

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Proyector de luna

Autor/es:
Ansola, Txomin

Citar como:
Ansola, T. (2000). Proyector de luna. Banda aparte. (18):74-76.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42449>

Copyright:
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:



como por resituar su texto en los espacios de la formación/investigación antes que en los de la divulgación/educación.

La parte más extensa y original de la obra está dedicada a trazar un esquema de los grandes «puntos de giro» de la historia del cine según la celebrada propuesta de Rick Altman sobre el «modelo de crisis» («Otra Forma de Pensar la Historia (del cine)». Valencia, *Archivos de la Filmoteca*, nº 22, Febrero 1996). Modelo sustentado sobre la doble asunción de: (a) una perspectiva general (lingüística, tecnológica y sociológica) para cada momento histórico de conflicto considerado, y (b) un punto de partida que asume la heterogeneidad y pluralidad de los conceptos que historiográficamente fueron aglutinados bajo la idea del «cine universal». Pero a pesar de la exacta comprensión en la lectura que Benet hace de Altman, su aplicación es una flagrante desviación de la idea básica del autor norteamericano. De un «enfoque (historiográfico) de crisis» que nos lleve a repensar lo que el cine ha sido en cada momento histórico y teórico se pasa a un «esquema de las crisis (históricas) del cine» que intenta mostrar los cambios y las mutaciones del mismo. Se niega la supuesta unidad, continuidad y homogeneidad del objeto-cine a lo largo de sus cien años. Y se acepta la importancia de atender a esos «momentos de crisis». Pero, finalmente, se construye un discurso unificador, continuista y homogeneizador –paradójicamente, más evidente al separar los diversos tipos y aspectos del cine– donde mantener un determinado «objeto epistémico» a pesar de las roturas, los huecos y las quiebras visibles y enunciadas en el «objeto real» que supuestamente lo soporta.

Lo más interesante es la alevosía con la que se ejecuta esta desviación del modelo que se dice aplicar. Es como si al saltar de la investigación sobre un momento histórico dado (Altman trabaja sobre todo en el paso del mudo al sonoro) a la propuesta sobre el devenir completo del cine (allí

donde Benet dice extender el modelo de Altman), resultara imposible aceptar las propuestas tan lúcidamente expuestas y asumidas.

El texto impone el límite (real) allí mismo donde marca su horizonte (posible). Pues si se asume el "planteamiento bastante radical" de cuestionar "la unidad del fenómeno que consideramos cine" sólo es para inmediatamente renegar del mismo, pues "también es necesario, para no perder del todo la perspectiva, «construir» alguna historia del cine, es decir, incluir toda esa amalgama de fenómenos dentro de un relato" pues todo ha de configurarse a partir de los siempre inexcusables "fines didácticos". Pero es evidente que «lo didáctico» es en la obra de Benet una protección de «lo epistémico». Dicho de otro modo, se pervierte el radical «modelo de crisis» de Altman por la sencilla razón de que su aplicación literal derribaría no tanto el «amado objeto-cine» como la disciplina misma en la que lo nombramos y nos reconocemos. Tal como dice el propio Altman: *"El primer objetivo del historiador es el de constituir, nombrándolo, el objeto de sus investigaciones. Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente. Debido a esta lógica podemos hoy celebrar el centenario del cine... Sin prestar atención a las huellas de ese denominador común, el historiador no sabría hacer otra cosa que una historia continua, ya que suponer la unidad del objeto de estudio –el cine en este caso– es condición necesaria para garantizar a un mismo tiempo la existencia del fenómeno y la historia que se ocupa de él"*.

A falta de esa garantía asegurada por el objeto histórico, la historiografía vería peligrar su misma existencia. Y este tipo de autoinmolaciones siempre ha estado muy mal vista por los compañeros de oficio, aunque en realidad se trate de un proceso de refundación habitual en el campo epistemológico, más allá de la supuesta constancia

que se presupone a un campo disciplinar determinado. Algo de esa inmolación y mucho de refundación hay en el texto de Benet.

