

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Libros de cine

Autor/es:
Pena, Jaime J.; Cerdán, Josetxo; Nogueira, Xosé; Parrondo Coppel, Eva

Citar como:
Pena, JJ.; Cerdán, J.; Nogueira, X.; Parrondo Coppel, E. (1995). Libros de cine.
Vértigo. Revista de cine. (12):76-79.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43047>

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:



POR PRIMERA O ÚLTIMA VEZ. NICHOLAS RAY HACIENDO CINE

Nicholas Ray (textos reunidos por Susan Ray)
Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1994. 372 páginas.

"Un director de cine, muy desilusionado con la vida en la capital de los mercaderes de sueños, se retiró de la escena para encontrar refugio en las dunas de una isla en el Mar del Norte" (p. 331).

I was interrupted podría haber sido un buen título, o al menos tan bueno como el más socorrido *I'm stranger here myself*, para la autobiografía de Nicholas Ray si ésta hubiese sido escrita. Un título perfecto para una carrera *interrumpida* prematuramente tras tres lustros de trabajo en Hollywood, los que median entre la explosión de vitalidad de *THEY LIVE BY NIGHT* (1948) y la expulsión del rodaje de la bronstoniana *55 DAYS AT PEKIN* (1963). Quince años en los que Ray quiso pero no pudo imponer su voluntad de *autor* dentro de las rígidas estructuras de producción de los estudios hollywoodenses, atrapado en esa contradicción tan dolorosa a toda una generación: Losey, Fuller, Rossen, todos ellos, como Ray, comenzaron a dirigir a fines de los 40 y terminaron siendo despedidos del paraíso.

Que, pese a todo, Ray precisaba de Hollywood lo demuestra el hecho de que en los quince años siguientes sólo llegase a concluir (es un decir) dos nuevos largometrajes: El primero de ellos, *WE CAN'T GO HOME AGAIN* (1973), rodado con los alumnos de cine del Harpur College, todavía no conoce su montaje definitivo; el segundo, *LIGHTNING OVER WATER* (1980), codirigido por Win Wenders, es la representación de su propia muerte y por tanto tampoco pudo ser montada por Ray. Films inacabados, como decíamos más arriba; punto final de una obra *imperfecta* que nunca pudo ser culminada.

A esto parece aludir el título castellano de *I was interrupted*: *Por primera o última vez*, título menos bello pero igualmente esclarecedor (justo lo contrario del francés, *Action*: nos hubiese parecido más adecuado *Cut*). Y sin duda la heterogeneidad de los textos de Nicholas Ray aquí reunidos por Susan Ray son buena prueba de ello. El libro se compone básicamente de la

transcripción de quince clases sobre dirección de actores de Ray y sus alumnos, más fragmentos autobiográficos y de su diario personal, y cubre los diez últimos años de su vida, el periodo que va desde el juicio contra los Siete de Chicago, a finales del 69, época en la que conoció a la que luego sería su esposa, Susan Ray, hasta a su muerte, acaecida el 16 de junio de 1979.

"Detesto aburrir a la gente, creo que la mayoría de las biografías son aburridas. Y me fastidia que lo sean porque los cineastas sobre los que han

sido escritas han pasado sus vidas intentando no aburrir a la gente" (p. 89). Se nos perdonará que no compartamos la apreciación de Nicholas Ray al menos en lo que concierne a los textos autobiográficos reunidos en *Por primera o última vez* y muy en particular al que se inicia con estas palabras. Su infancia en La Crosse, su relación con su padre, se expanden sobre su filmografía iluminándola, despejando muchas incógnitas. En otros capítulos salen a relucir sus problemas con el alcohol, su enfermedad... Su tormentoso matrimonio con Gloria Grahame, el especial cariño que sentía por Bogart, su ambigua relación con Howard Hughes... Breves apuntes en los que Ray sentado en su confesionario imaginario, habla siempre en primera persona, sobre sí mismo. Es lógico que el libro carezca de homogeneidad, que sea *imperfecto*. De una vida imperfecta no puede salir una obra sin imperfecciones y el ejemplo más adecuado sería *WE CAN'T GO HOME AGAIN*, película con la que el libro guarda más de un paralelismo. Como aquella, *Por primera o última vez* podría "estar basado en el concepto de que no pensamos en línea recta, y en que la banda de celuloide (aquí el papel) no reconoce ni el tiempo ni el espacio, sólo los límites de la imaginación del hombre" (p. 333).

