

editorial

El cine desde sus comienzos buscó la palabra. Antes incluso de que los hermanos Lumière presentaran su célebre cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895 en el famoso Gran Café del boulevard des Capucines de París, Edison había hecho público en la primavera de ese mismo año el kinetófono, su primer intento para unificar la imagen y el sonido. Si tenemos en cuenta que las películas se proyectaban con acompañamiento musical y que la figura del narrador, que comentaba con aire festivo el filme, estuvo vigente durante años; a nadie le sorprenderá oír que el cine mudo nunca fue tal cosa. Poco después, cuando los intertítulos se añadieron a las películas mudas, el narrador, ante el alto índice de analfabetismo, asumió el rol de lector. En Japón, el homólogo del narrador occidental o *story teller* fue el *benshi*. Caso único en el mundo, según Tharrats, en la capital nipona “se rodaron filmes totalmente hablados siguiendo un guión con diálogos. Dicho guión se adjuntaba en la venta o alquiler del filme; el *benshi*, hombre o mujer, lo memorizaba por entero y, junto a la pantalla, lo interpretaba cual si de una pieza teatral se tratara”, imitando y reproduciendo todos los registros de voces que la película llevara asociados. Consideradas así las cosas, “en Japón el sonoro no tan sólo se presentía, sino que se hacía realidad aun sin resolver la parte mecánica del invento”. *L’Atalante* ha decidido dedicar gran parte del número que aquí presentamos al estudio de la evolución histórica de esta práctica de “cine sonoro antes del sonoro”. Aiko Kaneda explica la manera en que los *benshi* desempeñaron su actividad en el marco de la cultura de masas y ubica la importancia de estos narradores en el contexto de las artes escénicas tradicionales niponas. Resulta sorprendente que la figura del *benshi*, tan peculiar aunque evocadora de otra época, haya subsistido hasta nuestros días. Por ello, publicamos una entrevista con el *katsudô benshi* Ichiro Kataoka, quien nos introduce en la práctica de

este arte, que revive en el espectador de hoy la experiencia cinematográfica de las sesiones de entonces. También Kataoka se ha brindado a colaborar con un escrito en el que nos relata la evolución que dicho oficio ha sufrido hasta nuestros días.

Sin abandonar el período silente, pero ya desde la parte occidental, nos adentramos en otro de los temas más interesantes que dejó tras de sí esta época. Alexander Horwath, director del Österreichisches Filmmuseum de Viena, introduce el tema de las películas perdidas o *lost films* y comenta los mecanismos que intervienen en una reconstrucción hipotética, aunque bien documentada, de una película en particular, como la de Joseph Von Sternberg, *The Case of Lena Smith* (1929). En esta línea, de la mano de Paolo Canappele y Matteo Lepore, dirigimos nuestra mirada al coleccionismo cinematográfico con la perspectiva del conservador y archivero de cine, que se enfrenta a la ardua tarea de la identificación fílmica. La colección de fotogramas Schlemmer plantea el tema de la naturaleza de las películas perdidas y los problemas ligados a la preservación de archivos y a la exhibición de colecciones de este tipo, cuyas bellas imágenes —cedidas desinteresadamente por el Filmmuseum— ilustran en color por vez primera la portada de nuestra revista.

Finalmente, cerramos el número, como es costumbre, con una miscelánea de artículos diversos dedicados a la crítica o análisis fílmico. Pier Paolo Pasolini y Wim Wenders, con sus respectivas *Mamma Roma* y *Paris, Texas*, tratarán de captar la atención de nuestros lectores.

Por último, dada la mayoría de colaboradores internacionales con los que contamos en este número, quisiéramos agradecer la labor de los traductores, en especial de aquellos que se han enfrentado a los textos japoneses, por el excelente trabajo realizado.