consiste en determinar la parte que corresponde a cada uno y decidir a qué imágenes será asociado el cantante. Estas imágenes, destinadas a reforzar (o a establecer) la imagen de marca del cantante y de su canción no pueden ser más que *imágenes que subrayen*, imágenes fáciles de identificar, instantáneamente descodificadas y, por consiguiente, hiper-codificadas, hiper-conocidas, hiperdefinidas. Al menos una a una, puesto que el vínculo que las une revela otros procesos mucho menos evidentes. La racionalidad no es su fuerte, su lógica es puramente imaginaria. Para convertirse en obra, el clip ha tenido que forjarse una nueva retórica.

¿Cómo se opera esta gestión retórica del espacio y del tiempo que delimitan el clip? Es el tiempo el que determina el espacio. Tiempo que generalmente coincide con la duración del tema musical, aunque no siempre ocurre así: algunos clips empiezan por una escena instrumental, no cantada, que inicia una ficción de manera puramente cinematográfica (así ocurre, por ejemplo, en el prelude de *Love is a battlefield*, en el que la heroína encarnada por Pat Benatar abandona la casa de sus padres; o en la larga introducción de *Thriller*, del que se ha dicho que constituye más que un cortometraje). Pero estos excesos no sabrían ir muy lejos sin romper con aquello que caracteriza al clip como género: la brevedad (3 o 4 minutos), brevedad que ha obligado al clip a inventar su propia retórica.

Decir que el tiempo determina el espacio significa, primero, que no habrá más imágenes de las que permita la *duración* de la banda de sonido. Esto significa que la *temporalidad* y el *tempo* de las imágenes son las que dicta la música. En un clip la relación de dependencia entre la banda imagen respecto a la banda sonido es semejante a la que existe en una película entre la música respecto a la imagen.

El *tempo*, el ritmo de cada imagen de un clip debe seguir el *tempo* general dictado por la canción, éste amplifica su orquestación añadiendo a los ritmos sonoros armonías visuales. Las imágenes no se ponen en fase respecto a la música durante todo el clip, esto sería molesto, ridículo; aprovechan las diferencias, los acordes, los desequilibrios, pero también los retablecimientos del ritmo. Casi siempre, en uno u otro momento, el clip va a recurrir a una figura que podríamos llamar *redundancia rítmica*: coincidencia absoluta entre el ritmo sonoro y el ritmo visual. Un movimiento de cámara, un efecto de montaje, subrayan, repitiéndolos exactamente, los ritmos de la música. Este recurso puede ocupar toda la pantalla, como el puñal que se clava tres veces siguiendo el ritmo de la batería en *Photograph* del grupo Def Leppard; o puede ser más que discreto, apareciendo en una esquina del cuadro, como el latido del corazón asustado bajo la manta en *Undercover of the night* de los Rolling Stones. Esto ocurre tan a menudo en los clips, que podemos decir que se trata de una *figura obligada*. Se comprende bien porqué: la coincidencia absoluta, aunque no sea más que por un segundo, funciona como una garantía de que las dos bandas —sonido e imagen— obedecen a los mismos principios, volviendo de cuando en cuando a ponerse cada una en su lugar. La imagen se adapta a la música antes de volver hacia rimas más sutiles, acordes más amplios, figuras más libres.

La *temporalidad* nace también de la banda sonido, es decir, de la música y la canción, que generan un tipo fuera del cual las imágenes del clip no existen. Estas imágenes no pertenecen ni al presente, ni al pasado, ni al futuro, tejen hilos de tiempo en los que se despliegan las voces y la música, forjando un tiempo imaginario que comprende todos los tiempos. Decir que la música es un embrague de temporalidad imaginaria significa, para el clip, que todas las *velocidades* —y los cambios entre ellas— le están permitidas sin la menor justifica-

ción. Se pasa del presente al futuro, del futuro al pasado sin la menor precaución retórica. Esta intercomunicación entre las distintas categorías temporales implica, asimismo, la intercomunicación entre los espacios: los reales (en los que el cantante no es más que un cantante) y los míticos (en los que el cantante es un héroe, protagonista de una aventura, de una metamorfosis). Es el reino absoluto de la *ubicuidad* en la que Abel Gance (citado por Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, p. 63) veía el exceso del cine cuando escribía, en 1972 que el cine en menos de un cuarto de siglo “tomará tal vez otro nombre y llegará a ser el arte mágico de los alquimistas, lo que jamás ha dejado de ser: hechizador, capaz de aportar a los espectadores en cada fracción de segundo esa sensación desconocida de la ubicuidad en una cuarta dimensión suprimiendo el espacio y el tiempo”.

Las consecuencias de esta supresión afectan en primer lugar al cuerpo del cantante. Es él el principal beneficiario de la “falta de gravedad” que su retirada ha desencadenado. Para que la música rompa con todas las convenciones es necesario que detente el principal papel y, por consiguiente, que el cantante deje la escena como tal cantante; una vez quebrantadas las convenciones —en el orden de las representaciones—, el cantante puede volver como actor. Es esta una dialéctica instantánea que se produce desde la primera nota del clip, pero que no tenía lugar ni en el scopitone ni en la canción filmada de las comedias musicales, ni incluso en el montaje de Averty: tres casos distintos de ausencia de autonomía del cuerpo en relación con los decorados.

En el clip, el cuerpo del cantante no sólo tiene la posibilidad de estar en todas partes al mismo tiempo, sino también de realizar varias acciones, varios objetivos al mismo tiempo: puede cantar o callarse, actuar o permanecer pasivo (como testigo de la acción), ser un personaje o varios (en *Undercover of the night*, Mick Jagger es a la vez

la víctima de un secuestro y el periodista que investiga ese mismo secuestro); puede hacer cualquier cosa: empezar una acción y no terminarla o concluir una historia que nadie ha visto empezar; es, de repente, en breves segundos, Mr. Hyde o el doctor Jekyll cuando una metamorfosis de este tipo exige en el cine por lo menos diez largos minutos de explicaciones psico-sociológicas. Cambia de trajes, de papel, sin sujetarse a ninguno: afirma únicamente su formidable plasticidad, su posición mágica de personaje en potencia de serlos todos. Para alcanzar esta posición ha sido necesario relativizar su actuación lírica, en la escena, y, por lo tanto, filmar menos la acción de cantar. Se puede incluso llegar a no mostrarla en absoluto, como en algunos clips de *Orchestral Manoeuvres in the Dark* o de *Supertramp* (por elección estética), o de Bruce Springsteen (que se niega a aparecer en un clip). Se puede asimismo retrasar al máximo, hasta los últimos compases, la aparición del cantante como tal, como en *Let me go* de Heaven 17 (grupo que jamás actúa en escena, sólo en discos y clips). Pero, en general, los clips practican la alternancia: ora el cantante canta, ora es o interpreta un personaje. El arte del realizador va a consistir en dosificar los papeles, en distribuirlos convenientemente, en sorprender al espectador por las apariciones del protagonista en tal o cual papel: el cantante canta en un aparato de televisión, en una foto que se anima de pronto, en un coche que vuela, en una película muda (*Metropolis* en un clip de *Queen*). Lo importante es sorprender, por lo tanto hay que variar al máximo esos lugares que sustituyen a la escena del show televisado o al decorado único de la comedia musical. En tres minutos, a lo sumo, el cantante atraviesa todos los posibles decorados de una película.

En *She woks hard for the money* de Donna Summer, puesto en imagen por Alan Parker, el autor de *Fame*, la cantante no actúa, únicamente canta; no es ella quien aparece en la primera imagen del clip, sino



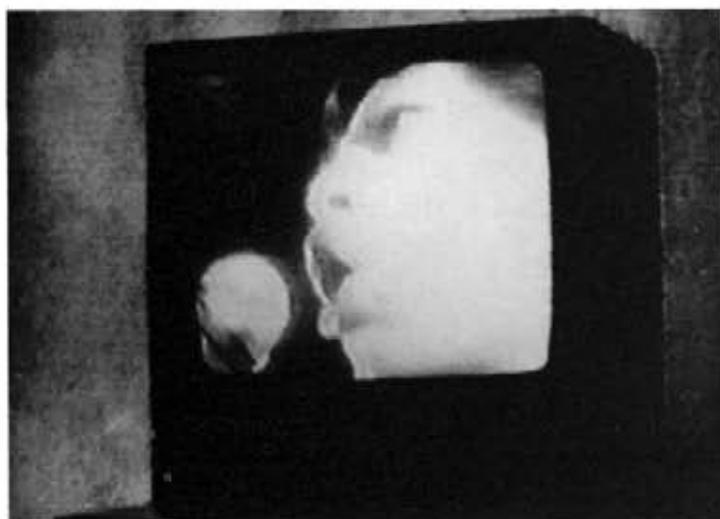
UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.



una actriz blanca. Cuando Donna Summer aparece, como cantante, lo hace fuera de todo contexto, en primer plano, pero poco a poco cada una de sus nuevas apariciones la integra más en los lugares de la acción, como testigo (cliente del restaurante manoseando las fichas de la máquina registradora) y casi como actriz (va a socorrer a la heroína que cae exhausta, pero ésta rehúsa su ayuda, lo que pone fin a su papel activo). Al final, cuando la actriz se rebela y se libera por medio de la danza, la cantante baila en un balcón, por encima de todos, en su lugar de diosa. Es un ejemplo entre otros, a través de cuyo estudio se descubriría que es ahí, en la postura poco nítida del cantante/actor, donde se innova realmente, inventando en cada ocasión una nueva forma de pasar de uno a otro.

Veamos otro ejemplo: *Muscles* de Diana Ross. Al principio la protagonista duerme en una cama y cuando empieza a cantar se desdobra mediante un fundido dejando a su doble en la cama. La una sueña, la otra también, cada una a su manera. Aquí no hay cambio de vestuario (el mismo camión) y muy pocos cambios de lugar (la habitación invadida por Mr. Músculo). Al final, la cantante vuelve a sus sueños, se reúne con su doble. Se sueña mucho en los clips, es una manera de justificar las imágenes surrealistas, oníricas.

Empujados por la necesidad de ser cortos, propulsados de golpe a unas esferas más que imaginarias, los clips inventan toda clase de *medios de tránsito* de un estado a otro. No tenemos tiempo de percibir una situación y ya estamos en otra. Nada permanece en su sitio, en cuanto aparece una cosa es para ser inmediatamente transformada: paso del blanco y negro al color y viceversa, del color a la coloración; paso del sólido al líquido, del líquido al estado gaseoso (humo, niebla); paso de una época a otra, de un traje a otro, de un ser vivo a un esqueleto; paso del papel de cantante al papel de actor, de un papel a otro y de éste a un tercero; paso de una velocidad a otra;



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.

paso de un género a otro, de un estilo a otro; paso de un formato de pantalla a otro, de un medio (de comunicación) a otro; paso de imagen fija a móvil y viceversa, del sueño a la realidad, del directo (efecto de escena) a la imagen grabada; paso del cuerpo u objeto entero a sus fragmentos. Son formas de ganar tiempo, de dar un salto, pero con suavidad: el fundido encadenado es sin duda la forma de transición más utilizada, que permite relajar ese frenético juego de cambios para dar fluidez a la agitación, porque todos esos pasos, todas esas transformaciones, hacen del clip un objeto impregnado de una *incesante movilidad* a la que contribuyen todos los elementos realmente móviles que pueblan la pantalla: automóviles, aviones, barcos, trenes, gentes o animales que corren, bolas que ruedan, etc. En general cuando se evoca la movilidad que caracteriza a los clips, se tiende a no ver más que estos factores que constituyen la sucesión de imágenes; sin embargo, la innovación viene dada más por el uso que hacen de ciertas figuras retóricas que por el abuso de ciertos objetos.

Esta incesante movilidad —tanto entre las imágenes como en ellas mismas— responde de hecho a la movilidad incesante de la banda sonido, de la cual es, en cierto modo, el tablón de anuncios. El verdadero móvil lanzado al espacio intersideral, es la canción, la banda sonido, la música, las voces. Todo lo que se mueva ante nosotros, en la imagen, es como las agujas en la esfera de

múltiples instrumentos de medida, de indicadores de presión, de velocidad, de altitud, de carburante, de posición, de tendencia, de municiones, etc. El clip es un *cuadro de mandos* lleno de pantallas de control cuyo objetivo es indicar todo lo que sucede en la banda sonido. Por haber inventado este tipo de relación tan particular entre una banda imagen y una banda sonido el clip se ha convertido en un nuevo género, género envidiado que cree poder ser aplicado a todas las salsas para hablar de todo y de nada. Sin embargo, se olvida a menudo que de donde toma su energía no es de la música sino de un estatuto particular del cantante relacionado con la expresión de esa música, de su descentramiento, de su desestabilidad; en resumen, de su escisión. Adaptar la forma del clip a otro tema, a otro campo, no consiste en acortarlo y tratarlo en tres minutos, sino en encontrar primero el punto en el que el tema en cuestión puede ser dividido.

Es esta primera *división* la que permite todas las otras y su resultado es la multiplicidad, la heterogeneidad de las indicaciones que aparecen en las pantallas de la banda imagen. El clip es la forma que ha conseguido traducir mejor, hasta hoy, la multiplicidad y la heterogeneidad de las fuerzas que se enfrentan en esa música derivada del jazz y del country, a la que se llama tanto rock, como pop, como funky, como break o smurf, etc., una música hecha a base de instrumentos electrónicos y de sintetizado-



res, que triunfa al mismo tiempo en todo el mundo, no sólo por la moda y la política económica de las multinacionales, sino también por el gusto, porque responde a ciertas necesidades psico-fisiológicas suscitadas por la vida moderna.

El clip es la música puesta en imagen en la era de la televisión. Lo que aparece en las múltiples pantallas de la banda imagen de un clip evoca la multiplicidad de cadenas, de programas que se puedan captar en esa terminal llamada televisor. *El mando a distancia*, que permite pasar rápidamente de una cadena a otra, de un tipo de imagen a otro, aparece a menudo en los clips para señalar que es una de las llaves principales de su economía estética. Todo clip se presenta siempre, poco o mucho, como un compendio de todos los programas posibles e imaginables de cualquier televisión.

Estética de la migaja, del fragmento, que explica porqué los *objetos rotos* (cristal u otros) son convocados en los clips con tanta constancia, son la metáfora de su funcionamiento, de su escritura. Cuando un objeto vuela en pedazos es el clip el que cae al abismo, lo mismo que ocurre con los líquidos volcados, que desbordan su envase. Todo lo que se derrama, se escapa, se desmiga, se disloca, remite a la volatilización primitiva de la escena y a la pérdida de unidad del cantante (transformado en look, en imagen de marca).