LUIS ALONSO GARCÍA

PROYECTOR DE LUNA

LA GENERACIÓN DEL

27 Y EL CINE

Román Gubern, Barcelona,

Anagrama, 1999

Román Gubern



Proyector de luna

La generación del 27 y el cine

ANAGRAMA
Colección Argumentos

A comienzos de la década de los veinte, el cinematógrafo iniciaba en España el camino para su definitiva configuración como espectáculo de masas, hecho que tuvo lugar en los años treinta tras la irrupción del cine sonoro. Su ascenso como entretenimiento popular se concretó en un crecimiento importante del número de las salas, diseminadas no sólo por los núcleos urbanos sino por toda la geografía nacional. La prensa diaria, paralelamente a este proceso de consolidación, empezó a mostrar un interés creciente por informar de lo que sucedía en torno al cinematógrafo. Exponente de esta actitud fue la aparición de

páginas semanales cinematográficas en los periódicos.

Al interés que el espectáculo cinematográfico suscitaba entre las masas, que tropezaba con no pocas resistencias entre los sectores más tradicionales de la sociedad española, hay que sumar el que despertaba entre los intelectuales de la época, sobre todo entre aquellos que habían nacido con el cine, para quienes era un símbolo de modernidad. El entusiasmo de la vanguardia artística y literaria de la época por el nuevo arte tiene su materialización más brillante en la obra de la generación del 27, la revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), su referente y órgano de expresión fundamental, y en el Cineclub Español (1928-1931), fundado por ésta, pionero del cineclubismo en España y vehículo de difusión del cine de vanguardia. Este período, que se prolongó hasta 1936, constituyó un momento irrepetible en las relaciones entre los intelectuales y el cinematógrafo, que se puede sintetizar en la siguiente frase, expresada en el texto de presentación del número extraordinario que *La Gaceta Literaria* dedicó al cine en 1928: "Todos los jóvenes sentimos el Cinema. Es nuestro. Él, es un poco nosotros".¹

El libro de Román Gubern propone un acercamiento a la primera parte de este excepcional período histórico, que abarca hasta 1931, por lo que coincide básicamente con el tiempo que apareció *La Gaceta Literaria*, ya que desde su número 112, correspondiente al 15 de agosto de 1931, hasta su desaparición en mayo de 1932, la redacción de la misma correspondió casi en su totalidad a su director Ernesto Giménez Caballero, tras abandonar casi todos los redactores y colaboradores la revista. Así en su estudio se concede un amplio espacio a la labor realizada por ésta en el campo de la exhibición cinematográfica, analizando de manera pormenorizada la programación de las veintiuna sesiones organizadas por el Cineclub Español. Esta actividad tuvo un precedente directo en las tres que preparó Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes, unos

meses antes. Por el contrario, los artículos sobre cine publicados en sus páginas son tratados de forma sumaria, limitándose a ofrecer una relación de los mismos por autores y otra de las películas citadas en ellos.

Previamente, Gubern ha ido describiendo el ambiente intelectual de la época, y cómo novelistas y poetas fueron reflejando en su obra, tanto temáticamente como estilísticamente, la influencia del cine. Las razones de la fascinación que los jóvenes escritores sentían por el *séptimo arte* las resume en cinco puntos: 1) El cine era considerado como una síntesis del resto de las artes; 2) Se destacaba la capacidad para producir una nueva belleza; 3) Su postura antiburguesa; 4) Era un arte de masas; y 5) La función modernizadora que asumió de las costumbres sociales, en un país tan conservador y tradicionalista como España adquiriría toda su potencialidad transformadora.

