

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Libros de cine

Autor/es:
Cerdán, Josetxo; Folgar de la Calle, Xosé María; Peláez, Andrés; Nogueira, Xosé

Citar como:
Cerdán, J.; Folgar De La Calle, XM.; Peláez, A.; Nogueira, X. (1993). Libros de cine. Vértigo. Revista de cine. (7):54-56.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42977>

Copyright: Todos los derechos reservados.
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LIBROS DE CINE

LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

(Aproximación a una historia de los medios audiovisuales)

John Wyver, Documentos N.º 2, Filmoteca de la Generalitat de Valencia, Valencia, 1992, 304 páginas. Traducción de Mark Campbell, Enric Cufià y Jaime Royo.

Concebida en un primer momento como una guía para el Museo de la Imagen en Movimiento del Instituto Británico de Cinematografía (MOMI), esta obra se nos propone como un extenso paseo por la historia de la imagen en movimiento ordenada, más o menos cronológicamente.

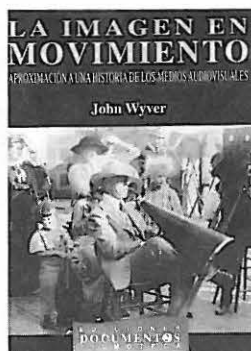
Lo primero que se presta ala alabanza del libro de Wyver es su interesante propuesta globalizadora. Hace ya tiempo que se levantan voces desde diferentes campos reivindicando el concepto de lo "audiovisual" en lugar de lo "cinematográfico", o lo "televisivo", etc... como objeto de estudio. Esta obra da un paso en ese sentido y se propone como un acercamiento histórico a ese objeto.

Pero el hecho de que en un primer momento fuese concebida como la guía de un museo ha marcado toda la obra. Wyver no adopta un tono erudito, sino más bien divulgativo, llena su texto de anécdotas y utiliza un lenguaje sencillo, a la altura de cualquier lector novel. De este modo, aunque adopta un punto de vista, hasta cierto punto, renovador y valiente, no se trata de una obra capital en el terreno de la investigación. Wyver, claramente, sitúa su interés en el campo de la divulgación. Así, el libro puede resultar un útil punto de partida para aquellos que se quieran adentrar en la historia del objeto audiovisual. Pero aquí comienza los problemas de la obra para un lector de nuestro país con ese perfil. El primer inconveniente, y el más comprensible, es su casi absoluto desentendimiento del cine español, dejando de lado

algunos nombres propios. El segundo, y más grave, es el hecho de que el carácter anglosajón de su autor se cuele por todas y cada una de las líneas de la obra. La historia del cine, la televisión, el video y las llamadas nuevas tecnologías (televisión de alta definición, holografías, imágenes generadas por ordenador) de Wyver está demasiado sesgado hacia la historia de estos medios en Gran Bretaña y Estados Unidos. De nuevo aparece aquí su concepción primitiva de guía museística.

Es una pena que así sea, por que la concepción divulgativa de la obra la hace muy accesible para hipotéticos mercados estudiantiles de bachillerato o, incluso, universitarios. Lo mismo ocurre con la bibliografía recomendada que aparece al final de cada capítulo. Algunos de los libros citados por Wyver en su versión inglesa, existen en nuestro mercado traducidos al castellano pero ninguna de esas ediciones nacionales aparecen. Si el libro busca un público no iniciado, quizá hubiese sido una buena idea intentar hacerle también más accesible la bibliografía recomendada. Pero a pesar de estos problemas, todos ellos menores, tanto Wyver como los traductores han sabido jugar muy bien sus bazas planteando una obra no por sencilla poco exhaustiva. Entretenida en su lectura, pero cargada de información. Con un lenguaje muy accesible que se ha sabido mantener en la traducción (labor no poco complicada).

La estructuración de la obra parece ser, en principio, cronológica pero como cada capítulo se aproxima a un aspecto diferente de la evolución de la imagen en movimiento, los saltos en el tiempo son constantes. Este hecho también acaba siendo beneficioso para el carácter del libro, ya que cada capítulo se cierra sobre sí mismo como un todo completo y así, por ejemplo, en el capítulo once, titulado "Documentales, reportajes e informativos" se abarca desde las primeras actualidades y "NANOOK OF THE



NORTH, hasta las últimas tendencias del reportaje televisivo.

Una de las primeras obras, y por lo tanto ya interesante, pues, dentro de ese nuevo universo al que nos estamos incorporando, y en el cual habrá que dejar de hablar de lo cinematográfico para pasar a hablar de lo audiovisual.