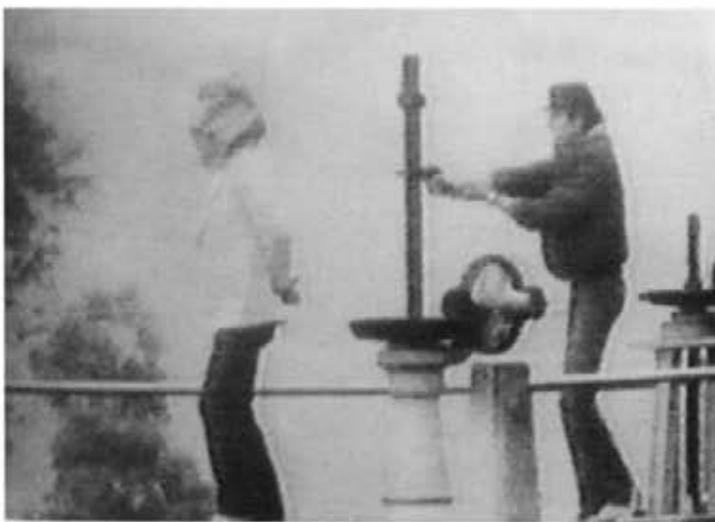
El efecto babooshka, que aureola el cuerpo entero del artista con una violenta luz proyectada detrás de él, responde, por el contrario, a la necesidad de recomponer al menos una vez la unidad perdida del artista. Vuelve a ser el centro, el sol único, antes de partir hacia galaxias de múltiples estrellas. El clip es contemporáneo del descubrimiento del vacío entre los átomos, del ciclotron donde se aceleran las partículas. El clip es contemporáneo de los circuitos impresos, de la pulga electrónica. El clip es contemporáneo del mini-ordenador, de la calculadora de bolsillo, del bolígrafo-reloj de cuarzo y del fast-food. El clip es una *miniaturización* más en un paisaje cada vez más poblado de modelos reducidos.

Última creación de los mass-media, ¿qué miniaturiza el clip?. A todos los demás. Pero no en ellos mismos o por ellos mismos, sino tal y como la televisión los contiene, los asimila y los hace circular. El contenido de la televisión, dice MacLuhan, es el cine; del mismo modo podría decirse que *el contenido del clip es la televisión*. Si el clip recurre tanto al cine, no es por el cine en sí mismo, sino por lo que la televisión ha hecho de él al difundirlo por la pequeña pantalla: un banco de datos del mito, del efecto, del estereotipo; banco de datos del mito con el que el clip, al recombinarlo nerviosamente, al reciclarlo a toda velocidad bajo la forma de piezas sueltas, hace un trabajo mucho más excitante que la empresa mórbida y desesperada operada por

UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).



la televisión en forma de telefilms y series. La cita, el guiño, la parodia, la piratería, hacen en este caso de mejores trampolines que la ignorancia piadosa. El clip por su energía misma —como el spot publicitario por cierto— es una violenta crítica de todo lo que en la televisión se muestra como ficción y no es cine. El clip, al erigir lo falso en principio, pulveriza todos los falsos valores que se hacen pasar por verdaderos. Es este sin duda uno de los secretos de su éxito, porque se preferirá siempre un verdadero falso que un falso verdadero: un verdadero falso Drácula, un verdadero falso Frankenstein (Yazoo, *Don't go*; Sheena Easton, *Telefone*) que un falso verdadero telefilm fantástico, sobre todo porque los primeros duran tres minutos y el segundo una hora y media.

En su gestión de ficciones cortas, en su aceleración del relato, el clip se cruza con ciertas investigaciones del Videoarte, el cual se ocupa desde hace algún tiempo del problema de las nuevas ficciones. Su coincidencia viene dada porque ambos toman del mismo arsenal los efectos especiales electrónicos. Pero los mejores clips no son forzosamente los que más efectos electrónicos utilizan; al contrario, los más logrados, los más lujosos son los que han sido realizados con los medios del cine más tradicional y más rico (mucho iluminación, muchos figurantes, muchos decorados). El clip electrónico parece con frecuencia un "chip" hecho sin dinero.

El Videoarte se preocupa por descubrir nuevas formas de relato y las encuentra del lado de los medios técnicos, del lado del papel que juegan la electrónica, la televisión, las cámaras de vigilancia, los video juegos, etc. El Videoarte se preocupa también por encontrar *aceleradores de relato* y los descubre en todos los excesos del lenguaje verbal (aceleración de la alocución, canto, deformación de las voces, ópera), intentando salir del ritmo único que induce el diálogo cinematográfico. El clip ha descubierto desde el principio el formidable acelerador

del relato que es la música, el canto (lejos de frenar el relato, el canto permite unas aceleraciones sorprendentes, *Une chambre en ville* de Demy lo atestigua radicalmente, es una película donde todo ocurre muy rápidamente, porque el canto permite unas velocidades superiores a la media).

Fragmentos de relato, embrión de relato, relato evaporado, relato completo: no hay clip que no contenga un relato, de cerca o de lejos, y muchos inventan formas sutiles de exposición, de desarrollo o de conclusión de una acción. La *elipsis* reina y responde al eclipse del cantante (del cantante como cantante). La alternancia de las apariciones del cantante (del cantante como cantante y del cantante como actor) y la alternancia del cantante y de sus compañeros disfrazados, interpretando también ellos un papel en la ficción, permiten una cantidad enorme de elipsis.

Pero sobre todo, lo que permite todas estas aceleraciones es el hecho de que el relato esta conducido por dos instancias: la instancia de la canción y la instancia de la imagen, la una tomando el relevo de la otra. Además de algunas coincidencias necesarias (figuras obligadas del sincronismo) se evitan en la medida de lo posible las redundancias: se desajusta, se adelanta, se anticipa, se da un salto adelante. Clips en los que se desarrolla una sola acción en un sólo lugar, como el de Bob Dylan cantando sobre un escenario vacío para una sola persona (la mujer de la limpieza) o como el de Tom Waits (*In the neighborhood*) caminando a la cabeza de un grupo de jueguistas, son excepciones que manifiestan su voluntad de inscribirse a contra-corriente en la tendencia general. Pero el clip de Dylan no deja por ello de utilizar a la mujer de la limpieza como personaje de ficción: representa la vejez de la que habla la canción. Y el clip de Waits recurre a accesorios (trajes antiguos, marionetas) y procedimientos (gran angular, ojo de pez) que son como otros tantos incidentes que rompen la unidad de un falso plano-secuencia. En estos dos ca-



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).
FOTOS: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.



UNDERCOVER OF THE NIGHT, DE LOS ROLLING STONES (REAL: JULIEN TEMPLE).



esos límites, encontramos, sin embargo, las dos instancias del relato, que permiten al clip jugar con varias velocidades a la vez.

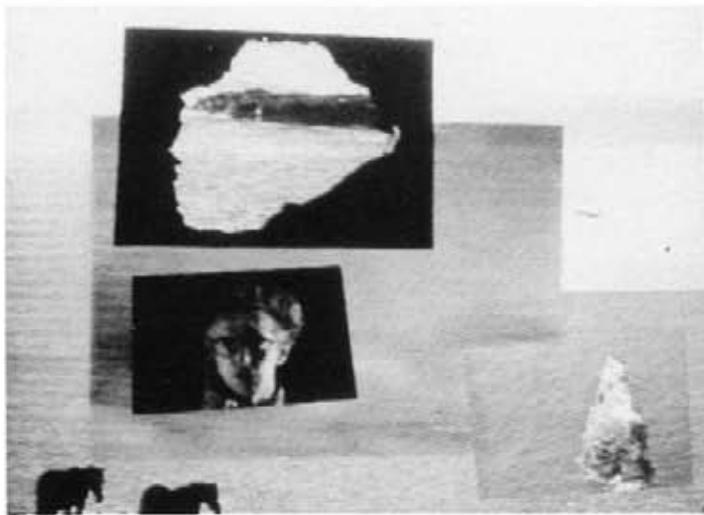
Todas las velocidades son posibles en un clip, excepto una: la del *directo*. Porque el clip nace fundamentalmente de una ruptura con el rodaje en directo (o como en directo). El clip es esencialmente una puesta en imagen que no puede hacerse en una sola toma, en una toma continua, sino a golpes, intermitencias, añadidos, diferidos.

A fin de cuentas, ¿con qué material trabaja el realizador del clip? Esencialmente con una relación música/imagen en la que la música ocupa la primera plaza, plaza determinante porque es preexistente. Pero en esta relación básica, no sólo preexiste la música sino también la imagen: la imagen de marca del cantante, su *look*. Si el realizador apenas puede modificar la banda sonora, salvo añadiéndole algunos sonidos adicionales para atraer todavía más el clip hacia el ámbito del cine (fragmentos de diálogos, ruidos de motor o la cortina metálica que cae en *Beat it* de Michael Jackson), su trabajo sobre la imagen consiste por el contrario en modificar, en un sentido o en otro, el look del comienzo. Se trata, pues, asociándolo a otras imágenes, de crearlo si el cantante es un principiante, o de reforzarlo, desplazarlo o renovarlo si es ya popular. Trabaja, también aquí, sobre una relación entre dos clases de imágenes: las imágenes del cuerpo del cantante con su voz y sin ella. Todo parte de esta división fundamental: el cantante no es sólo una voz sino un look y el clip es la expansión de ese look. Debe hacer olvidar al máximo que el cantante es ante todo una voz emitiendo palabras con el fin de despertar la imaginación a través de la potencia de las palabras, de los ritmos, de la melodía, del timbre, etc... Son el look y las imágenes que van unidas a él los que se encargan de *realizar* la potencialidad de la voz, de trasladar a un más allá imaginario, de crear un universo que sustituye al universo visible, vivido. Pero como la voz no cede su poder, el resultado

es una *carrera de velocidad* entre todos los participantes alineados sobre la nota de salida. Por ello, en un clip siempre hay un ganador (la voz, la música, el cantante, el look, el efecto especial, Marilyn Monroe, Frankenstein, el batería con bombín, la luz azul, la pequeña figurante o el blanco y negro) pero nunca un perdedor, porque a menudo el que pierde gana: cada uno de los de los elementos rodando por otro, corriendo bajo otro color. Lo cual no significa que no existan malos clips.

Entonces, ¿qué es un buen clip? Pregunta inevitable tras un análisis que no ha dejado de poner el clip en términos de esencia o de estructuras generales. Un buen clip es un clip que, a pesar de toda la heterogeneidad y de todas las discontinuidades que le son consustanciales, consigue volver a crear una *nueva forma de unidad*. Una atmósfera, un color, un sentimiento, una línea de fuerza, una velocidad, una fantasía, una energía para liberar un sólo mensaje. Como todo objeto publicitario, el clip no puede cubrir varios mensajes a la vez, él también debe centrarse. Pero, más allá del mensaje particular que cada clip intenta fijar simbólicamente para reforzar la imagen del producto que quiere valorar, existe un mensaje general que cada clip transmite: el del medio más rápido, el de la vía de acceso inmediata al placer.

(Este texto fue escrito por Jean-Paul Fargier en 1985 a instancias de J. F. Lyotard para la exposición *Les Inmatériaux*. Sirvió para preparar un documento-video analizando los dispositivos formales de cien clips. Jean-Paul Fargier co-realizó un documento-video con Christophe Barges llamado *clips á la loupe*, que formó parte de aquella exposición. Los ejemplos utilizados en este texto tenían algunos errores de transcripción en los nombres de los grupos y en las canciones que han sido corregidos por Luis Puig. No se han corregido, sin embargo, apreciaciones que siendo ciertas en 1985 no lo son ahora. Es el caso de la afirmación de que Bruce Springsteen se niega a aparecer en un clip. Por otra parte, el video de Donna Summer *She works hard for the money* no es atribuible a Alan Parker, sino que su autoría corresponde a Brian Grant. Como bien se sabe, la autoría de los video-clips o la consideración de los videoastas como autores es uno de los más acreditados ejemplos de la perversión que se perpetra en el territorio video).



ALTAZOR, FILM VIDEO DE JEAN P. FARGIER Y JUAN FORCH.
FOTO: RAFAEL SANCHEZ DE MERAS.

REFERENCIAS VIDEOGRAFICAS

LUIS PUIG

He aquí una lista de videoclips que aparecen en el texto de Jean Paul Fargier. Se referencian, además del cantante o grupo, el título de la canción, el LP de donde ha sido extraída y la compañía discográfica, el director del clip, cuando ha podido ser localizado.

Pat Benatar, *Love is a battlefield*, dir: Bob Giraldi. (Del LP *Get nervous*, Chrysalis, 1982)

Def Leppard, *Photograph*, dir: David Mallet (Del LP *Pyromania*, Polygram, 1983)

Bob Dylan, *Sweetheart like you*, dir: no localizado. (Del LP *Infidels*, CBS, 1983)

Sheena Easton, *Telefone*, dir: no localizado [productora Limelight]. (Del LP *Best kept secret*, 1983)

Heaven 17, *Let me go*, dir: Steve Barron. (Del LP *Luxury gap*, Virgin, 1982)

Michael Jackson, *Beat it*, dir: Bob Giraldi. (Del LP *Thriller*, EPIC, 1982)

Michael Jackson, *Thriller*, dir: John Landis. (Del LP *Thriller*, EPIC, 1982)

Orchestral Manoeuvres in the Dark, *Genetic engineering*, dir: Steve Barron. (Del LP *Dazzle ship*, Virgin, 1983)

Queen, *Radio Ga Ga*, dir: David Mallet. (Del LP *The Works*, EMI, 1984)

The Rolling Stones, *Undercover of the night*, dir: Julian Temple. (Del LP *Undercover*, Rolling Stones Records, 1983)

Diana Ross, *Muscles*, dir: no localizado. (Del LP *Silk electric*, RCA, 1982)

Donna Summer, *She works hard for the money*, dir: Brian Grant. (Del LP *She works hard for the money*, Geffen, 1983)

Supertramp, *It's raining again*, dir: Russell Mulcahy. (Del LP *Famous last words*, A&M, 1982)

Tom Waits, *In the neighborhood*, dir: no localizado. (Del LP *Swordfishtrombone*, Island, 1983)

Yazoo, *Don't go*, dir: Chris Gabrin. (Del LP *Down at Eric's*, Mute, 1982)



VER/OIR

Algunas películas recientes, desde luego muy pocas, tienen la virtud de destacarse nitidamente del embotellamiento cinematográfico contemporáneo. Son películas que formarán parte, a buen seguro, del repertorio habitual de cualquier Filmoteca dentro de unos pocos años.