No querríamos terminar sin hacer mención al apasionado texto introductorio de la propia Susan Ray, una biografía de los últimos años del autor de *JOHNNY GUITAR* y *REBEL WITHOUT A CAUSE* que, como afirma Jos Oliver en las solapas del libro, "arroja más luz sobre la causa de la misteriosa fascinación que ejercen sus películas y su significado profundo que todo lo que se ha escrito hasta ahora". Queda dicho.

Jaime J. Pena

SOUND THEORY, SOUND PRACTICE

VVAA (Rick Altman editor), Routledge, New York-London, 1992. 291 pgs.

TRAJE A MEDIDA

Generalizando se podría afirmar que como consecuencia de las *nuevas* corrientes historiográficas y teóricas que se han impuesto en el ámbito de la cinematografía de unos años a esta parte, veinte, más o menos (y de las que todos somos producto, con perdón del lector), muchos autores han vuelto sus ojos —y sus plumas— sobre el sonido, hasta entonces el gran olvidado de los escritores cinematográficos. Este libro es un claro ejemplo de los caminos que dichos trabajos sobre el papel del sonido en el cine han ido tomando a lo largo de los años ochenta y en que se están concretando en la presente década.

Aunque la concepción del libro es la de *obra de varios autores*, la presencia de su editor, Rick Altman, es constante en todos y cada unos de sus capítulos (bien como autor material, bien en forma de cita, referencia o agradecimiento). De hecho, además de escribir el prólogo y el epílogo, él es el encargado de introducir cada una de las tres partes del libro y además se reserva el espacio oportuno para redactar dos capítulos. No se trata de dudar de la capacidad de un reconocido autor como Altman para afrontar todo ese trabajo (de hecho



sus escritos están entre los de más alto nivel del volumen), sino de plantear sí realmente se trata de una obra coescrita por varios autores o un trabajo de un sólo autor *complementado* por escritos de otros. De hecho, cuatro de los once autores (aparte del editor) que aparecen en el libro tienen por todo mérito haber sido alumnos de Altman (y este no es un dato anecdótico, dada la calidad de sus capítulos).

En cuanto a los planteamientos generales de la obra, Altman dedica el primer capítulo a glosar las injusticias que tanto teóricos como historiadores han cometido con la banda sonora cinematográfica. Como respuesta a tal afrenta, el autor pretende remarcar la importancia (y la pluralidad significativa) del sonido en el cine, pero comete el error de llevar sus argumentos a límites casi *apocalípticos*. Así, su planteamiento atomizador sobre la audiencia cinematográfica, según la cual en una misma proyección 'cada espectador oye un sonido diferente' según su situación en la sala (pág. 24) le lleva a un punto sin retorno para abordar su objeto de estudio. Aunque el propio Altman es capaz de ver las limitaciones de estos planteamientos radicales, no presenta alternativa a su formulación (pág. 42). Por fortuna, el texto de James Lasta, 'Reading, Writing, and Representing Sound' vuelve sobre el tema y plantea la visión de Altman como una reformulación del idealismo platónico a la cual enfrenta como 'solución pactada' un acercamiento al idealismo según la concepción del término impulsada por Jacques Derrida (págs. 78-86). [Aunque desde unos planteamientos del todo diferentes, José Antonio Marina en su *best seller Elogio y refutación del ingenio*, también ofrece una visión integradora en la línea de Derrida que sirve para cuestionar los planteamientos de Altman y otros autores en principio críticos, pero cuyos escritos acaban por tener marcado tono teleológico].

Es curioso que la primera parte (*Theoretical Perspectives*), se cierre con un capítulo de Michel Chion (de los más interesantes de la obra) en el cual éste realiza un acercamiento a la historia del cine sonoro para incidir, una vez más, en su teoría sobre un nuevo modelo cinematográfico cuyo estilema principal sería lo que él llama la *descentralización del verbo* en la banda sonora. ¿Qué criterio ha utilizado el autor para situar este trabajo entre los teóricos y no entre los históricos?.