JOSETXO CERDAN

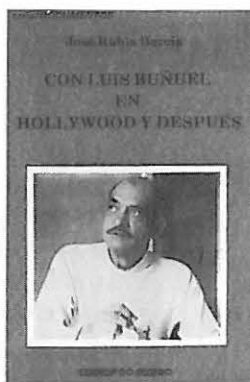
CON LUIS BUÑUEL EN HOLLYWOOD Y DESPUES

José Rubia Barcia. Ediciones do Castro. Sada, 1992. 222 pxs.

Varias son as formas de achegamento á obra artística dos directores de cinema. A primeira, e verdadeira, é a visión das súas creacións. Logo, e sen orde de preferencia, todo o "corpus" xerado polo seu traballo: entrevistas e declaracións, publicacións dos guións literarios ou técnicos dos filmes, estudos, críticas e confesións autobiográficas.

Sobre Luis Buñuel é variada, e bastante rica, a produción literaria en español, ben publicada orixinariamente nesa lingua, ou ben a procedente doutros idiomas: os textos de A. Sánchez Vidal que tratan aspectos varios do labor do cineasta; o grosso volume con entrevistas, da autoría de M. Aub; ou traducións como a de Durnat.

O caso que nos ocupa non é clasificable nun tipo determinado de traballo, posto que contén a "Correspondencia" entre o autor e o cineasta (pxs. 19 a 104); contén, asimesmo, un guión inédito, "La novia de los ojos deslumbrados", froito da colaboración de Buñuel e Barcia (pxs. 105 a 160); contén comentarios de Rubia sobre outro guión, de Buñuel e Larrea, "Ilegible, hijo de Flauta", con dúas versións (publicada unha delas por Sánchez Vidal en Luis Buñuel. Obra literaria, Heraldo de Aragón, Zaragoza 1982, pxs. 211-235 e 286-291), guión



LIBROS DE CINE

non levado á filme, e que para Rubia "hubiese podido llegar a ser base firme de la más magistral y genial de sus películas" (px. 18): e, finalmente, o libro presenta unha relación de actividades de José Rubia, para rematar con apéndice documental, non paxinado. (pxs. 201-218).

Na introducción (pxs. 9-18), Rubia Barcia apunta a idea de que, no suposto de que sucedera, o traballo de Buñuel en Hollywood non sería posible, pois "dado su temperamento y hábitos, no hubiera podido dirigir ni una sola película".

Esa incompatibilidade queda clara en diferentes lugares da correspondencia aportado polo autor, correspondencia que, desde un punto de vista "buñeliano" ven sendo a parte máis notable e interesante do texto.

TRISTANA foi nominada para un Oscar, pero Buñuel mostra nidiamente, a súa oposición ó sistema: "Excuso decirle a Vd. que jamás me hubiera pasado por la cabeza asistir a esa hecatombe cinematográfica vanitas vanitatis" (pxs. 96/7).

A escolla de verbas alonxadas do uso habitual nos nosos días e que se relacionan co uso literario de novelistas hispanos do século XIX (visible nos diálogos de filmes como NAZARIN, VIRIDIANA ou TRISTANA) está reflexada noutros lugares da correspondencia: "el sindicato (cinematográfico) permanece cerrado a piedra y lodo y la única puerta posible de entrada es la venta de algún argumento..." (px. 65).

A riqueza da correspondencia entre Buñuel e Rubia (e viceversa) rebosa, con moito, o espazo desta recensión. Nembargantes, quixera sinalar aspectos biográficos de Buñuel, a través da súa opinión máis directa: o seu gusto por vivir en México, e a realización de traballos cinematográficos, apropiados á industria do país (pxs. 32/3), cumprindo ridículos límites temporais: "Me dan 18 días para realizarlo. ¡Vaya porquería que va a salir! Aun que lucharé a muerte para

que la puesta en escena y el script alcancen un nivel mínimo de dignidad" (px. 41). Outro aspecto biográfico: a vena hispana está debaixo da petición de axuda para que seu fillo poida entrar nunha universidade ianqui: "¿Cree Vd. que (...) podría obtener una beca gracias a los títulos antedichos y a alguna recomendación?" (pxs. 61/2), e tamén a vena hispana no seu desexo, un tanto picaresco, de viaxar a Norteamérica ("... la universidad de Macgowan. Le pediría me diera un año de contrato para explicar algo camelístico como por ejemplo: "The advanced guard movements and the motion pictures". Claro que como todo me sale mal tampoco conseguiría eso (px. 39). Canto máis nos achegamos á data da súa morte, hai sinais da súa decadencia física. Amáis da sordeira ("desde hace años, mi oído sube y baja mucho más que las acciones de cualquier bolsa" (en 1961) px. 81), a perda da visión: "Aún a máquina veo muy mal lo que escribo" (en abril de 1982, px. 101).