En ocasiones ya se proyectan en los circuitos especializados solitarias en su belleza o en su rigor. Ello sucede con *Cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987), que es analizada (*Vista por...*) desde posiciones que representan escuelas críticas dispares pero igualmente fértiles. El segmento *Escuchar el cine* atraviesa un territorio complejo, despachado de un modo sucinto las más de las veces, cual es la elaboración sonora (y en especial, *La Música*) presente, “audible”, pero no por ello fácilmente “legible”, en el cine.

Y bien sea agrupándolos por temas, por editoriales o bien sea singularizándolos, se da cuenta en la sección de *Libros* de algunos ejemplares que contribuyen sustancialmente al avance de la investigación cinematográfica o televisiva.

CIELO SOBRE BERLIN

(DER HIMMEL
ÜBER BERLIN. WIM
WENDERS, 1986).

VISTA POR...

EN EL UMBRAL DE LA TIERRA DEL RELATO

SANTOS ZUNZUNEGUI

“Un viaje en el que uno aprende «cual es su estilo propio» (...) La pantalla de cine vacía que al salir el sol todavía había brillado se oscureció”.

P.H.

Imposible sustraerse a una sensación muy concreta: tras mucho tiempo de acariciar, de forma contradictoria, un fantasma, ha llegado el momento de volver a casa. A la escisión convertida en seña de identidad —y que ejemplifica el título de *París, Texas* con su carácter de encuentro a la vez real e improbable— le sigue el despliegue de un espacio abierto, fronterizo, que ya no remite a la nostalgia por la pérdida de lo que nunca se tuvo, sino a la aceptación del estado de las cosas. Tras el falso movimiento, el lento regreso.

Multiplicación de los signos del compulsivo deseo de narrar. Vagabundeo en las mismas lindes de un relato siempre a punto de comenzar, hecho de innumerables historias potencialmente cristalizables como en ese largo prólogo que teje y desteje un tapiz tan leve que no llega a constituirse como tal. Afirmación de la voluntad de contar (*“pero yo narro”*).

De manera indirecta, reconociendo que las ruinas de la historia son el espacio de las huellas imborrables de los antiguos grandes relatos entre las que vagará, perdido, ese narrador primigenio al que quizás podrían prestarse las palabras siguientes: *“agin is all paradiso / a nice quiet paradise / over the shambles”*. Y, también, el humus sobre el que aún pueden surgir las nuevas, modestas e interminables narraciones.

De manera directa, pronunciando los exorcismos mágicos que convocan su existencia: *“Erase una vez...”*, *“cuentanos, musa...”*, *“continuará”*.

Inscripción confesada en la tradición clásica europea: con ese enigmático “embarcamos” que reescribe a Homero a través de Ezra Pound (*“And then went down to the ship”*).

Deseo de pensar, de participar, de estar implicado. Contra la insoportable levedad angélica. Descubrimiento de la solidaridad (*compañero*) y del amor (esa *envie d'aimer*) capaz de hacer teñirse la pantalla con sus colores. Colores que habrá que aprender a nombrar en una operación de cuya dificultad ya nos había advertido Goethe. Ya no se tratará de dioses con pasiones humanas como en las antiguas epopeyas; ahora ángeles que aspiran a ser fieramente humanos.

Si el cine aparecía como un arte en vías de extinción en los confines mismos de una Europa que miraba hacia América, el otro extremo de este viejo continente aún parece susceptible de seguir siendo el lugar donde las historias pueden brotar, proliferar, ser alcanzadas en marcha y abandonadas a su suerte, desaparecer sin dejar más huella que la de su mero sucederse unas a otras.



CIELO SOBRE BERLIN (DER HIMMEL ÜBER BERLIN. WIM WENDERS, 1986).

Si la orilla de la playa de Santa Mónica ha podido servir para definir metafóricamente el término de un mundo, su hora final, las ruinas de una civilización —esas imágenes de guerra y desolación que atraviesan *El cielo sobre Berlin*— aparecerán como el sitio originario y, por tanto, eterno donde continúan contandose las fábulas que son, también, parábolas.

Final, por tanto, del manierismo. Renuncia explícita a las coartadas. Liquidación dolorosa de todo mecanismo distanciador. Encuentro con los cuerpos, cara a cara. De observador a partícipe; de cinéfilo (¿necrófilo?) a narrador en primer grado. Punto de inflexión, pues, de una obra que hasta ahora se había venido construyendo en el marco de las citas, de las referencias, del ajuste de cuentas con

un imaginario del que no se era dueño pero que se buscaba, una y otra vez, encontrar.

La comparación entre dos escenas ejemplares puede servir para ilustrar con nitidez todo lo expresado hasta ahora. En *París, Texas* la escena del *peep-show* permitía a Wenders filmar un encuentro sentimental poniendo en primer plano el *dispositivo* que lo hacía posible y, a la vez, lo neutralizaba. En *El cielo sobre Berlin* se manifiesta una voluntad de filmar *simplemente* emociones complejas: un lento travelling hacia adelante encuadra lateralmente a Daniel (Bruno Ganz) y a Marion (Solveig Dommarin); dos largos planos *frontales* — solo sostenidos por el texto de Handke— condensan la materialización de la relación amorosa; un nuevo encuadre lateral y, cuando los amantes se besen, pasaremos a un gran picado que cerrará, ahora sí, retóricamente la escena.

De una a otra secuencia, de uno a otro film es posible medir el paso de la imposibilidad de filmar si no es a través de modelos preexistentes, a una voluntad afirmada a lo largo de todo el relato de reinventar el cine de nuevo. De volver a recorrer los caminos de los pioneros —el arte del cine mudo en un film, curiosa paradoja, bellamente locuaz; el contacto con el blanco y negro como signo del retorno a los orígenes— afrontando que hacer cine hoy puede todavía ser una aventura a condición de que se aborde a pecho descubierto. Sólo así el relato podrá surgir nuevamente despertando los mitos que duermen a la espera de que alguien los devuelva a la vida en el fondo de inmensas bibliotecas.

¿*Los dos ojos en casa?* (Peter Handke).

CIELO SOBRE BERLIN (DER HIMMEL ÜBER BERLIN. WIM WENDERS, 1986).



EL CIELO SOBRE BERLÍN

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

Sí hay algún lugar donde el ángel está eternamente de paso, ése es en la Tierra. El lugar del ángel está en el cielo... o en los Infiernos. Claro que si algún día alguno de esos espíritus alados se extraviase, perdiese sus alas —sin ánimo de rebelión—, fácil es que llegase a la Tierra por Berlín. Algunos lo confundirían —es lógico— con el Angelus Novus del que nos hablara Benjamin y pintara Klee; Wim Wenders nos ofrece, en *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel Über Berlin. Wim Wenders, 1986), las imágenes de tal sorprendente suceso. Pero, ¿por qué Berlín?

Extraño en el Paraíso, extranjero en la Tierra, el ángel busca una frontera, en cuya aduana deberá necesariamente descargarse de sus alas. Esa frontera tiene un nombre, un lugar, esa ciudad toda frontera que es Berlín, donde se confrontan dos visiones terrenales del paraíso, donde se diluye una identidad nacional. Monu-

mento a la frontera, frontera en sí, ¿cómo no entender Berlín sino como la gran metáfora del límite? Y en el límite está también la duda en torno a la identidad personal, algo que tan bien conoce el ángel, ni hombre ni Dios, ni materia plena, ni espíritu indeleble (tal como demuestra el hecho de que sepamos reconocer la “imagen” del ángel, o al menos de “nuestro” ángel, pues tal como dice Rimbaud se nos hace muy difícil ver el ángel del otro). Paradigma de la indeterminación —el sexo de...—, el ángel cristaliza como figura de la crisis de identidad, como resonancia supra-terrestre de nuestro propio drama. Será en contacto —o mejor dicho, en la contemplación desde fuera— de ese hombre “sin cualidades” que vive, transita o muere por las calles berlinesas, cuando el ángel, nuestro ángel, Damiel, optará por su definición existencial.

Pero hay más cosas que hacen de Berlín la ciudad ideal: la llegada y posterior enraizamiento de Damiel en nuestra Tierra significan de alguna forma su Caída, la pérdida del Paraíso. Esa caída será, con palabras de Cioran, la “caída en el tiempo”, es decir, la entrada en el tiempo, el canje de la plácida —o vertiginosa— eternidad por la entrada en la dimensión temporal. Así Berlín no es sólo una frontera espacial (“así en la Tierra como en el Cielo”) sino entre el Tiempo y la Eternidad, conceptos a la vez complementarios y antitéticos. Berlín, sueño de un imperio milenarismo (eterno); Berlín, testimonio de la voluntad de supervivencia, de asirse a la temporalidad de cada momento frente a la tentación del vestigio o el recuerdo. Además, entrar en el tiempo implica una doble experiencia insólita para Damiel: la Historia y el Presente. De nuevo la metáfora urbana: Berlín es la Historia cristaliza-

da, Berlín es monumento y ruina. Monumento depositario de una vieja cultura que puede simbolizarse en los museos o en las bibliotecas (como esa que gustan de frecuentar los ángeles “de servicio” en la ciudad); ruina de una ilusión de trascendencia terrenal, de una voluntad demoníaca de convertirse en la capital de un soñado paraíso (algo que la película “dentro de la película” que interpreta Peter Falk no deja de recordarnos). El ángel no conoce la Historia, por eterno, aunque tampoco tenga la absoluta clarividencia del futuro, y en eso se aproxima al humano contemporáneo, sujeto al “agobio del futuro” del que nos habla José Jiménez en *El ángel caído*. Pero al no conocer la Historia, al resultarle indistinto el fluir del tiempo, tampoco conoce el Presente. De ahí que no podemos detenernos en la sensiblera vulgaridad del argumento amoroso como causa de aquella “caída”, sino entenderla como la posibilidad concreta de la experiencia del Presente: Daniel no se enamora de la acróbata por mero deseo de carnalidad — algo que hasta no ser humano, “demasiado humano” no puede sentir o comprender— sino por el ansia de Presente. Y para ello encontrará un ser próximo, una nueva imagen de Icaro en lucha con la gravedad, un ser en el límite entre lo terreno y lo celeste, un ser itinerante —circense— acostumbrado por tanto a vivir en la frontera de la ciudad, en la tierra de nadie del extrarradio.

Daniel conoce, pues, la “pasión de la tierra” que iluminara al ángel de Rilke (Jiménez dixit), algo que le llevará a la intuición de la felicidad (“ese prematuro beneficio de una pérdida inmediata” del que nos hablara el poeta). No será, sin embargo, el primero ni el único en seguir ese camino de degradación en el or-



CIELO SOBRE BERLÍN (DER HIMMEL ÜBER BERLIN. WIM WENDERS, 1986).



den cósmico. Entonces, ¿cómo entender ese suicidio angélico, ese abandono de la celestial condición? ¿cuál es la tentación del ángel Damiel? Tradicionalmente el ángel no abandona el Paraíso, no se va por decisión propia; lo suyo es la expulsión, la pérdida de su condición como castigo de una culpa tan grande como para merecer la radicalidad del descenso no ya a la Tierra, sino a los mismísimos infiernos. Podríamos entender que Damiel se ha visto afectado —por su relativo contacto con lo humano— por el proceso de secularización, por el vaciado del mensaje divino. Porque, en efecto, si el ángel es una figura de mediación, el mensajero o anunciador de los designios divinos —sobre los que no puede tener opinión— puede sentirse tentado por trastocar la pureza del conocimiento contemplativo por las limitaciones de la opinión imperfecta pero activa. También podemos pensar —y eso es más grave— que simplemente Damiel ha constatado otra pérdida antes de la suya propia: la pérdida de sentido en el mensaje celeste. De hecho Dios es el gran ausente en el film de Wenders, donde los ángeles custodios no dejan de asemejarse a unos burócratas cansados por la eterna repetición de unos gestos inútiles, pues, en el fondo, ellos no pueden escrutar en el secreto profundo del corazón humano (ni siquiera evitar un suicidio más). Si el mensaje divino es una forma vacía, si ni siquiera tuvo sentido que el Verbo se hiciera hombre, para que proseguir con la ficción de una mediación imposible e inútil; el acto de amor del ángel, si es que los ángeles pudieran amar, será así incluirse

entre los hombres entre los hombres, sentir ante la sangre roja o los vivos colores de las pintadas, pasar de ese blanco y negro protentoso que Henri Alekan brinda a Wenders a los colores auténticos de un mundo no “contemplado” sino experimentado (una operación equivalente a la de colorear esas estatuas y edificios antiguos ocultados por al ideología neoclásica tan relevante en un Berlín monumental ajeno al vital de los suburbios o cavas de rock).

De esa forma, *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel Über Berlin. Wim Wenders, 1986) nos ilustra sobre la imposibilidad de lo sublime: el ángel ya no es un soberbio rebelde ante la exclusividad divina, tal como ya no es el tiempo de la exaltación romántica, rebelde y sublime fermento de nuestra modernidad. Dios muerto, el progreso cuestionado, ¿dónde buscar motivos y esperanzas sublimes? Es el tiempo de lo post-moderno, del refugio en la sociedad íntima, del conformismo con lo dado (ni el hombre se rebela el poder, ni lo político es fuente de utopía, ni los ángeles se enfrentan a su Dios), de la búsqueda de formas de vida que asumen su carácter de supervivencia (y ahí tenemos todo el Berlín marginal, faro de una Europa desencantada). Los ángeles sucumbiendo a la “pasión de la tierra” pueden, por un momento, satisfacer nuestro orgullo humano; pero también significan el símbolo del final de la alteridad, no sólo de la realidad de “lo Otro” (el Demonio, ángel caído, como alteridad sublime del Dios), sino del mero pensamiento de “lo otro”, ese motor utópico que impul-

CIELO SOBRE BERLÍN (DER HIMMEL ÜBER BERLIN. WIM WENDERS, 1986).



sara la esperanza profética de Bloch o la dimensión estética de Marcuse.

El cielo sobre Berlín (Der Himmel Über Berlin. Wim Wenders, 1986) no es, pues, una mera divagación lírica sobre el sexo de los ángeles. Con la torrencial verborrea de Peter Handke, con la sensación “vívida” de una ciudad convertida en protagonista, con la brillantez del trabajo de unos actores sabiamente motivados aún dentro del tratamiento “minimal” de unos personajes doblemente etéreos (por angélicos o por trivialmente humanos), con la ya comprobada sensibilidad capaz de visualizar un mundo en absoluto ajeno a nosotros, con todo eso, Wenders nos propone una auténtica “cala” en nuestro tiempo, un registro profundo de lo auténtico —no de bastardas modas— de la razón postmoderna como clave de nuestra época. Y ello no puede sorprendernos, porque *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel Über Berlin. Wim Wenders, 1986) prosigue la rigurosa trayectoria que films anteriores preludiaban: la ansiedad de *El miedo del portero ante el penalty*, el desarraimiento de *Alicia en las ciudades*, la inutilidad de la acción en *Falso movimiento*, la errancia en busca de los orígenes y la identidad *En el curso del tiempo*, el refugio de la amistad en *El amigo americano*, el fracaso de *Hammett*, la indecisión en *El estado de las cosas* o el retorno a lo privado, a los sentimientos, en *París-Texas* eran otros tantos jalones de una indagación en el diagnóstico de un tiempo que es nuestro presente. ¿Querrá ser Wenders nuestro ángel custodio?