Otra cosa que llama la atención es que mientras la primera parte son 'Perspectivas teóricas', la segunda lleva por título 'Especulaciones históricas', como si Altman no estuviese muy convencido del valor de los escritos contenidos en este apartado; aunque en realidad es posible que este título tenga su razón de ser en la pluralidad de planteamientos históricos que ofrece. En esta segunda parte, Altman, como maestro de ceremonias, escribe posiblemente el texto más jugoso y controvertido, aunque no dejan de resultar muy estimulantes planteamientos como el de Natasa Durovich en su acercamiento al fenómeno de las versiones multilingües de la transición al sonoro.

La tercera parte ('Neglected Domains', que nos atreveríamos a traducir como 'ámbitos desatendidos') le permiten a Altman ofrecer una serie de textos multidisciplinarios que se aproximan a aspectos más pun-

tuales de la evolución en el uso y la recepción de las bandas sonoras. En definitiva, saco donde cabe todo, aunque en su mayor parte se trate de artículos que estudian momentos específicos (más o menos amplios) de la historia del cine y que por lo tanto tendría cabida en la segunda parte. [No es este el lugar oportuno, pero a la luz de textos como los publicados en este libro se podría plantear un interesante debate sobre las fronteras entre la teoría y la historia cinematográfica.]

A pesar de todos los *peros* que aquí aparecen, este volumen resulta una lectura apasionante por su variedad de enfoques y por lo osado de algunas de sus hipótesis; además incluye una extensiva bibliografía de gran utilidad para neófitos y un glosario de términos muy útiles y fáciles de asimilar para la realización de análisis sonoro del film. Ahora será cuestión de sentarnos a esperar a que este tipo de trabajos comiencen a florecer entre nosotros.

Josetxo Cerdán

CIENCIA FICCION USA. AÑOS 50

NOSFERATU 14/15 (febrero 1994)

San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura.
230 págs.

Puede que a más de uno le extrañe a primera vista encontrar dentro de esta sección de LIBROS un comentario acerca de una revista de cine (aunque, bien mirado, no sería mala idea incorporar en algún próximo número de VERTIGO una entrega —a la que podríamos titular "Reinos de Taifas", o algo así— dedicada a recorrer el panorama de las publicaciones cinematográficas periódicas que actualmente presenta el patio estatal; seguro que cuando menos resultaría jugosa). De todas formas, esta aparente excepción queda muy atenuada como tal dado el carácter del monográfico elaborado por el equipo de NOSFERATU, concebido como un completo acercamiento a un género (o subgénero, eso depende de quien opine) como la ciencia ficción y un época, la década de los 50, que hasta el momento no habían disfrutado de mucha suerte por lo general a la hora de encontrar un hueco en el ámbito de las publicaciones cinematográficas en nuestro país (salvando, eso sí, multitud de artículos y dossiers puntuales esparecidos aquí y allá), limitándose la oferta a unas cuantas aproximaciones genéricas más o menos globales, más o menos afortunadas¹.