La pasión por el cine a diferencia de lo que ocurrió en Europa, donde se produjo una obra cinematográfica de vanguardia, no se plasmó en una producción española de este tipo de películas. Aunque en títulos como *Madrid en el año 2000* (Juan Vila Vilamala, 1925); *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927); *Historia de un duro* (Sabino Antonio Micón, 1928); y *Al Hollywood madrileño* (1927) y *El sexto sentido* (1929), ambas de Nemesio M. Sobrevila, se puede rastrear un intento por incorporar algunos rasgos estilísticos y temáticos en esa línea renovadora. La excepción a este panorama la protagonizó Luis Buñuel que rodó en Francia sus dos primeras películas, *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), y *L'Age d'or* (*La edad de oro*, 1930), de clara inspiración surrealista.

Proyector de Luna es, en su conjunto, un trabajo notable, que está llamado a convertirse en un obra de referencia sobre las relaciones y vinculaciones de la generación del 27 y el cinematógrafo. No obstante conviene realizar algunas matizaciones. La primera nos lleva a la introducción, en ella se

afirma que "las primeras aproximaciones a tema tan decisivo de nuestra modernización cultural aparecieron en el extranjero, en Portugal (1953), en Estados Unidos (1980) y en Francia (1980)". Una aseveración que no es correcta ya que, en 1974, Carlos y David Pérez Merinero en el prólogo a la antología, titulada *En pos del cinema*, que prepararon sobre los textos de cine aparecidos en *La Gaceta Literaria* abordaban ya esa cuestión.² En ese mismo año se reeditaban dos obras de César M. Arconada, *Vida de Greta Garbo* y *Tres cómicos de cine*, en las que Javier Macua, en la primera, y los Pérez Merinero, en la segunda, nos aproximaban a la obra literaria y cinematográfica de Arconada.³

Otro error que se desliza en el texto tiene que ver con la revista *España*. En efecto, cuando se escribe sobre la sección de cine de este semanario, se atribuye el seudónimo de Fósforo al escritor Alfonso Reyes, cuando fue una firma que compartió con su compatriota el periodista Martín Luis Guzmán. Llama la atención, también, que no se señale el carácter pionero que desempeñó en la prensa española, y que no se valore en su justa medida el claro precedente que tuvo del interés que empezaba a suscitar el cine entre los intelectuales, no en vano la revista estaba dirigida por José Ortega y Gasset. Es igualmente significativo que en el capítulo primero, cuando se alude al contexto sociocultural sea tan esquemático que ni siquiera se comente nada en relación a la evolución que había tenido el espectáculo cinematográfico en España, ni cual era la situación en que se encontraba en la década de los veinte. Toda vez que la creciente atención que le dispensaba artistas y escritores era un reflejo más del impacto popular y social que había alcanzado en aquellos momentos.

Otras cuestiones, que restan brillantez al trabajo realizado, son la inclusión de la relación de los artículos cinematográficos publicados en *La Gaceta Literaria* en medio del texto, cuando lo pertinente hubiera sido haberlos incluido en su parte

final, como un apéndice documental, y con un mayor relieve tipográfico. Se echa, igualmente, de menos que no se incluya al final del libro la bibliografía utilizada. En cuanto a las citas no parece pertinente que no se reproduzcan, tal y como aparecen en su texto original. En concreto las del escritor Francisco Ayala en las que se recogen su opinión sobre los filmes franceses *María, la hija de la granja* y *L'Étoile de mer*, y la china

La rosa de Pu-Chui, que se incluyen en las páginas 280, 283 y 298, respectivamente, se ha procedido a juntar párrafos, que obviamente iban separados.⁴

Txomin Ansola

1. "Unas palabras de justificación", *La Gaceta Literaria*, Madrid, núm. 43, 1 de octubre de 1928, p. 1.
2. Pérez Merinero, Carlos y David, *En pos del cine*, Barcelona, Anagrama, 1974.

3. *Vida de Greta Garbo* y *Tres cómicos de cine*, en las que se incluían también otros textos cinematográficos de Cesar M. Arconada, fueron reeditadas en 1974, por la editorial madrileña Castellote Editor.