NOTAS PARA UNA TEORIA DE LA MUSICA DRAMATICA(I)

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

Casi desde sus comienzos el cine ha vuesto a suscitar algunas de las cuestiones más debatidas a lo largo de la historia de la música o, por lo menos, de las que mayor cantidad de escritos —y también de pasiones encontradas— registra la teoría de este arte. Cuestiones que, como ya habrá adivinado el lector, no son sino las eternas pesquisas (nunca enteramente cerradas) acerca del *ethos*, por una parte, y el no menos prestigioso problema de la supuesta o rela vulgaridad de la música ligada al hecho melodramático, a la narración representada y envuelta simultáneamente por un comentario musical que es su correlato y cuya discursividad específica aparece sometida a un ritmo y a un movimiento que, en definitiva, le son ajenos y (al menos en ocasiones) francamente hostiles, reto del que la música ha sabido salir, pese a todo, victoriosa, aunque —eso también— resignándose a abandonar en el camino alguna de sus cualida-

des más específicamente emblemáticas: la continuidad (y añadamos, su inevitable corolario: la sistemática de las transiciones).

No escapará al lector perspicaz que de lo que aquí se está hablando, el tema que subyace bajo nuestra doble enumeración no es otro sino el del signo, el de la capacidad que la música posee para que, equivocadamente o no, le atribuyamos la capacidad significante. Ese poder, diríase que milagroso, de elaborar estructuras que, si bien no se pueden calificarse como semánticas, exhiben una cualidad tan pavorosamente evocadora que resulta en verdad difícil resistir la tentación de hablar de ellas sin adjetivarlas de una manera casi moral: y así, pese a todo nuestro esfuerzo, seguimos hablando de músicas doloridas y lánguidas, misteriosas e inquietantes, exultantes o consoladoras. Y es que, en realidad, procedemos de un modo enteramente científico al cursar estos y otros epítetos, pues con ello no hacemos otra sino describir (por otra parte, con muy poca precisión) la sentimentalidad dominante que nos invadiera al escucharlas.

De modo que, aunque hayamos enunciado inicialmente el problema de la emoción separadamente al de la forma, la realidad es que semejante dicotomía se ofrece, ya antes de comenzar su análisis, como asunto forzado o nebuloso: por cualquiera de las dos vías habremos de topar, inexcusablemente, con la cuestión del signo. Y es que, si una lección encierra la música escénica (y en este punto es indiferente referirse al cine o la ópera) es la de mostrar, sobre la propia práctica, la incuestionable primacía de la economía narrativa, que debe ofrecer cuentas a la eficiencia del hecho dramático y a ninguna otra instancia. Se plantea así la aparente pa-

radoja de que la mejor música filmica (como sucede igualmente con la música operística) puede llegar a ser, y de hecho lo es en numerosas ocasiones, la más banal o la más codificada, la que aplica sin titubeos las más trilladas soluciones modulantes y los recursos más convencionales de la instrumentación con una ausencia de decoro que sólo corre pareja con su impresionante funcionalidad. Y es que la eficiencia (dramática) y la originalidad constructiva pueden resultar enteramente antagónicas. No sucede otra cosa diferente con *D. Juan Tenorio* de Zorrilla, una de las más prodigiosas maquinarias dramáticas conocidas, cuyo verso, tan deleznable la mayor parte de las veces, es pura música sin otra función que servir de vehículo al preciso, admirable engarce de situaciones, y su implacable y arrolladora progresión. Vehículo tanto más eficaz cuanto menor es su riqueza metafórica, su densidad textual en tanto que poesía que, de hallarse provista de otras enjundias retrazaría de modo inevitable el ritmo de una pieza cuyo secreto radica, por encima de cualquier otro mecanismo, en su celeridad.

Sucede pues que la *música dramáti-*

ca (y englobo bajo esta rúbrica tanto la música de Teatro, sea cantada o incidental, como la música que puebla esa inalcanzable dimensión del *fuera de campo* estructuralmente de lo filmico) ofrece, o bien un tipo radicalmente diferente de escucha —y de ahí su enfrentamiento con toda otra música abstracta comúnmente descrita como *pura*— o bien desnuda (de un modo, por cierto, tan obscuro como ejemplar) precisamente aquellos elementos del código musical que, trabajando de una manera implícita, son los responsables de la ambigüedad fascinadora constructiva del objeto sonoro: la onomatopeya, la invitación, la rememoración, la cita. Lugares comunes, todos ellos, de la práctica de la escucha que son asumidos tan sólo en la medida en que oculten su papel de convenciones, de núcleos estereotipados a los que la reiteración y el uso han otorgado una naturaleza de ejes de connotación privilegiados y que, al surgir casi exentos en medio de un recitativo operístico o puntuando incisivamente una secuencia filmica, son forzosamente *descubiertos* y, sin perder empero su ocasional eficacia narrativa, demascaran con su simple presencia todo aquello que, en la *audición*, se es-

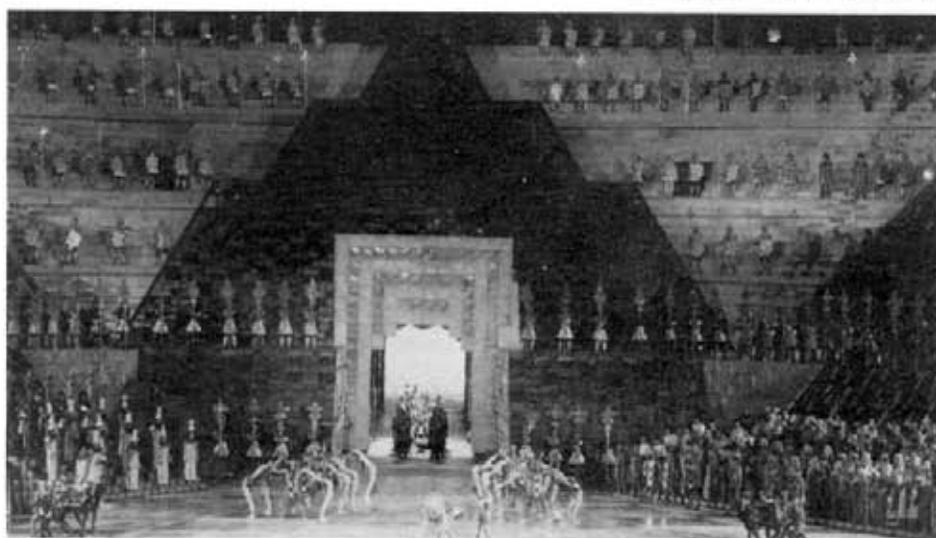
tructura conforme a ley de *la mirada*. De ahí que toda forma de dramaturgia —filmica o teatral, poco importa— instaure una práctica significativa que la separe enteramente de cualquier otro arte, de cuyos elementos parciales, no obstante, ha de servirse y a los que otorga una función de sentido radicalmente innovadora: la integración, valga decir, del ojo en el oído merced a la metáfora del tiempo. Porque lo fundamental, tanto en el cine como en el teatro, no es que *sucedan* los acontecimientos argumentales, sino la magnitud de que se dispone para su resolución y engarce como limitada y apremiante, como una suerte de agente enemigo al que fuera preciso conjurar. Idea que no responde sino a nuestro conocimiento de sabernos mortales, de donde el mecanismo de la representación extrae toda su fuerza, así como la justificación de aquello que le es más esencial: la elipsis. Lo no narrado —al igual que sucede con lo que el corte del encuadre elimina— es lo que permite dotar de su carácter paradigmático a la presencia escénica.

Pero es ahí donde se articula la diferencia entre cine y teatro. En el segundo, el fuera de campo no guarda

KING KONG (MERIAN C. COOPER Y E.B. SCHOEDSACK. 1933).



LA AIDA GEOMETRICA DE LA ARENA.





ESCENA DEL SEGUNDO ACTO DE LA TRAVIATA.

con el escenario la relación dialéctica fundadora de la narratividad propia del primero, ya que el encuadre es un plano fijo constante para cada escena: esa es la obligatoria razón de la discontinuidad inherente a la música y del no menos inevitable proceso de aceleración al que debe, también inexcusablemente, someterse toda genuina música operística. Entiéndase que me refiero a aquella que acompaña a los segmentos en que acontece la acción dramática propiamente dicha y no a esas expansiones puramente líricas constituídas por arias, dúos y concertantes que constituyen en realidad meras inclusiones musicales, cuyo efecto de dilatación (poderosísimo, eso sí) equivale a la descripción filmica o novelística, pero que difícilmente pueden calificarse como específicamente teatrales, aunque la progresión discursiva propia de lo sonoro recubra con perfecta eficacia la oquedad puramente dramática sobre la que se insertan. De este modo, el fuera de campo teatral (el *interno*) no es, en realidad, otra cosa sino una extensión del escenario más allá de sus fronteras, y ahí ra-

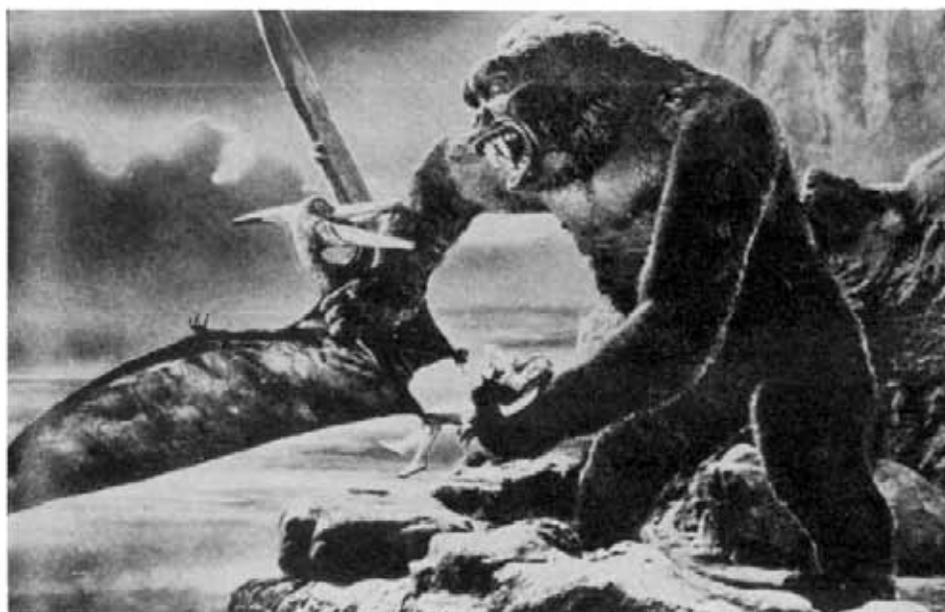
dica la potencia expresiva generada por un empleo sistemático, cual sucede (por ejemplo) en el abrumador comienzo del Acto IV de *Il Trovatore*, donde esa expansión se opera no sólo hacia los lados (el coro) sino también hacia arriba (Manrico, preso en la torre) con la exclusiva función de manifestar la evidencia, casi insoportable, de la soledad de Leonora (idea que, por cierto, el propio Verdi llevaría hasta sus últimos extremos en el soberbio momento del juicio en *Aida*, con toda la acción fuera del tablado).

En el cine, por contra, la dramaturgia se estructura en la fragmentación. De ahí que toda música filmica realmente articulada con la imagen tienda a la recurrencia, al uso de motivos temáticos de pocos compases suficientemente *significativos* (esto es: fácilmente reconocibles, asociables con la imagen y memorables) que puedan extenderse o condensarse de acuerdo con las necesidades de la escena, lo que obliga a la reaparición intermitente de determinadas células estructurantes, convertidas de este

modo en verdaderas *metáforas*, en perfecta similitud con el signo lingüístico. De ahí también la necesidad de empleo de soluciones ya codificadas e identificables de inmediato, en total régimen de *metonimia*, sobre todo en lo que atañe al espectro tímbrico de registros y de tesituras instrumentales, definiendo un auténtico *repertorio*, cual sucede igualmente con las formas normalizadas de planificación y montaje de la propia secuencia en el discurso del cine clásico. Así, la música incidental de acompañamiento colma en cierto modo la temporalidad subyacente al fuera de campo, para permitir la fluidez de los diversos planos enmascarando la fractura entre ellos. El efecto es exactamente el inverso del *interno* teatral, toda vez que lo que aquí se pretende no es expandir la dimensión metafórica de un vacío, sino compactar, hasta hacerlos narrativamente inexistentes, los hiatos espaciales no pertinentes para la formalización imaginaria de la topología ficcional. Pero, en ambos casos, ópera y cine, la música constituye —con propósitos diametralmente enfrentados— una dimensión genuinamente espacial de la puesta en escena, bien que desplegada y cambiante a lo largo de su duración.