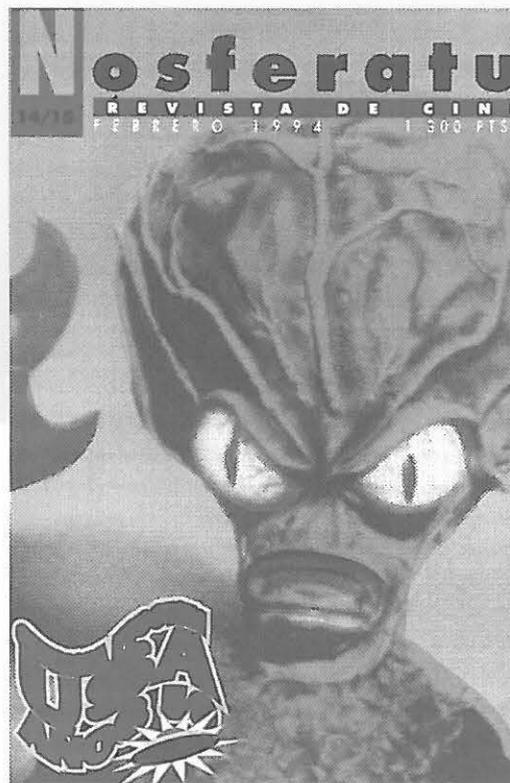
Frente a esta manifiesta carencia de estudios concretos, la oportunidad de centrar un volumen sobre el tema en los años 50 se hacía evidente, ya que se trata del período en el que la ciencia ficción cinematográfica (hasta entonces relegada en conjunto al reducto de las películas seriales o de olvidables productos de relleno, en contraste con el auge de las 'horror movies') experimenta un tremendo despegue tanto desde un punto de vista cuantitativo como cualitativo, coincidiendo con una de las etapas más alucinantes de la historia norteamericana contemporánea: la llegada de la llamada guerra fría con el nuevo orden mundial que la postguerra había instaurado y que en los Estados Unidos manifestó una serie de síntomas muy importantes (el pánico nuclear, la paranoia anti-comunista, etc.),

(1) Otro tema sería entrar en un fenómeno muy característico del género como es el de las revistas especializadas —no sólo cinematográficas— y en gran número fanzines (cuyo formato, presentación, calidad y periodicidad abarcan casi todas las variantes posibles) que circulan por canales de difusión generalmente alternativos —muchas veces de ámbito local o, a lo sumo, provincial— a la distribución normalizada que suele surtir al lector medio.

cuyos perniciosos efectos secundarios parecen haberse instalado en esa sociedad definitivamente. Todo lo cual, como es bien sabido, alcanzó su expresión paradigmática en la "caza de brujas" auspiciada por el senador Joseph McCarthy que asolará durante años la industria cultural yanqui. Este ambiente cercano a la histeria colectiva (potenciado también por las primeras noticias, a finales de los cuarenta, que dieron cuenta del avistamiento de OVNIS) propulsó una demanda de historias, fantasías o fábulas —tanto en el medio cinematográfico como en el ámbito literario— que pudieran dar salida a esos temores colectivos centrados, sobre todo, en una obsesión por el peligro de la invasión, circunstancia que en muchos casos fue aprovechada por la industria para hacer de la ciencia ficción un arma de propaganda de primer orden acerca de las virtudes del modo de vida norteamericano.

Una época, entonces, apasionante también en lo que concierne a la producción cinematográfica y que puede ser revisada desde múltiples perspectivas y metodologías. Por esto, y por la carencia de ediciones antes mencionada, no sorprende la necesidad de un voluminoso número doble para paliar —siquiera en parte— el vacío preexistente al tiempo que poder dar cabida a todo tipo de enfoques, desde el meramente divulgador hasta el rigurosamente analítico (siguiendo la línea habitual de esta —por otra parte estupendamente editada— publicación). Como suele suceder en estos casos, la virtud de este planteamiento (con una riqueza de opciones que redundan en la amenidad y complementariedad de su lectura) conlleva asimismo sus propias limitaciones, de manera que frente a la seriedad e interés de algunas aportaciones o la patente utilidad de otras (a destacar la amplia FILMOGRAFÍA elaborada por Dolores Devesa y Alicia Potes; también el magnífico CATÁLOGO aportado por Jordi Costa), seguimos encontrando pertinaces ejemplos acerca de la confusión entre opinión e identificación de gustos, entre rigurosidad y arbitrarios criterios de valor; asuntos éstos que conducen a un desequilibrio de contenidos tomando el volumen en conjunto, que va a desembocar en una sección de CRÍTICAS que es —con mucho— lo más flojo (con las pertinentes excepciones de siempre) de este monográfico. Afortunadamente, el balance final favorece con claridad al primero de los grupos mencionados, en el que se inscriben una serie de artículos sobre cineastas a reivindicar como Edgar G. Ulmer, William Cameron Menzies o Jack Arnold a cargo de Tony Partearroyo, Carlos F. Heredero y Carlos Losilla respectivamente; destacan también aquellas aportaciones que, como las de J. A. Molina Foix, J. Hernández Ruiz o V. Sánchez-Biosca, contribuyen a enriquecer y ampliar el bagaje de instrumentos teóricos con el que poder acercarse al estudio de esta etapa clave en la evolución de la S. F.