4. Al menos en la reedición de *Indagación del cine*, incluida en la obra *El escritor y el cine*, que incluye además de ese obra publicada en 1929, otros textos del escritor redactados en 1949. La edición que hemos manejado corresponde a la de Ediciones del Centro, Madrid, 1975, pp. 63-64 y 67.

DEMOCRACIA MEDIÁTICA Y CAMPAÑAS ELECTORALES

Alejandro Muñoz-
Alonso/Juan Ignacio Rospir
(editores), Madrid, Ariel
Comunicación, 1999

Alejandro Muñoz-Alonso
Juan Ignacio Rospir
(editores)

Democracia mediática y campañas electorales

Ariel Comunicación

La tendencia a la adjetivación es un signo de los tiempos y el sistema político triunfante no podía escapar a ser completado por un adjetivo tan exitoso como *mediático*, aún excediendo los límites de su significado, a saber: "concerniente a los medios o transmitido por ellos". Lázaro Carreter lo señalaba cuando decía que el término, nacido en Francia, se

aplica en nuestro país de manera desaforada a cualquier cosa e incluso a las personas.

En el caso que nos ocupa, el adjetivo en cuestión se utiliza con el fin de dejar meridianamente claro que el modelo democrático actual está caracterizado por una influencia desmedida de los medios. El texto afronta dicha realidad con la intención de certificarla y para ello reúne los trabajos de diversos investigadores que proporcionan en la primera parte una base teórica en torno a los distintos aspectos de la democracia y la comunicación política actual; y en la segunda, dan ejemplos concretos de la evolución del sistema democrático con estudios sobre las campañas electorales más recientes de España, Gran Bretaña y Alemania.

La *democracia mediática* se caracteriza, pues, por la importancia de los medios —con la televisión a la cabeza— en la esfera política con unas consecuencias que las diferentes aportaciones ayudan a perfilar. Durante mucho tiempo se ha considerado que la prensa era un elemento indispensable para tener una democracia real. Su papel consistía en proporcionar información veraz que posibilitara la formación de la opinión pública. De hecho, el periodismo ha gozado de un prestigio que ha ido perdiendo con la irrupción del espectáculo como principal condición de lo noticiable. Los ciudadanos ha ido conociendo los distintos casos de manipulación de la opinión pública a través de la confección de materiales falsos en nombre del *show business*. En consecuencia, han

perdido la confianza en esa pieza clave para el sistema democrático, y la han sustituido por el escepticismo y el cinismo.

El predominio de la televisión ha propiciado cambios importantes puesto que en sus informativos dominan las leyes del espectáculo sobre la información, tal como muestra la película *Network* (1974) de Sidney Lumet en la que retrata esa búsqueda de la audiencia a cualquier precio. La estructura del telediario y las condiciones de la imagen —así como su influencia sobre los otros medios en términos de agenda— favorecen el maniqueísmo, el escándalo y la rapidez frente a ciertos rasgos normales de un gobierno democrático: la negociación y el compromiso, la actuación colectiva y la lentitud. Los políticos, en lugar de intentar mermar estas contradicciones, bien por impotencia o por interés, entran de lleno en la lógica espectacular y buscan especialistas en *marketing* político que les ayuden a rentabilizar en términos electorales.

Algunas de las transformaciones que esta disciplina hermana de la publicidad opera sobre la política son: la personalización frente a los partidos y las ideas, los sondeos previos a la toma de decisiones, el uso de técnicas publicitarias y la necesidad de más recursos financieros. Este último aspecto ha supuesto que la mayoría de partidos europeos hayan recurrido a vías de financiación irregular para costear las cada vez más caras campañas electorales, con el consiguiente perjuicio para el sistema en su totalidad pues se refuerza la idea de corrupción, y por tanto el escepticismo generaliza-