No cabe, por todo lo expuesto, hablar de una música dramática separadamente de la configuración escénica en que se integra y que articula. La cinematografía nos permita así encontrar una especie de nueva justificación de la antigua teoría de los *afetti*, nacida con el origen mismo de la ópera: el repertorio de *clichés* sonoros presentes en lo filmico pareciera repetir, si no la formulación, si las pretensiones del viejo inventario de Zarlino, en un orbe en el que la tímbrica contase tanto como la interválida (lo que, por otra parte, se corresponde con la situación general del pe-

riodo de entreguerras que viera la aparición del sonoro). Como allí, lo que importa de la música es su capacidad para reconstruir la dinámica de la acción exterior mediante los contrastes y las alternativas de las texturas; la pura forma musical (como sucediera con la disposición polifónica a finales del XVI) es inviable en la nueva dramaturgia: lo que de ella se solicita es esa amplificación afectiva —fuera de campo, como en el foso orquestal bajo la escena— que provoque y fomente el libre curso de la identificación y de las emociones. Esa negación de la forma y, con ella, de la periodicidad y de la simetría, reintroduce, algo más de 300 años después de su primer establecimiento, el viejo concepto de *recitación*, de *prosa musical*. Y por ello, igualmente, el reencuentro con el tema del signo. Un signo que Saussure postuló convencional, inmotivado, azaroso. Pensemos en *King-Kong* (pero también en *Tristán*). ¿Irremediamente el cromatismo y el “género enharmónico” constituyen la imagen del caos, tal y como Haydn lo expresara en su pódico para *Die Schöpfung*? No parece que la respuesta a esta cuestión pueda quedar cerrada. En un determinado momento (Gesualdo, Monteverdi, el propio Bach) se utiliza la quinta aumentada, la séptima disminuida, el paso descendente de medio tono alterado como señal incuestionable de dolor o de angustia. Muy poco después (en 1782, con *Die-Einführung*) Mozart añade, sobre los mismos dispositivos, un elemento de sensualidad y de morbidez cuyo eco se agigantará con el nombre de Richard Wagner fundiendo amor y muerte en un único acorde: poco a poco, la convención ha ido alternando su propio significado original o, por mejor decir, enriqueciéndolo. A la llegada del cine puede querer decir cualquiera de ambas cosas. Pero también, igual-



KING KONG (MERIAN C. COOPER Y E.B. SCHOEDSACK, 1933).

mente, ese mundo de lo teratológico que, de forma tan magistral, supiera plasmar la inolvidable partitura de Max Steiner más arriba citada, superponiendo tonalidades enfrentadas en exasperados bloques verticales a los que la armonía denominada *agragaciones*, ante la inanidad del término *acorde*. Pero cuando la banda sonora del film de M.C. Cooper procede de este modo, se escucha igualmente un eco, quizá no tan lejano, de Jean-Ferg Rebel y su obertura para el ballet *Lés Eléments*, con su choque violentísimo (más brutal todavía en las primeras décadas del XVIII) de todos los grados simultáneos de la escala mayor: constancia y transformación de un mismo esquema, de una misma *mirada* (esto es: del establecimiento de un proceso de *sentido* cuyo vector, externo a la música misma, la penetra enteramente) que retorna ante el menor contacto con la dramaturgia o con el relato.

La dialéctica, pues, entre connotación (musical) y denotación (dramática) elabora una poética del signo en la que el concepto apolíneo de la belle-

za carece por entero de aplicación. Sonidos que perfilan y acotan el sentido de la imagen; imágenes que anclan la siempre huidiza emoción musical: desarrollo en el tiempo que, en ambos casos, estructura la progresión y la lógica de la economía de acontecimientos que la escena alberga. Invocar ópera y cine bajo un mismo epígrafe permite enfrentar las prácticas comunes de sus músicas, sus *topoi* de lenguaje, ante un discurso teórico de solera reconocida tan sólo para constatar cómo ciertos interrogantes permanecen abiertos, probablemente porque jamás estuvieron bien planteados. Y es que, muy probablemente, carezca de sentido preguntarse por la posibilidad signifiante de lo musical sino, más bien, por la constancia de los elementos retóricos que la formalizan a partir de las leyes internas del lenguaje hablado, con el que comparten —y no es poco— idénticos mecanismos de articulación. Porque, todo lo demás, el drama os lo dará por añadidura.

LA MUSICA DE ENNIO MORRICONE, A PROPOSITO DE FRANTIC

PEP RUVIRA

Desde que comenzara a tener eco el nombre de Ennio Morricone como músico cinematográfico, a raíz de sus trabajos en los “westerns” del realizador Sergio Leone, el tiempo lo ha ido convirtiendo para el mundo del cine en uno de los más prolíficos y cotizados músicos de las últimas décadas. La clave de esta fama posiblemente radique en su habilidad como constructor —y seleccionador, por qué no decirlo— de melodías, por una parte, y debido a que su música (también su orquestación y dirección) posee en la pantalla ese alabado don llamado *eficacia*, es decir, parece cumplir un excelente servicio de potenciación del sentido de la narración dramática, a la que asiste como correlato sonoro. Sin remontarse excesivamente en el tiempo se puede encontrar dos buenos ejemplos de su trabajo en *Once upon a time in America* (Sergio Leone, 1984) y en *Frantic* (Roman Polanski, 1987).

La banda musical de *Frantic*, como otras bandas de Morricone, está constituida por un tema básico (titulado en su edición discográfica con el nombre de la película), cuyo lenguaje se encuentra dentro de un pop-rock que parece encajar con este tipo de “thriller”. Las variaciones no presentan mayor complejidad musical y cumplen con aquellas funciones que el desarrollo de la acción dramática requiere —funciones que tantas veces se ha intentado catalogar desde la abstracción cinematográfica—. Procedimientos de modulación hacia tonos menores y relajados arreglos de cuerda ilustran los momentos de abatimiento del protagonista; vigorosas variaciones con gran presencia de la percusión (batería) se imponen en los momentos de gran acción; largos solos de contrabajo eléctrico subrayan la tensión; y agregaciones instrumentales folklóricas, como la del acordeón, completan el paisaje típico parásidino, tipismo que queda rematado por la cita de *I love Paris* de Cole Porter.

En *Frantic* la elección del tipo de música, que además cuenta con la presencia de temas de moda (*I'm gonna lose you* interpretada por Simply Red), parece dirigirse a unos oídos que no quieren ver variados sus hábitos musicales ni en el cine. No hay que olvidar que cada vez con más frecuencia se procede a la comercialización de las bandas sonoras cinematográficas en grabación discográfica paralelamente a la de la propia película; ello hace que la música exceda sus objetivos originales y sea generalmente en detrimento de éstos.

La impresión inicial de que la música original de Ennio Morricone es, tal como parecen prescribir algunos mandamientos de la eficacia cinematográfica, banal y comercial, cabría

plantear, quizá, en qué consiste realmente el oficio de compositor cinematográfico y qué relación guarda con la elección y el uso de los distintos lenguajes musicales.

Sería oportuno, pues, retomar, aunque sumariamente, algunas cuestiones que continuamente reaparecen cuando se habla de música cinematográfica. La primera de ellas es si, aún admitiendo la primordial servidumbre de la música a la narración dramática, todo valor de la música en una película es reducible a su eficacia, o si resta algún valor para con el lenguaje musical. Desde Stravinski o Copland hasta Heisler se han vertido todo tipo de propeúcticas sobre la relación entre música (no conviene ampliar aquí este término al de banda sonora) y narración cinematográfica. Sin embargo, es palmario que ninguna normativa estética ha conformado mejores leyes de la eficiencia musical —y por ende de esa especie de saber cinematográfico-musical— que las propias prácticas que en este sentido la misma historia del cine ha ido desarrollando, y, pues-

tos a hacer arqueología, porqué no remitirnos también a las de la propia historia de la música dramática.

Admitido esto, cabría preguntarse a qué instancias alcanzan dichas leyes: si sólo a la articulación interna entre la acción dramática y su correlato musical o al lenguaje musical utilizado. Muchos compositores —algunos más osados como Bernard Herrmann y otros más neorrománicos como Max Steiner— han introducido con singular eficiencia diferentes lenguajes musicales en sus bandas sonoras. Sin embargo, escamoteado en ese saber cinematográfico-musical, algunos compositores como Ennio Morricone instauran en el film un asunto de gusto musical, cuya ramplonería no le lleva en ocasiones más allá de la “música de ascensor”.

Otro “modus operandi” que se ha introducido en el campo de la música cinematográfica puede echar alguna luz sobre este tema: el de la utilización de música pregrabada. Tomando a modo de paradigma de este sistema la película *El Resplandor* de

Stanley Kubrick, puede comprobarse cómo la música, en este caso una selección de autores contemporáneos como Ligeti y Penderecki entre otros, no desmerece del supuesto servicio prestado a la acción dramática que se espera; y eso que el género de terror, por su propia morfología, es uno de los que mayor codificación ha generado en sus bandas sonoras. En este caso se advierten aspectos que minan ciertas ideas reducciones de algunas propeúcticas acerca de la música cinematográfica: que la eficiencia no se encuentra directamente relacionadas con la complejidad o la banalidad de la música utilizada y que cualquier lenguaje musical, por más osado que sea formalmente, puede encontrar su acomodo y prestar la mayor capacidad expresiva a la narración dramática.

Pero, al margen de los lenguajes musicales de que se trate, las formas de actuación de la música en la narración dramática son múltiples; y algunas de ellas muy liminares respecto de lo generalmente se entiende por su función natural. Un buen ejemplo de tal proceder se encuentra en *Frantic*. Se trata, quizá, de uno de los elementos musicales que más interés encierra esta banda de Morricone: el iterado y articulado uso que hace de la canción *Libertango* (Astor Piazzola) interpretada por Grace Jones —canción que, precisamente, no aparece en la edición discográfica—.

Esta canción aparece siempre como un elemento propio de la diegésis del film, es decir, motivadamente o dentro de campo. Sus distintas apariciones, además, añaden una dimensión nueva, en cuanto a significación musical se refiere, por su estricta referencialidad. Su presencia tiene más que ver con la de cualquier objeto visual relacionado con la narración que

FRENÉTICO (FRANTIC. ROMAN POLANSKI. 1987).



con su naturaleza musical. La primera de ellas tiene lugar en el coche de la joven Michelle, “pertenaire” de aventuras del médico (Harrison Ford) en la agitada búsqueda de su esposa: cuando este tango surge de su radiocassette y el protagonista le increpa sobre la inoportunidad para poner música. Ella le replica diciendo que, al fin y al cabo, se trata de música camp (suponiendo que él se identificaría con la canción) para añadir que tiene cuatro años, provocando así, cuanto menos, la perplejidad en el doctor al percibir la disparidad de los parámetros con que se puede medir el tiempo y las diferencias generacionales. La segunda aparición sirve para acentuar de nuevo su despiste por las modas musicales; surge la canción del otro lado del teléfono, en Nueva York, cuando él contesta una llamada de sus hijos que celebran una fiesta en casa: “*parece que esa música me persiga*”, comenta. Por último, una vez más, en una discoteca frecuentada por árabes opulentos (a la que acuden con ánimo de obtener alguna información), ella solicita que ponga ese tango de nuevo e intenta a su sensual compás a su sensual compás una manifiesta maniobra de seducción.

En la anterior película citada (*Once upon a time in America*), Morricone ya utiliza una melodía popular (*Amapola*), bien es cierto que con otros fines: suscitada ya la nostalgia al ser reconocida esta pegadiza melodía que aparece motivada, dentro de campo, ya puede convertirla en material para funcionar como leit-motiv hasta la sociedad a lo largo del resto de la cinta.

Sin embargo, en *Frantic*, no puede decirse que ese fragmento musical reiterado en la película, constituya siquiera una parte de lo que se denomina banda sonora, al menos si en-

tendemos estrictamente por ésta la música no motivada compuesta para el film. Su función, próxima a la cita, es idéntica a la que encontramos, por ejemplo, en el último acto de *D. Giovanni* (Mozart) cuando para animar la lúgubre cena se hace sonar la música de la ópera *Cose rare, ossia bellezza e onestá* de Martin i Soler. De hecho, además de su carácter referencial ya señalado —está para ser reconocido y de él se habla—, la presencia del tango se relaciona, más bien, con la función actancial; y remite a un imposible romance entre ambos personajes marcando igualmente lo que puede unir a ambos (seducción) y aquello que imposibilita dicha relación (diferencias generacionales, circunstancias, etc.).

Pese a su historia, el recurso de la cita musical es cada vez más manifestamente utilizado en el cine contemporáneo. Su valor, empero, depende de la gratuidad o no de su utilización.

No resulta difícil a través de una banda sonora concitar complicidades que garanticen cierto éxito —baste recordar el gran poder evocador que tiene la música y su efecto casi inconsciente—. La popularidad de muchos músicos cinematográficos, entre los que cabe incluir a Morricone, se debe más a la incidencia extrafilmica que a lo propiamente cinematográfico (propiciada también por los imperativos de la comercialización). Con todo, no debería olvidarse que si a alguna instancia la banda sonora debe rendir cuentas (aparte de su vocación musical intrínseca, aspecto insoslayable) es la narración cinematográfica en sí misma.

L I B R O S

UNA PROPUESTA DE TRABAJO: LA COLECCION SIGNO E IMAGEN DE LA EDITORIAL CATEDRA

JUAN MIGUEL COMPANYY

En estos adocenados tiempos que nos ha tocado vivir, donde el hecho cultural necesita revestirse de acontecimiento para ser consumido —que no reflexionado— la banalidad es nuestro pan cotidiano y la lógica del mercado se erige en deseable razón suficiente de toda acción *mass-mediática*. Por ello, el hecho de que una Editorial muy difundida dentro del ámbito universitario se plantee la necesidad de una colección sobre el sentido de la imagen en nuestro mundo, no puede por menos de ser saludado jubilosamente. La colección se denomina *Signo e imagen* y entre 1986 y 1988, ha lanzado una docena de títulos diversos cuyo *corpus* de análisis va desde el cine de los primitivos (*Nacimiento del relato cinematográfico*, de Gian Piero Brunetta) y sus modelizaciones (*El tragaluz del infinito*, de Noël Burch) a la publicidad (*La imagen publicitaria en televisión*, de José Saborit), pasando por la televisión (*El discurso televisivo*, de Jesús González Requena) y alguno de sus géneros característicos (*Aproximación a la telenovela*, de Tomás López Pumarejo).

Signo e imagen: detengámonos un momento en esa conjunción copulativa que une dos términos a un mismo nivel de identificación. Parafraseando a Eco, diremos que signo es todo aquello que, al estar en lugar de otra cosa, puede ser interpretado. Y

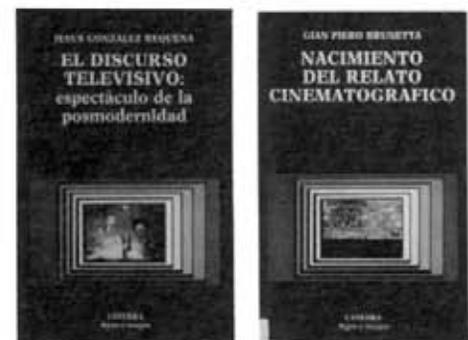
es, también, lo que miente. En la conjunción signo-imagen, esta última podría, pues, asimilarse a una *función signica* que desmentiría su *analogon* con el objeto, su ilusión mimética de y con la realidad exterior. La imagen debe ser interpretada, más allá de sus parámetros referenciales, prescindiendo de los criterios de verdad que, supuestamente, la rigen (1).