Lo cierto es que, por encima de pequeños desequilibrios o presuntas omisiones muy difíciles de evitar en un dossier de estas características, se impone el agradecimiento a quien corresponda por la osadía y oportunidad en la elección del tema, atendiendo antes a criterios que persiguen un rigor histórico que a esos otros como el del supuesto "buen gusto" (?) que tanta confusión, inutilidad y pacatería han sembrado en muchos trabajos (??) sobre el medio cinematográfico.



De momento, pues, un manual de referencia (hasta nueva orden) en nuestro mercado para todo lector interesado en ahondar dentro de este (sub)género más allá de los tópicos y cómodos vapuleos con los que, en demasiadas ocasiones, se ha visto despachado.

Xosé Nogueira

SCARLETT'S WOMEN. GONE WITH THE WIND AND ITS FEMALE FANS

(Las Mujeres de Escarlata. Lo que el Viento se Llevó y sus Admiradoras)

Helen Taylor, Londres, Ed. Virago, 1989.

Tras la transmisión en televisión de la segunda parte de la emblemática película *LO QUE EL VIENTO SE LLEVO* (Victor Fleming, MGM/Selznick International, USA, 1939), parece oportuno comentar brevemente un libro británico, no editado en nuestro país, que se ocupa de reflexionar acerca de tan legendario filme.

LO QUE EL VIENTO SE LLEVO no es una película (novela) cualquiera. Es más bien todo un fenómeno cultural. Cincuenta y cinco años han pasado desde su estreno en 1939* sin que su poder haya decrecido lo más mínimo, ya que la película se ha convertido en toda una referencia cultural y en influencia esencial en toda una serie de novelas, series de televisión y películas posteriores. Y sin embargo, es ahora cuando ha llegado hasta nuestros hogares una segunda parte que, aunque parece prometer beneficios millonarios, no ha llegado a causar ni siquiera la expectativa y, no digamos la euforia colectiva, de su genial predecesor.

A nadie le sorprende encontrar un *TERMINATOR II, III*; un *ROCKY II, III* en las carteleras de su ciudad, o un capítulo 257 en los televisores de sus casas, ¿puede decirse lo mismo de un *LO QUE EL VIENTO SE LLEVO*? El criterio popular tiende generalmente a decantarse por 'todas las segundas partes son malas'. Pero

(*) Este artículo fue escrito en 1994, cuando se estaba transmitiendo *LO QUE EL VIENTO SE LLEVO II* en una cadena de televisión española.



con "LO QUE EL VIENTO SE LLEVO II" se ha llegado más lejos. Me atrevo a decir que esta secuela fue ya rechazada por el público, antes de que se hubiese llegado a rodar un sólo plano. Y es que ¿cómo va a ser igual la pantalla de cine a la del televisor?, pero sobre todo, ¿quién puede sustituir a Vivien Leigh como la caprichosa, rebelde y testaruda Escarlata O'Hara?, ¿quién puede convencer a los espectadores que Rhett Butler no tiene la sonrisa y la mirada de un Clark Gable al pie de una escalinata? Me parece que la imaginación popular está demasiado arraigada en ese sentido. Por otro

lado ¿cómo va a continuarse un filme con uno de los finales más sorprendentes, aclamados y famosos de la Historia del Cine, sin irritar profundamente a todos los espectadores que han fabricado sus propios finales según sus deseos y fantasías?. El tema del final me recuerda a CASABLANCA y, para mi perplejidad más absoluta, leo en La Voz de Galicia del día 22 de Diciembre de 1994, tras haber escrito este artículo, que se va a rodar en España la 2ª parte de este otro clásico, sustituyendo a Bogart por Alain Delon (?).