O libro de Rubia Barcia é, por materiais como eses, unha aportación moi interesante para a comprensión de Luis Buñuel como home, como contrapunto biográfico a ras do chan dunha obra artística que ten características de xenio da cultura española do século XX.

Para rematar, pediríamos ó autor (e á editorial) unha ampliación do capítulo "Marginalia", cos recordos e opinións sobre o mundo de Hollywood, localidade que neste texto sobre Buñuel que un pouco no lonxano "west", unha ampliación que ben puidera ser chamada "un galego en Hollywood", e que tería, por unha parte, novidade, e pola outra sería un achegamento, desde unha perspectiva "galega", ó fenómeno comunicacional de máis sona deste século que vai cara ó seu final.

JOSE M.ª FOLGAR DE LA CALLE

DESDE LA CREACION AL PRIMER SONIDO. HISTORIA DEL CINE AMERICANO/I (1893 - 1930)

Homero Alsina Thevenet
Barcelona. Laertes. 1993

Extraemos de la "Advertencia" (suponemos que a modo de prólogo) que abre el libro: "Como lo señala un proverbio conocido por periodistas "copiar lo escrito por otro es plagio, copiar lo escrito por diez personas es investigación y copiar lo escrito por cien personas es erudición". Vamos, acto seguido, a la bibliografía que nos ofrece el autor y podemos contar hasta un total de 64 (sesenta y cuatro) -este es el redundante sistema utilizado por el autor para señalar las cifras en el libro- publicaciones anotadas. ¿Pretendía, pues, el autor aproximarse a la erudición? Creemos que no.

Pero es que, además, nos encontramos con una bibliografía en la que un porcentaje muy alto de los libros están publicados durante la década de los setenta, o incluso antes. ¿Es posible que un tema como el nacimiento de Hollywood no haya seguido provocando ríos de tinta durante los ochenta y los noventa, dando pie a revisiones, más o menos valiosas, del tema -sobre todo si tenemos en cuenta la nueva explosión del interés por el cine como objeto de estudio histórico que se ha originado en los últimos años? ¿No hay publicaciones interesantes sobre un tema como éste posterior a estas fechas? Creemos que sí.

El libro, que bien podría haber sido una obra de erudición, que reflexionase sobre el período que trata, o que bien podría haber funcionado como una "refundición" de los materiales publicados en la última década sobre el tema, no hace ni una cosa ni la otra. No nos vamos a engañar a estas alturas, pero se trata de uno de esos libros de "aproximación" pra cinéfilos de domingo que lo único que esperan es encontrar material para engordar sus mitos y epatar a las amistades.

LIBROS DE CINE

No tenemos nada personal en contra de este tipo de publicaciones, el problema es, ¿no está ya el mercado saturado de estos libritos que resumen el western primitivo en seis folios o se despacha la aparición del sonoro en siete párrafos? Creemos que sí.

La obra no pretende ser otra cosa que divulgativa, pero el nivel que se ha marcado el autor es tan bajo que dudamos seriamente que pueda encontrar un público para ella. Si el público al que se pretende llegar es, como hemos dicho antes, el cinéfilo de domingo, resultará inútil hablarle de Theda Bara. No le interesa, no conoce sus películas, es incapaz de reconocerla en una foto. Ese público necesita obras que le hablen de Kim Bassinger, de Sean Penn, o incluso, en algunos casos, de Oliver Stone, Woody Allen, Marilyn Monroe o Paul Newman. ¿Tiene algún sentido, entonces, hablar en 1993 en los términos que habla este libro de Rodolfo Valentino o de Lillian Gish? Creemos que no.

Pero el problema más grave no que se sigan publicando ese tipo de obras, sino que vengan firmadas por investigadores de un cierto prestigio como en este caso Homero Alsina Thevenet. No es cuestión de pararnos aquí a recapitular y reflexionar sobre la obra del autor, pero nos parece justo denunciar en estas líneas una situación bastante grave, ¿por qué investigadores reconocidos tienen que desperdiciar su tiempo en la preparación de estas obras divulgativas de tan poco empaque? El autor dedica el último capítulo a una especie de concienciación del lector sobre la necesidad de recuperar material de la época y la obligación que eso supone de una constante revisión de los trabajos de investigación a la luz de los nuevos hallazgos... Si es realmente así, ¿tiene razón de ser que un investigador preparado para enfrentarse a dicho trabajo se dedique a publicar este tipo de opúsculos? Creemos que no.