La imagen no es un precipitado empírico de lo real; no se asimila a lo obvio como principio general de explicación (Garroni), sino que requiere ser analizada. Tal *intencionalidad teórica* preside la colección *Signo e imagen*, estableciendo una doble singularidad —expresada mediante una doble negación— en nuestro panorama editorial. Por un lado, deniega la celebración fetichista de la imagen —y su más celebrado avatar: la cinefilia, cuyo cadáver aún sigue degustándose en múltiples papeles encuadernados— y, por el otro, actúa mediante la reflexión y el análisis, contra el indiscriminado consumo *massa-mediático* de imágenes desde el único criterio esgrimible de un difuso goce de las mismas. Si tal parece ser el no confesado programa de una cierta postmodernidad —celebraciones unánimes del deseo que no se detienen en la formulación simbólica del mismo— los criterios rectores de esta colección, por el contrario, hacen suyos los postulados de un *pensamiento fuerte*, hoy más necesario que nunca a la hora de enfrentarse a las imágenes en el ámbito de una cierta semiótica de la significación.

(1) Expresivo, al respecto, es el título de uno de los capítulos del libro de Francesco Casetti *Dentro lo sguardo: "L'immagine bugiarda"*. "En el momento de escribir estas líneas (octubre 1988), se anuncia su inminente salida en la colección.

Si alguna imagen pudiera servir de ilustración al libro de González Requena (2) sería aquella de algunos films de Wenders (*Alicia en las ciudades*, *Falso movimiento*) donde los personajes se ubican ante pantallas de televisión sin imagen, con el ruido característico del aparato cuando ha finalizado la emisión del día. Lo único que se pone en marcha son circuitos en blanco, emisores tan sólo del ruido material que constituye su soporte como medios. Ese ruido —en ciertas partes del libro será calificado de cháchara psicótica— evacuador del sentido es analizado (interrogado)

(2) GONZALEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid. Ed. Cátedra. Col. Signo e Imagen, n.º. 9, 167, pags. 850 Ptas.



por el autor desde tres diversos ángulos: semiótico, antropológico y psicoanalítico. Porque —y tal es el verdadero punto de inflexión del texto con la emblemática imagen de Wenders— más que la evidencia constable de la función fática —verificar el buen funcionamiento del circuito— lo que verdaderamente importa del discurso televisivo es su capacidad de conectar con el espectador, simplemente por estar frente a la pantalla:

Nos encontramos, pues, ante la realización, en el discurso televisivo dominante, de un espectáculo plenamente imaginario, especular: un espectáculo desimbolizado —desritualizado—, situado totalmente en el ámbito de lo dual —imaginario—, juego insistente y sin salida entre un cuerpo incitante —exhibicionista— y una mirada complacida y devoradora-voyeurista (3).

La propuesta teórica de González Requena parte de la consideración del discurso televisivo como un flujo nunca clausurado de imágenes —la programación— en donde se ha practicado un sistemático vaciado de la narratividad y abolido toda referencia a un sujeto de la enunciación que, supuestamente, lo profiriera. Aprender el fenómeno en su compleja globalidad supone el establecimiento no tan sólo de una teoría del texto, sino también de una teoría del sujeto; algo que, dicho sea de paso, la semiótica comunicacional greimasiana había dejado ostentosamente de lado.

Para el autor, el contacto —que no comunicación— de la televisión con su espectador entra de lleno en el ámbito de una *pasión imaginaria* cuyos alcances extremos —la total espec(ta)cularización descorporeizada del flujo televisivo— suponen la in-

mersión psicótica del sujeto en una pantalla-espejo donde lo real tan sólo es capaz de retornar por el lado de lo siniestro. Como discurso límite —su obscena y fragmentaria exhibición permanente lo relaciona con el porno duro— el discurso televisivo estaría, así, al borde de su propia disolución.

La singularidad de la propuesta de González Requena estriba en haber abordado su *corpus* de análisis desde la solidez de unos planteamientos teóricos denegadores, tanto de la superchería sociológica como del tecnocrático empirismo del discurso de los *mass-media*. Tan sólo cabría reprochar al autor el tono excesivamente concluyente que a veces adopta, lindante con el apocalipticismo del primer Baudrillard (el de *Crítica de la economía política del signo*) y que se revela contradictorio con las propuestas iniciales del libro:

...El análisis, y la ulterior crítica, del Discurso Televisivo Dominante no debe conducir, por tanto, a posiciones apocalípticas. Bien por el contrario, de él depende la posibilidad de deducir otros usos sociales posibles del soporte tecnológico, otras formas de discursividad y otros efectos posibles sobre el tejido social (4).

Cabe suponer de la reconocida curiosidad investigadora del autor que, en un futuro inmediato, vuelva a matizar, con su habitual precisión, algunos aspectos que, pese a todo, su libro deja abiertos: el retorno de lo real como siniestro puede suponer la emergencia de la pulsión de muerte y, tal vez, esa *positividad* del concepto filosófico de repetición (Deleuze), aplicable al discurso televisivo, que a dicha pulsión se liga. Quedaría abortada así una posible alternativa de estudio del problema sobre la cual interesaría volver más despacio.

(3) Op. Cit.; pag. 133.

(4) Op. Cit.; pag. 11.

TRES APORTACIONES A LA HISTORIOGRAFIA DEL CINE

FRANCISCO M. PICÓ Y
JOSÉ ANTONIO HURTADO

El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986 es el libro que inicia la Colección *Documentos*, que junto con *Textos y Cuadernos* componen las tres vertientes editoriales de la *Filмотeca de la Generalitat Valencia*. Se trata de la reedición —ampliada con un texto de R. Muñoz Suay a propósito de Pudovkin— del catálogo editado en Oviedo a principios de 1988 con motivo del ciclo sobre el cine soviético desde Eisenstein hasta la actualidad organizado por la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo. Un catálogo, y por ende el libro que aquí reseñamos, de estas proporciones, que ilustra un ciclo tan extenso, corre un riesgo de partida: la posible dispersión (el libro no es otra cosa que una miscelánea de textos) como resultado del intento de abarcar, de manera legítimamente ambiciosa, un espacio (la evolución de toda una cinematografía “nacional” como la soviética) y unos objetos (la extensa filmografía que ha producido a lo largo del tiempo) difícilmente acotables.

El libro tiene una estructura interna bien diferenciada en tres bloques:

1. Un apartado documental que recoge textos y manifiestos de los propios artífices del cine soviético que, a excepción del de Tarkovski, pertenecen al período de la(s) Vanguardia(s) cinematográfica(s) soviética(s) que se desarrollan allá por los años 20 como década nuclear de sus experiencias. Estos textos tienen el objetivo

de mostrar la fructífera aportación teórica de estos protagonistas de la Vanguardia, que junto a su práctica filmica, constituye una de las manifestaciones más vigorosas de la historia del cine.

2. Una selección de ensayos y artículos. Por un lado nos encontramos con textos recopilados sobre Eisenstein y Tarkovski, dos de los nombres más significativos del cine soviético; por otro, textos originales redactados con motivo de la publicación del catálogo.

3. Una sección puramente informativa que contiene las fichas técnicas y artísticas de las películas programadas en la amplia retrospectiva que dio lugar a la publicación del libro.

Desde luego, como recorrido preliminar, como mirada que no se pretende totalizadora (hay espacios y objetos que quedan en penumbra: el moderno cine soviético) el libro cumple una necesaria función: la de proyectar luz sobre una de las cinematografías que más ecos despierta, pero sobre la que planean extensas sombras de desconocimiento efectivo, a excepción de algunos films y directores que ocupan un lugar privilegiado en la Historia del Cine.

La monografía, en dos volúmenes, sobre el crítico cinematográfico valenciano Juan Piqueras, con la que significativamente la *Filmoteca de la Generalitat Valenciana* inaugura su colección *Textos*, constituye, sobre todo, un valioso aporte documental que permite abrir nuevas perspectivas al estudio de la historiografía del cine en Valencia.

El primer volumen —el segundo se encuentra en imprenta en el momento de redactar estas líneas— del libro de Juan Manuel Llopis está estructu-

rado en dos partes bien diferenciadas. En la primera de ellas el autor realiza un recorrido por la vida y obra del crítico valenciano, complementado por los testimonios de un buen número de intelectuales y cineastas que conocieron a Piqueras, una cronología de su vida y una interesante relación de sus principales artículos publicados. En la segunda parte se ofrece una reveladora antología de textos del propio Piqueras, agrupados temáticamente en cinco capítulos: *Acerca del cine valenciano; Cine mudo y cine sonoro, otras innovaciones técnicas; Las cinematografías nacionales y el problema de la hegemonía norteamericana; Cine independiente y de vanguardia e Historiografía del cine.*

La abundante información entorno a Piqueras y sus escritos recogida por Llopis, dolorosamente fallecido en julio de 1986, ha sido minuciosamente ordenada y sistematizada por Jorge García en un difícil trabajo que ha enriquecido, al clarificarlo, el manuscrito original.

El libro *Los años que conmovieron al cinema —las rupturas del 68—*, publicado con el número 2 en la colección *Textos*, al igual que el del cine



VV.AA.: *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*. Col. Documentos, n.º. 1. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.

LLOPIS, JUAN MANUEL: *Juan Piqueras, el "Delluc" español*. Col. Textos, n.º. 1, 2 vol. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.

soviético, no es el corolario de una sola mirada, es la suma de distintos puntos de vista (ambos combinan estudios teóricos originales y textos con valor de documento histórico). Aunque, a diferencia de aquél, mantenga una mayor coherencia estructural, dentro de su riqueza diferencial, en sus propuestas de análisis, con las que se intenta abordar, de forma caleidoscópica, un paisaje tan nebuloso como es el cine rupturista del 68. Polifonía de miradas sobre un tipo escritura(s) cinematográfica(s) —cine pornográfico, cine militante, un cierto cine moderno “de autor”..., transgresores todos ellos del clasicismo— que se ubican en un período de transformaciones sociales que, como dice el propio coordinador del libro, Julio Pérez Perucha, “alteraron considerablemente la fisonomía tradicional de la Institución Cinematográfica”. Estos avatares emergen a mediados de los 60, se prolongan aproximadamente hasta 1975 girando entorno a una fecha mítica: 1968. Avatares de unas escrituras cinematográficas, que dentro de su diversidad, manifiestan una peculiar identidad: su presencia rupturista en el marco del cine dominante.

Radicalidad que tienen su correlato en el campo teórico, como así lo testimonia la antología de textos del período que, a modo de material de documentación, se recopila en la segunda parte del libro. Textos que son prueba fehaciente de la importante reflexión que se estaba produciendo por aquellos años. Los debates, las posturas encontradas y las polémicas que se recogen en las páginas de revistas como *Cahiers du Cinéma* o *Cinéthique* son una constatación de aquel atractivo *estado de las cosas*. Práctica teórica, intervención política, que en este libro sobre las rupturas del 68 son objeto de análisis.

CLASICOS DE LA FILMOTECA ESPAÑOLA

VICENTE JOSE BENET

Dos son las principales características de las publicaciones de la Filmoteca Española desde el inicio de su nueva andadura. Por un lado, su carácter monográfico, centrándose básicamente en la figura de varios directores de renombre, algunos de ellos estudiados incansablemente desde que la "política de autores" de ciertos sectores críticos les ubicara (y les siga ubicando) en un espacio incuestionable dentro de la historia del cine. Por otro, su dedicación, casi exclusiva, al cine norteamericano en el que todos ellos desarrollaron sus carreras. La única excepción a esta regla la representa el segundo volumen de la colección, escrito por Román Gubern: *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla* (1986). Este texto, encargado con motivo de la conmemoración del cincuenta aniversario de la Guerra Civil, constituye un interesante complemento del autor a sus anteriores trabajos sobre la historia del cine español. Gubern repasa con su rigurosa erudición los acontecimientos históricos y su repercusión en las películas, las prolongaciones internacionales de la Guerra Civil (con la mención a la particularmente compleja respuesta de Hollywood) y la huella que ha dejado dentro del cine español más reciente la mirada sobre el período. El volumen constituye un punto de referencia importante para el análisis de todos estos temas y un esfuerzo más en el (quizá algo disperso) trabajo de elaboración de una historia del cine en nuestro país.



En cuanto al resto de las publicaciones, seguiremos un breve recorrido cronológico en cuanto a su aparición. La primera, salida casi al mismo tiempo que la anterior, fue realizada por Víctor Erice y Jos Oliver: *Nicholas Ray y su tiempo* (1986). A parte de los textos de los autores y un artículo de J.L. Guarner, el volumen se presenta como un mosaico de trabajos de distintos órdenes en los que se pretende recomponer la obra de Ray a partir de las vicisitudes de su propia biografía. El recorrido película a película, normalmente aderezado con manifestaciones de Ray o colaboradores y conocidos, abarca ciertos aspectos particulares de los films y su relación con los años de tormentoso peregrinaje del cineasta de Wisconsin entre Europa y América. Ray fue, por otra parte, un "autor" reivindicado fundamentalmente por la crítica europea (al igual que Jerry Lewis) y por ello el tomo se complementa con artículos testimoniales de los entonces jóvenes críticos y cineastas Godard, Rivette, Truffaut o Rohmer.

El tercer volumen de las publicaciones de la Filmoteca se presenta con un título más escueto: *John Ford* (1988). Coordinado por Antonio Weinrichter, consiste en una selección de artículos de todo tipo de tendencias críticas, lo que no deja de ser interesante para el estudioso. Así, se pueden encontrar tanto revisiones desde un punto de vista psicoanalítico y feminista (como el trabajo de Marilyn Campbell sobre *The Quiet Man*) como recuerdos nostálgicos de Tavernier o la actitud historicista de McBride. El número incluye una célebre entrevista con Mitry y la mejor filmografía que sobre Ford se ha publicado en castellano, tomada de un trabajo de Tag Gallagher.

En colaboración con el Festival de San Sebastián, la Filmoteca ha publi-

cado otros dos monográficos referidos a Siodmak y a Tourneur. El primero, *Robert Siodmak. El maestro del Cine negro* (1987) es la traducción de un libro de Hervé Dumont aparecido en Lausana en 1981. Quizá su mayor virtud reside en que trate la figura de un director habitualmente poco estudiado, por lo que casi toda la información resulta novedosa. El segundo, *Jacques Tourneur* (1988), presenta características similares al de Ford, consistiendo en una selección de artículos de notable interés en muchos casos (como los trabajos de Comolli, Sylvie Pierre, Michael Henry o el de Manny Farber sobre la figura de Val Lewton) y una extensa entrevista construida a partir de declaraciones del director a distintas revistas a lo largo de su carrera.

Dado que el objetivo principal de estas publicaciones es el de servir de apoyo a un ciclo de películas, es interesante que se enfoque para satisfacer tanto al público aficionado como a la crítica y estudiosos. De este modo, las publicaciones de la Filmoteca cubren un hueco importante de la bibliografía cinematográfica en nuestro país, haciendo más accesibles ciertos trabajos de revistas extranjeras y ofreciendo datos y filmografías más rigurosas de lo habitual dentro de una impecable presentación.