Este radical rechazo se refuerza tras leer el fascinante libro de Helen Taylor, el cual nos adentra en el mundo de la novela, del filme y de su recepción de la forma más amena. Su análisis tiene por objeto tratar de descubrir el lugar que ocupa LO QUE EL VIENTO SE LLEVO en la imaginación, recuerdos y experiencias de individuos y grupos de diferentes generaciones; trata de descubrir qué significados y asociaciones individuales y sociales, ha ido generando el filme a lo largo de sus cincuenta años de existencia. Su foco de interés, sin embargo, y debido a la amplitud del tema, se reduce a las espectadoras porque, aunque muchos hombres disfrutaban con la película, es indudable que este es más bien un filme 'para mujeres', un filme que deviene especialmente significativo para sus espectadoras. Porque, no sólo la protagonista es una mujer, sino que la autora de la novela original es también una mujer, Margaret Mitchell, quien forma parte y es heredera de toda una tradición de mujeres sureñas escritoras (hay un capítulo dedicado a ella). Helen Taylor, por otro lado, es una teórica feminista y, como tal, se interesa en comprender el poder que ejercen determinados discursos culturales sobre las mujeres (dentro de esta misma corriente se encuentra también el trabajo de Radway sobre la novela folletinesca o el de Modleski sobre los culebrones televisivos). La autora se pregunta, entonces, ¿qué fantasías, deseos y temores son puestos en escena en LO QUE EL VIENTO SE LLEVO para que miles de mujeres, entre ellas la auto-

ra del libro y de la presente reseña, la consideren una de las películas que más les ha impactado en su vida? Y es que que las espectadoras se identifiquen con Escarlata no es tarea difícil. Sus problemas no dejan de ser problemas que todos tenemos o hemos tenido. Problemas con los padres, hermanos, hijos, con nuestra vida sexual o con la cuenta bancaria. ¿A quién no le ha pasado, como a Escarlata, que se ha dado cuenta de sus deseos y necesidades cuando ya era demasiado tarde?.

Siguiendo cierta tendencia sociológica que se ha arraigado en los círculos de investigación de corte feminista, supuestamente para evitar la acusación de especulación acerca de cómo se reciben ciertos discursos, el método utilizado por Taylor se basó en entrar en contacto con las propias espectadoras. Para ello, escribió a docenas de periódicos y revistas de mujeres pidiendo a las fans de LO QUE EL VIENTO SE LLEVO que le escribiesen sus recuerdos y opiniones acerca de la película. Así recibió cientos de cartas y cientos de cuestionarios fueron rellenados por mujeres británicas y, algunas, estadounidenses. Taylor recoge, selecciona y categoriza la información que recibe de todas las entusiasmadas fans que le escriben y recoge en su libro tanto anécdotas —sobre todo de aquellas mujeres que vieron la película por primera vez durante la II Guerra Mundial— e impresiones de las espectadoras —la importancia que el visionado del filme ha tenido para muchas mujeres en momentos difíciles de sus vidas—; como el placer compartido entre madres, hijas y/o amigas o las diferentes opiniones que merecen Rhett y Ashley. Todo ello para llevar a cabo un análisis, bastante acertado en mi opinión, pues va más allá del mero dato, de los personajes y sus intérpretes, de los temas principales de la obra (la supervivencia, el amor, la muerte, el poder de la tradición o la lealtad a los orígenes), de las escenas culminantes (como la escena de seducción/violación, según opiniones, que es aquella en la que Rhett, borracho, coge a Escarlata y se la lleva escaleras arriba) y del final ambiguo, promotor de diversas interpretaciones y expectativas. De todos modos, no acaba todo aquí; y es por eso que el libro resulta bastante completo, ya que, a partir del análisis sobre las espectadoras, otros aspectos y temas fundamentales salen a relucir: el racismo (Ku Klux Klan), la Guerra Civil americana, el problema de la objetividad en toda novela histórica (el mítico Sur es más poderoso y perdura más en la mente de las gentes que el Sur histórico), la conjunción de la literatura y el cine, la construcción del star system o el placer de ver cine.

Es este, pues, un libro, en mi opinión apasionante, para todos aquellos que admiren la novela y/o el filme, para aquellos interesados en la teoría del espectador cinematográfico o para aquellos que, concretamente, estén interesados en un estudio que se centre en la relación entre las mujeres y los productos culturales que, como este, van dirigidos específicamente a ellas.

Eva Parrondo Coppel