JOSETXO CERDAN

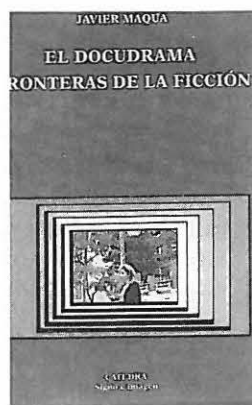
EL DOCUDRAMA. FRONTERAS DE LA FICCIÓN

Javier Maqua. Cátedra. Madrid, 1992. 129 págs.

EN LA FRONTERA

Javier Maqua es un licenciado en Ciencias Biológicas, expulsado de la Escuela Oficial de Cinematografía, nacido en Madrid en 1945, director de varios programas en Radio 3, crítico cinematográfico (con su propio nombre y también como integrante del desaparecido colectivo denominado "Marta Hernández", parece que olvidad ya pero de gran interés dentro de una posible historia de la crítica cinematográfica española) colaborador en numerosas publicaciones periódicas y en algunos libros, director de cine en el cortometraje ENURESIS y en largometraje TU ESTAS LOCO, BRIONES (1980), autor y director teatral, novelista de éxito (con Invierno sin pretexto (Alfaguara, 1992) y una estupenda novela policíaca titulada Las condiciones objetivas (Alfaguara, 1992) y otra en colaboración con José Luis Téllez: Aventuras de Percy en Oceanía), realizador de televisión (sobre todo en Vivir cada día, fábrica de "docudramas" que es la base de la práctica expuesta en este libro que comentamos) y, actualmente, acaba de editar un conjunto de "textículos" (¿ensayo-relato?) bajo el título de El cuerpo de Ignacio de Loyola (Ed. Libertarias/Prodhufi) y colabora asiduamente en el diario madrileño El Mundo (haciendo críticas de libros o de programas de televisión y exponiendo su opinión sobre diversos temas de la actualidad más rabiosa).

La cita de esta variedad de trabajos no es ociosa. Al contrario, muestra dos aspectos de la personalidad creativa de Maqua que me interesa resaltar. Por un lado, su voluntad de reflexión y el deseo de comunicación no descartan ninguno de los medios que ese territorio abrupto y magnífico denominado



Narración o Relato pone a su disposición. Por otro, la mixtura de géneros propicia una saludable postura "fronteriza", desde los bordes, en la periferia, en el "Márgen", "punto de partida organizativo de toda subversión" como el mismo señala en el Prólogo de este libro que -subtitulado convenientemente Fronteras de la ficción- intenta aproximarse (merodear, sería más apropiado) a "las relaciones, siempre escabrosas y, no obstante (o precisamente por eso), vivas y riquísimas entre la Realidad y su Representación Fílmica y, más concretamente, entre la Ficción Filmada (la película de "argumento") y la Realidad Filmada (lo que se llama el "documental") (Maqua dixit en pp. 9-10 de su libro).

La virtud de este atractivo empeño se encuentra precisamente en situarse en la frontera, no sólo de la ficción, sino de las estrategias utilizadas para la exposición. Así, no nos enfrentamos a un ejercicio teórico puro o, yéndonos al otro lado, a una muestra-catálogo de los recursos prácticos necesarios para ejercer la "profesión" de "docudramista" (¡qué horror!). Por el contrario, el autor echa mano tanto de la "teoría del lenguaje", como de la "Historia del Cine" o del "Manual práctico del aprendiz", no tanto para contentar a todos (el cinéfilo, el teórico, el profesional) como para pervertir estos códigos "y encontrar una singularidad propia".

El resultado no puede ser más atractivo y si no satisface a los buscadores de la verdad (disfrazados de estricta coraza semiológica o escudados en el sudoroso ejercicio profesional sí gustará a los disconformes, a los desterrados de la ficción y de la realidad, a los forajidos que se mueven en los confines de los registros establecidos, a los amantes de la pluralidad textual más desgarradora, a los que observan desde la frontera los amplios horizontes y siente que allí se encuentra el cálido aire de la subversión.

ANDRES PELAEZ PAZ