ZUNZUNEGUI, SANTOS Y ZUBILLAGA, JUAN. TENGAN MUCHO CUIDADO AHI DENTRO (*HILL STREET BLUES* O LOS VARIADOS MATICES DEL GRIS). DOCUMENTOS DE TRABAJO, SERIE B. CENTRO DE SEMIOTICA Y TEORIA DEL ESPECTACULO, FUNDACION INSTITUTO SHAKESPEARE / INSTITUTO DE CINE Y RTV, DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE, UNIVERSITY OF MINNESOTA. VALENCIA, 1988.

OBSERVACIONES SOBRE “HILL STREET BLUES”

JESUS GONZALEZ REQUENA

Podemos celebrar la aparición en nuestro ámbito cultural de una nueva publicación de marcado acento universitario, entiéndase esto en el sentido digno de la palabra, el que remite a unos ciertos usos del trabajo intelectual, y no en él, lamentablemente más común, administrativo y burocrático. Se trata de los *Documentos de Trabajo* del recién nacido Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo donde, siguiendo el modelo de las publicaciones de trabajo de la Universidad de Urbino, se pretende publicar textos teóricos que, de dimensiones menores al libro, posean el interés y la autonomía que justifiquen su publicación independiente.

Tengan mucho cuidado ahí dentro. “Hill Street Blues” o los variados matices del gris constituye la segunda entrega de esta nueva publicación —y, en opinión del que esto escribe, la de mayor interés, junto al *Spinoza y las mujeres*, de Maite Larrauri—, de los cuatro textos que hasta el momento han salido de la imprenta.

Se trata de un estudio sobre la conocida serie televisiva norteamericana *Hill Street Blues* en el que, tras unas breves pero precisas consideraciones sobre su origen y el contexto económico e industrial en el que éste tiene lugar, se procede a la descripción morfológica de la serie primero, al establecimiento de su estructura discursiva en un segundo momento, al examen de sus más caracterizados estilemas visuales luego y, finalmente, a

la reflexión sobre la peculiar articulación de los parámetros espaciales y temporales que configuran el universo narrativo del telefilm.

Es aquí donde, un poco al modo baudrillardiano, se recurre a ciertos modelos provenientes de la física contemporánea: los de universo estacionario y objeto fractal.

Universo estacionario: “*La singular evacuación del tiempo que se produce en Hill es un dato adicional que viene a reforzar la sensación... que se transmite de que nada tiene arreglo. Coherentemente las tareas no son a término, sino cíclicas, es decir inagotables, en perpetuo recommienzo*”. (p. 22)

Objeto fractal: “*una serie como Hill Street Blues reproduce, en el nivel microestructural; características —pérdida de centro, fragmentación extrema, conversión del relato en puro juego rítmico, diseño de un espectador modelo practicante de zapping, etc.— predicables del caleidoscopio que toma forma en la “nueva televisión*”. (p. 28).

No son estas referencias impertinentes, sino bien por el contrario notables síntomas para una reflexión epistemológica. Pues sería ingenuo pensar que *Hill Street Blues* tiene propiedades semejantes a las de ciertos universos matéricos que ocupan a la física. Lo notable, en cambio, es anotar cómo un mismo nuevo paradigma —uno cuyo sesgo psicótico hemos tratado de apresar en otro lugar— organiza nuestro universo (televisivo) discursivo/visual y permite a los físicos pensar ciertas cosas con las que chocan frecuentemente. Pero —y aceptese esto como no otra cosa que una ironía—, seguramente no es el objeto fractal el que permite comprender la televisión contemporánea; es más probable que sea ésta la que ha vuelto pensable el objeto fractal.

ARQUITECTURAS Y CIUDADES “DE CINE”

PILAR PEDRAZA Y JUAN LOPEZ GANDIA

Las relaciones entre la arquitectura y el cine constituyen un tema que ha pasado a un primer plano en la literatura cinematográfica actual. A ello ha contribuido extraordinariamente la aparición de la monografía de Juan Antonio Ramírez *La arquitectura en el cine, Hollywood, la Edad de Oro* (Madrid, 1986, Editorial Blume, 350 páginas, 325 ilustraciones).

A partir de ese momento, se han abanzado sobre el tema otras instancias para divulgarlo y “recuperarlo” en otros ámbitos, como si estuviera destinado a no proporcionar las suficientes plusvalías encerrado en un terrano —el universitario— presuntamente académico. Así, el tema se trató también en un Seminario dirigido por Juan Cueto, Quim Larrea y Juli Capella en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en agosto de 1987, como fruto del cual apareció un número (el 47/1988) de *Cuadernos del Norte* en el que se recogen en una especie de dossier heterogéneo algunas de las aportaciones a este seminario.

En esta revista, por otra parte, el término “arquitectura” estalla y se dispersa hasta abarcar cuestiones como la ciudad y el cine, con lo que aprovecha la ocasión para incorporar materiales de la exposición “Cités-Cinés” de la Villette por el CCI del Centro Georges Pompidou.

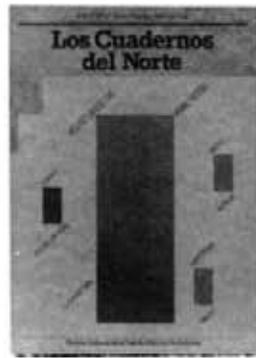
A mayor abundamiento y dentro de las relaciones entre Ciudad, Arquitecturas y Cine, la mítica película-fetich

Blade Runner ha sido objeto de homenaje —al menos, así lo hace constar la contraportada— en un librito a cargo de una serie de “replicantes” de la cultura, de la poesía y de la moda, editado recientemente por Tusquets con una espléndida portada y en una edición cuidada, como es habitual en esta editorial, incluso con los Cuadernos Infimos de cine. La lista de “replicantes” es la siguiente; Argullol, Cabrera Infante, Juli Capella y Quim Larrea, José Luis Guarner, Antonio Miró, Vicente Molina-Foix, Fernando Savater, Antonio Tello, Eduardo Urculo y Jorge Wagensberg.

Hay una arquitectura gratuita y democrática como la muerte, que es la de los sueños —¿quién no tiene en el centro de su noche una escalera, una cloaca, un maravilloso o atroz palacio?— a veces reconstruida por los escritores en sus papeles. Hay otra, inhabitable y más libre por su propio carácter no funcional que es la que Ramírez investiga desde hace años; la de la imaginación, la de los tratados y utopías, la de los cuadros y los tebeos, la del cine. Sobre ella ha escrito libros sugestivos (*Construcciones ilusorias*, Madrid, 1983, Alianza; *Edificios y sueños*, Universidades de Málaga y Salamanca, 1983) y uno (*Oxidos mezclados*, Madrid, 1984, Ediciones Libertarias) que constituye una reflexión insólita en nuestro país sobre la cultura americana observada por unos ojos cultos e irónicos. *La arquitectura en el cine...* se sitúa dentro de esta trayectoria. Su intención inicial es insertar esa investigación en el debate sobre el arte ecléctico postmoderno actual buscando sus orígenes en las arquitecturas de cine, una nueva luz sobre la forma en que se desarrolla el eclecticismo en USA y el posible paralelismo que pueda trazarse entre la decadencia y el ocaso de las grandes arquitecturas cinema-

tográficas americanas y el triunfo del movimiento moderno en América. No sólo se trata de arquitectura, sin embargo, sino que abarca también la decoración de interiores y otros elementos difíciles de clasificar que forman parte de los decorados de las películas, desde las lámparas de mesa a los paisajes artificiales, o bien ciertas tipologías arquitectónicas que se repiten constantemente en el cine clásico, con distintos estilos pero idénticas funciones, como escaleras, cuartos de baño, dormitorios. Es decir estudia el diseño de todos los elementos visuales, lo que permite una visión amplia de las modas dentro y fuera de lo estrictamente fílmico y de sus interrelaciones e influencias. El capítulo XI desarrolla especialmente esas hipótesis de partida, pero lo cierto es que van trenzadas a lo largo del texto con un estudio general y bastante detallado de los decorados y de sus autores, de los recursos específicos del cine, de los diversos estilos históricos, aportando una ingente cantidad de datos, buena documentación y una colección estupenda de fotografías sabrosamente comentadas por el autor.

Ese paseo por aspectos básicos del objeto de estudio sirve, por otra parte, para detenerse en otros que atañen al cine como medio artístico. Aquí las aportaciones de Ramírez son mucho más importantes de lo que parecen a primera vista, tal como se formulan, como de pasada, sin subrayarse: nos referimos a la funcionalidad de los decorados cinematográficos en la puesta en escena en los diversos géneros cinematográficos. Es en este terreno donde se pone de manifiesto la importancia de las arquitecturas para la creación de efectos autónomos, una constante en el cine de Hollywood: el exhibicionismo de su propia grandeza, la riqueza de medios, el colosalismo que corresponde al afán de fascinar que caracteriza al



cine americano, que satisface, de una parte, la pulsión escópica del espectador y de otra, su admiración indefensa, ávido de grandes efectos, de contemplar pegado a su butaca países lejanos y estilos de vida exóticos. Esta última pulsión arranca del romanticismo y de la tradición *Kitsch* y respondiendo a un deseo de hiperrealidad (a que alude Eco en *La estrategia de la ilusión*) formaría parte ya de la modernidad, como la verticalidad, la velocidad y la desmesura. Los objetivos de fascinación se consiguen en el cine clásico por medio de la arquitectura y son el equivalente al papel que juegan hoy los efectos especiales. A veces ambos se combinan y dan lugar a *Blade Runner*. Otras veces se produce un retorno al cine clásico monumentalista y el resultado es *El último emperador*, cuyo auténtico protagonista es esa ciudad inmensa pero vacía, casi imaginaria y perdida en un pasado intemporal, de la que solo queda una arquitectura.

El cine moderno —salvo este último ejemplo— recurre ya muy poco a la iconografía monumental histórica, entre otras cosas porque la historia ya no es un referente que fascine. Ha sido sustituida por el diseño, la máquina y el juego combinatorio. Una vez liquidada la historia como referente arquitectónico fuerte, es posible su utilización decorativa, incluso al servicio de la ciencia ficción (por ejemplo, *Dune* de David Lynch). Pasa a ser entonces como un inmenso alma-

cen o supermercado al estilo del palacio de *Ciudadano Kane*. ¿Hasta qué punto no sería esto una constante de la propia modernidad en cada cambio tecnológico importante —“todo lo sólido se desvanece en el aire”— y hasta qué punto el cine de la Edad de Oro no haría sino tomar nota de este proceso? ¿No habrá hecho el cine de Hollywood más que adelantarse y tal vez incluso contribuir inconscientemente a la reducción de los estilos históricos a simples mitos, códigos o modas? Por esa vía, el cine enlazaría con la arquitectura postmoderna.

Ramírez estudia también la influencia de las arquitecturas efímeras de los *sets* en el proceso de producción de los films del sistema de fábrica de Hollywood: su utilización sucesiva en numerosas películas y la repetición en los films de género contribuyeron a una cierta codificación, y a adelantarse a los fenómenos de serialización y repetición que caracterizan hoy a los seriales televisivos. Pero también —hay que destacarlo— esa codificación supone una vía intermedia entre la tradición histórico-estilística y la caracterización emotiva de los géneros. La simplificación de formas exigidas por el medio estimuló una “abstracción decorativa” que se acercaba a la vanguardia (pag. 295).

El libro de Ramírez abre una nueva perspectiva de análisis sobre la configuración del espacio escenográfico

como lugar de representación pero también como personaje de la misma, como protagonismo propio, sujeto a una férrea y al mismo tiempo flexible codificación y siempre dotado de una funcionalidad dramática y expresiva en la puesta en escena. Que además la arquitectura del cine haya contribuido o no a la difusión del movimiento moderno, puede ser revelador del proceso de modernización. Su utilización e influencia en la arquitectura real sería, tras ese proceso de abstracción decorativa, una variante modernizada de la tradición o una cierta eclecticización del estilo internacional, nivel que no supera a la postre la arquitectura postmoderna, o al menos, el interrogante queda abierto.

En cuanto al citado número de *Cuadernos del Norte* hay que destacar las referencias a las arquitecturas en el cine, a la configuración de los edificios y del retorno a la monumentalidad arquitectónica en films como *Blade Runner*, o *Brazil* de Terry Gilliam, que se inspira en arquitecturas reales (como algunas de Bofill), o en otros films donde la arquitectura y el espacio expresan decididamente la acción misma. Los bloques monolíticos, las calles siniestras de *Brazil* se inspiran también en los comics, como pone de manifiesto Gilliam en la entrevista que reproduce la revista. De todos modos el artículo de Josep Maria Montaner se centra más bien en la ciudad como espacio global de lo imaginario, en las estéticas metropolitanas contemporáneas, que incluyen cielos y elementos metálicos, rejas, materiales duros, luces de neón, acero, hormigón, efectos de claroscuro, invasión indiscriminada de objetos tecnológicos, tal como se observa en *Cielo líquido* o en *Corazonada*. En este sentido el recorrido que el cine ha hecho por la ciudad desde *Metrópolis* y *Berlín, sinfonía de una ciudad*, pasando por el cine negro,

luego por la consolidación del movimiento moderno, y por su crítica en films como los de Tati (*Mi tío*, *Play Time*) hasta *Cielo sobre Berlín* constituiría por sí solo material para una monografía. Ya Ramírez alude al papel fundamental de la ciudad en el cine negro, que en sí mismo *revela* la ciudad, muestra la cara oculta, nocturna, de la ciudad moderna como enfermedad, como algo sumergido. Hay ciudades que se codifican y se convierten en estereotipos: las clásicas son Nueva York, París, y Londres; las recientes Berlín, Tokyo, sin olvidar el decadentismo de Lisboa en los films de Tanner y Wenders, Octavi Martí trata y expone bien algunos de esos temas, y ciudades, en especial Berlín. Rosa Ribas por su parte nos cuenta de manera elegante y sugestiva el serial televisivo como decoración, de manera similar a como Jesús González Requena en su libro sobre la televisión hablaba de la serie como de nuevos vecinos sobre los que cotillear y a los que reconocer luego cuando salen en el cine como si se tratara de viejos conocidos. La revista de decoración en que se convierte la televisión tiene un punto de contacto con la decoración de interiores del libro de Ramírez.

La fascinación que provoca *Blade Runner* reaparece de nuevo en la ciudad *sofisticada* de Eric Alliez y Michel Feher, y en otros artículos de la revista. Los “replicantes” del libro de Tusquets se adhieren de esa forma a la tragedia de los robots de la película de Ridley Scott. Todo lo que se ha escrito y se ha hablado de *Blade Runner* tiene, sin embargo, el color de la obiedad, del cansancio, pues no otra nota caracteriza a la poesía metafísica del film. Se ha querido ver en ella el futuro “ya”, el supermercado de la cultura y del arte; mejor dicho, el cementerio de detritus culturales, esto es, todas las sugerencias de la mo-

dernidad consumida, de la postmodernidad: el eclecticismo de estilos y géneros, los anacronismos, o, mejor, la reducción de la historia a códigos, estilos, materiales, como veíamos en el libro de Ramírez con la arquitectura. Los temas románticos (creador-criatura, dobles o replicantes) se mezclan con los melancólicos (el tiempo inexorable y finito); la ciencia ficción con el género negro o el policíaco; el pasado con el futuro; la música de Vangelis con anuncios en pantallas gigantes de televisión; edificios piramidales y humos de fuego. Metrópolis de un futuro desencantado. No es que *todo haya ocurrido ya*, sino que *el futuro ya no es lo que era*.

VALENCIA COMO OBJETO DE DESEO

JORGE GARCIA

Paellas, naranjas, juguetes, fallas, bandas de música, perritos olímpicos... ¿dónde empieza y dónde termina la imagen que Valencia ha proyectado de sí misma? ¿Hasta qué punto dan los tópicos cumplida cuenta de nuestra identidad cultural? Tales han sido algunas de las preguntas que han motivado la organización, desde la Consellería de Cultura valenciana, de la exposición *Valencia "Late"*, cuyo tramo inicial estuvo consagrado al cine.

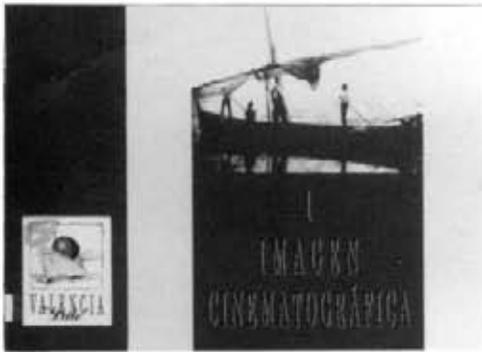
Imagen cinematográfica es el título del catálogo editado a propósito de esta primera entrega. Con colaboraciones de Julio Pérez Perucha, Nacho Lahoz, José A. Hurtado, Francisco M. Picó, Félix Fanés, Aurea Or-

tíz, Ferran Marín, Antonio Lloréns y Manuel García, trata de desentrañar las relaciones de todo "lo valenciano" —sin ánimo de esencialismos— con el fenómeno cinematográfico.

Si la abundancia hubiera exigido un esfuerzo de síntesis, se plantea aquí el caso contrario: la extrema pobreza del romance entre Valencia y el cine obliga a reconstruir una imagen evanescente y escurridiza, obtenida muchas veces, como en el juego de billar, por medio de la carambola. En efecto, el patrimonio más generoso ofrecido desde aquí al séptimo arte nos pertenece sólo de manera oblicua: las adaptaciones hollywoodenses de Blasco Ibañez, el Miguelete y el himno de Serrano al servicio del españolismo de CIFESA, los carteles de Renau, Raga y Peris Aragón para publicitar producciones foráneas, el rostro de Concha Piquer, Vicente Parra o Amparo Rivelles en películas extrañas a Valencia, la firma de venerables tránsfugas como Juan Piqueras o Luis García Berlanga al pie de sus respectivos trabajos.

La historia que se deriva de todo ello es fundamentalmente la de una frustración. No está de más repetir, como hace Pérez Perucha, lo que ya todos sabemos: la falta de señas de identidad bien definidas, de una burguesía consolidada, de una mínima industria cinematográfica ha marcada fatalmente el raquitismo del cine valenciano. No hace falta ser sociólogo para entenderlo así.

En una estrategia que mira más al futuro que al pasado, sin embargo, semejante panorama puede resultar aleccionador. Evitar triunfalismos ante el perezoso despegue al que ahora mismo asistimos o hacer virtud de la modestia, sin tratar de acomodarse a modelos ajenos, serían dos bue-



VVAA. *Imagen cinematográfica* (Valencia "Late", 1). Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1988.

nos puntos de partida. Del repaso ofrecido por *Imagen cinematográfica* no se deducen memorias más enjundiosas. Claro que trabajo tan minucioso bien cabe convertirlo, de aquí a bastantes décadas, en la lectura obligada para una prehistoria del cine valenciano que hoy todavía no ha dejado de serlo.

RESTITUCION DE UN GENERO

JUAN LOPEZ GANDIA

"Los únicos lugares reales son aquellos que no están en ningún mapa".

(H. Melville)

El ensayo de A. Fernández-Santos, guionista de mundos mágicos perdidos de la infancia de la postguerra (*El espíritu de la colmena*) o de espacios inquietantes y surrealistas (su último trabajo *Diario de Invierno*), se centra en un género muy estudiado (1), el cine del Oeste, pero no para hablarlos de los tópicos que los estudiosos del "western" han repetido una y mil

veces. Entre los diversos enfoques o posibles acercamientos a las películas del Oeste, ha optado precisamente por aquél que conecta mejor con sus preocupaciones habituales como guionista y sobre todo como crítico, probablemente el más lúcido de todos en este difícil género. Su acercamiento, por ello, es el de la restitución: de la cara oculta, imaginaria, latente, del mundo mágico y terrible que está más allá del oeste, ya se entienda como territorio mítico, ya como género cinematográfico. A Fernández-Santos le interesa todo aquello que está medio escondido y quizás medio perdido: el paraíso de la infancia, que sólo el trabajo del escritor, del artista, puede restituir bajo la forma de lo mítico. A esta infancia se vincula íntimamente el "western" como género destinado a adultos nostálgicos. El "western" es una obra de arte, un rito que muestra la otra cara del proceso de modernización de la sociedad, de la historia, del sujeto. Es una balada romántica, un sueño, el despliegue de una atmósfera enrarecida que en su ennoblecadora demencia nos sitúa ante una sorprendente nostalgia del presente. El "western" es capaz de mostrar en su sencillez y simplicidad "el instante oscuro y trágico y compulsivo de donde procedemos, la escisión que supone la instauración de la ley" y el abandono de la naturaleza pura, inmaculada, de la que el sujeto todavía no se ha separado. "¿Cómo intentar comprar o vender el cielo, el calor de la tierra? Si no es nuestra la frescura del aire o el destello del agua, ¿cómo pueden comprárnosla?" se preguntaba el gran jefe indio Seattle.

Todo aquello que se ha perdido y dejado atrás reaparece, pero con los ras-

(1) Véase, por ejemplo: GEORGES-ALBERT ASTRE Y ALBERT-PATRICK HOARAU, *El universo del Western*, Madrid, 1976, Ed. Fundamentos. O la obra de divulgación de J.L. LEUTRAT, *Le Western*, París, 1973, Ed. Armand Colin.



Fernández-Santos, Ángel. Más allá del Oeste. Ediciones, El País, Madrid, 1988.

gos típicos de lo concluido, de lo ya realizado y de su nostalgia. Un tiempo cerrado, clausurado y un espacio imaginario, mítico, mórbido, con todo su pesimismo, mala conciencia y melancolía. De ahí la fascinación que ejerce el "fuera de la ley" o la carga que arrastra el "cow-boy", una especie de pena negra infinita. El "western" es uno de los pocos géneros en que la propia escenografía habla por sí misma: como ya ocurría con el paisaje romántico, el espacio del "western" se impone por sí mismo como un lugar extraño (2); es un itinerario moral, pero también algo burlón, diabólico y siniestro.

Lo bello y lo siniestro son siempre las dos caras del arte como han recordado recientemente dos monografías fundamentales (3). Por esta vía el "western" enlaza con las preocupaciones del artista moderno obligado a hacerse cargo y a replantear, a su vez, las heridas de la modernidad. En sus personajes, el "western" arrastra esa fatalidad. Los más célebres siempre tienen algo de poetas. Son seres solitarios, de ningún sitio y de todos, desarraigados, individualistas, independientes y prácticos. Su frontera

(2) Son interesantes las reflexiones sobre el paisaje en la *América* de Baudrillard, Barcelona, 1987, Ed. Anagrama.

(3) P. PEDRAZA, *La bella, enigma y pesadilla*, Valencia, 1983 y E. TRIAS *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, 1985.

geográfica y moral es móvil. Son sujetos que sienten rencor hacia un pasado que les ha conducido a un lugar sin futuro. “*Ya es tarde para casi todo*” decía Melville. De ahí que vivan en un presente atemporal, arrojados de la historia, existiendo solo en la errancia, como “centauros del desierto”. El personaje del “western” lleva en su propio ser esa condición, como un poeta decadentista, un Pessoa reducido a pura gestualidad, que sostiene una relación mágica entre el decir y el hacer. Fernández-Santos se ha detenido en su libro especialmente en esos decires que expresan de manera elocuente su pesimismo y melancolía. Su verbo es la poetización de su cara oculta violenta y criminal. El “fuera de la ley” es un ángel/demonio que “oficia una misa homicida”, “*un trabajador altamente afinado de la fontanería del alma humana y de la asesoría fiscalizadora de las cloacas de ésta*”. La fiebre verbal, el exceso y el delirio, la tortuosidad onírica, la grandeza y la irrisión, caracterizan la salmodia de algunos pasajes. La ironía elíptica y el habla escéptica, el extraño verbo, en suma, son uno de los aspectos más destacados de los “decires” del “western”, muy abundantes en el texto de Fernández-Santos, que sirven de ilustración al mismo, como los fotogramas en blanco y negro. No podemos resistir la tentación de recitar alguno: “FORAJIDO”: “*¿Cómo es la ciudad*”? R. SCOTT: “*Hay gente*”. Quintaesencia del laconismo.

Esa configuración de héroes trágicos imposibles —son más bien su imposibilidad, de ahí su pesimismo y melancolía— ha permitido al “western” servir de esquemas no sólo para otros ámbitos, edades y géneros, sino también para todos los *road-movies* modernos. Y es que el “western” forma parte ya de un mundo mítico incluso para el propio cine.

Vendría a ser la reconstrucción interior, soñada desde la quietud, de la exploración de un mundo ya explorado, la última aventura posible. Como dice Fernández-Santos “*el western realiza el milagro de la contemplación de los sueños fuera de las estancias cerradas del cerebro, el prodigio de hacernos oír en la vigilia la música inaudible de la conciencia dormida... una aventura objetivada, una emoción en cuyo horizonte aparece la ilusión de que mediante ella reconquistaremos la alegría de la libertad auroral en la pesadumbre de los crepúsculos*”. Es, en fin, “*la gloriosa ilusión de que los hombres movemos con nuestros actos los insabiles hilos que mueven nuestro destino*”.

PUBLICACIONES DE LA FILMOTECA

COLECCION CATÀLEGS

1. CONTEMPORARY BRITISH CINEMA.
2. BORGES Y EL CINE (Agotado).
3. ROHMER: LA LITERATURA COMO CINE (Agotado).
4. FELLINI: LOS ROSTROS DE LA NAVE.
5. LAS FILMOTECAS: FILMOTECA ESPAÑOLA.

COLECCION TEXTOS

1. JUAN PIQUERAS, EL DELLUC ESPAÑOL (Vols. 1 y 2).
2. LOS AÑOS QUE CONMOVIERON AL CINEMA —LAS RUPTURAS DEL 68—.

DE PROXIMA APARICION

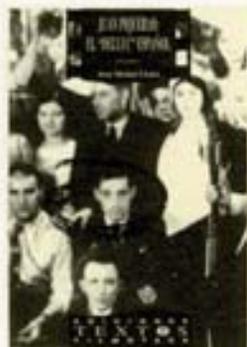
EL RELATO ELECTRONICO.
EL CAS CIFESA: VINT ANYS DE CINEMA ESPANYOL: 1932-1951.
ESCRITOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL (1973-1987).

COLECCION DOCUMENTOS

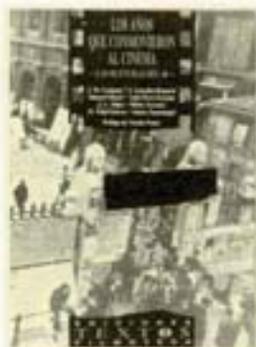
1. EL CINE SOVIETICO DE TODOS LOS TIEMPOS: 1924-1986.

COLECCION CUADERNOS

- 1.—LAS FILMOTECAS.



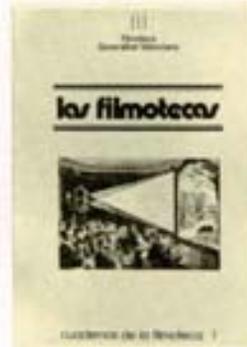
COLECCION TEXTOS
JUAN PIQUERAS
«EL DELLUC ESPAÑOL»
(2 volúmenes)
JUAN MANUEL LLORS
P.V.P., IVA incluido: 2.000 Ptas.



COLECCION TEXTOS
LOS AÑOS QUE CONMOVIERON
EL CINEMA, V.V.AA.
P.V.P., IVA incluido: 1.000 Ptas.



COLECCION DOCUMENTOS
EL CINE SOVIETICO
DE TODOS LOS TIEMPOS (1924-1986)
P.V.P., IVA incluido: 1.500 Ptas.



COLECCION CUADERNOS
LAS FILMOTECAS
P.V.P., IVA incluido: 500 Ptas.

Deseo suscribirme a ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, por un año. (4 números)

Forma de pago:

- Transferencia a la C/C: 3100871912 de la Caja de Ahorros de Valencia. Urbana La Fe. Avenida de Campanar. 46015 VALENCIA.
 Cheque adjunto (nominal o cruzado).

Nombre

Profesión

Domicilio

Población Cód. Postal Teléfono

Las tarifas de suscripción son las siguientes:
Anual (4 números)

España
3.000 Ptas.

Europa
4.000 Ptas.

América (correo aéreo)
5.000 Ptas.

SUSCRIPCION



Compartidos

SOLO PARA TUS OJOS

Oye, mira...
Date el gusto.

Viaja en tren con los cinco sentidos.

Descubrirás detalles, paisajes, gestos, que sólo entenderán tus ojos.

No dejes que se te escapen. Son tus recuerdos de viaje.

Descubrirás también que el tren está cambiando. Que ha cambiado ya.

Mira, fijate bien. Hay miradas que lo dicen todo.

El tren es el mirador perfecto para echarle un vistazo al mundo.

RTV 

RADIOTELEVISIÓ VALENCIANA



SEDE PLAZA TUDUM 22
46100 BURJASSOT (VA)





Filmoteca
Generalitat Valenciana

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIES

I V A E C M
INSTITUT VALENCIÀ D'ARTS ESCÈNIQUES CINEMATOGRAFIA I MÚSICA