

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

Nº 7. Diciembre 2008.



**LOST FILMS**

***KATSUDÔ BENSHI,*  
NARRADORES EN JAPÓN**

**PIER PAOLO PASOLINI**

**WIM WENDERS**

associació cinefòrum  
comunicació audiovisual

 **L'ATALANTE**

# 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.

# Índice

## Lost Films

Entrevista con Alexander Horwath/ Rebeca Romero Escrivá  
La colección Schlemmer/ Paolo Caneppele y Matteo Lepore  
Bibliografía y Filmografía



**pág. 4**  
pág. 5  
pág. 13  
pág. 23

## *Katsudô Benshi*, narradores en Japón

El *Katsudô Benshi* en la cultura de masas/ Aiko Kaneda  
Entrevista con Ichiro Kataoka/ Aiko Kaneda  
La evolución del *Katsudô Shashin Benshi*/ Ichiro Kataoka  
Bibliografía  
Filmografía



**pág. 24**  
pág. 25  
pág. 31  
pág. 37  
pág. 44  
pág. 45

## Pier Paolo Pasolini

Fiori di Merda/ Javier Alcoriza  
Filmografía de Pier Paolo Pasolini



**pág. 46**  
pág. 47  
pág. 50

## Wim Wenders

Crisis de la modernidad y pérdida de la capacidad narrativa.  
El nuevo panorama del hombre contemporáneo en *Paris, Texas*  
Lucía Blanco Picó  
Bibliografía  
Filmografía de Wim Wenders



**pág. 51**  
pág. 52  
  
pág. 58  
pág. 59

**Coordinación** Rebeca Romero Escrivá

**Consejo de Redacción** Lucía Blanco Picó, Óscar Brox Santiago, Paula de Felipe Martínez, Laura Gallardo Balta, Borja González Andreu, Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez, Luis Pérez Ochando, Melania Sánchez Masiá, Rebeca Romero Escrivá, Álvaro Yebra García

**Colaboradores** Javier Alcoriza, Paolo Caneppele, Matteo Lepore, Aiko Kaneda, Ichiro Kataoka

**Traductores** Marcos Pablo Centeno Martín, Raúl Fortes Guerrero y Nieves Moreno Redondo (textos japoneses); Juan Pablo Monteagudo y Rebeca Romero Escrivá (textos ingleses)

**Diseño** Cinefòrum L'Atalante

**Maquetación** Borja González Andreu

**Impresión** Martín Impresores, s.l.

**Depósito legal** V-5340-2003

**ISSN** 1885-3730

**Edita** Cinefòrum-L'Atalante (NIF: G97998355), con la colaboración del Aula de Cinema, el Col·legi Major Lluís Vives y el CADE (Centre de Ajuda i Dinamització d'Estudiants) de la Universitat de València

**Distribuye** Servei de Publicacions de la Universitat de València

**Dirección electrónica para la correspondencia**

cineforum.atalante@gmail.com

*Agradecimientos a Alexander Horwarth y Theresa Steininger*



# lost FILMS

1201  
FILMS



## Entrevista con Alexander Horwath, director del Filmmuseum de Viena

**“El valor de cada reconstrucción fílmica depende de la transparencia de los recursos y de la seriedad del compromiso intelectual”**

Rebeca Romero Escrivá

La historia del cine, en gran medida, es la historia del patrimonio cinematográfico, es decir, la historia de aquellas películas que han sido rescatadas por los historiadores de entre las que se conservan. Esto presupone que todas aquellas películas que se han perdido no forman parte de ninguna cinematografía y que la historia ha contado con fuentes muy pobres para ser escrita en comparación de las que podía haber dispuesto. Es sabido que el cine, al igual que la fotografía, pasó por un período difícil hasta que logró su integración en las demás artes visuales. La falta de voluntad por preservar las películas perjudicó sobre todo al cine mudo. Durante la época silente era usual que, tras la explotación comercial, las películas se quemaran o destruyeran. En el mejor de los casos, se reciclaban para recuperar la plata y reutilizar el soporte de nitrato aplicándole una nueva emulsión —o para emplearlo en la fabricación de productos derivados, como peines o lacas. Las películas que consiguieron pasar la criba inicial no sobrevivieron a la Primera Guerra Mundial, pues con la llegada del cine sonoro, el mudo se consideró desfasado, una diversión de barraca de feria sin mayor trascendencia, y muchas más fueron destruidas. Incluso en los años cincuenta, con la legislación previsor de incendios y la llegada del triacetato de celulosa (un material menos inflamable que mejoraba las prestaciones del celuloide), se destruyeron las viejas películas de nitrato de celulosa por su sensibilidad a las altas temperaturas. se entiende que hoy en día, según en que países, sólo se conserve entre un diez y un veinte por ciento de las películas mudas. Esto significa que la historia del cine mudo es la historia de la mínima parte de su expresión estética y narrativa.

Con esta perspectiva, las filmotecas y los archivos fílmicos surgieron cuando se tuvo conciencia del valor artístico del cine y gracias a la protesta



Foto de Alexander Horwath, por Dan Dennehy. /©ÖMF

por la destrucción masiva de películas que llevaron a cabo ciertos intelectuales. Su función era almacenar y conservar las películas, catalogar y restaurar aquellas deterioradas e investigar y difundir el patrimonio cinematográfico a través de la proyección de filmes, la publicación de libros, etc.; tareas que hoy en día siguen ejerciendo. Éste es el caso del Museo Austriaco del Cine de Viena u Österreichisches Filmmuseum (ÖFM) fundado en 1964 y cuyo actual director es Alexander Horwath. Horwath es responsable del balance económico y del buen hacer de la administración, así como de su organización. Coordinador jefe y director de programación, responde de la curaduría y de las políticas educacionales del museo.

El Österreichisches Filmmuseum centra su atención en las filmografías mundiales, gracias a la existencia de un espacio (museístico) ideal para películas, hace que el espacio cinematográfico resulte central para el desarrollo de su trabajo, poniendo en práctica el concepto de “cine invisible” que inaugu-

ró su cofundador, Peter Kubelka. Esta concepción difiere de varios museos fílmicos en otros lugares, que ofrecen espacios tradicionales de exposición con objetos fílmicos relacionados (y quizá unos pocos extractos de películas en vídeo). En otras palabras, el ÖFM intenta mostrar el trabajo actual del arte colocando la “performance” de la película en el centro mismo del museo.

Además de las actividades mencionadas, a modo de filmoteca, el Filmmuseum presenta alrededor de 750 proyecciones al año, alberga una colección de 22.000 películas en cámaras climatizadas y lleva a cabo proyectos de restauración de colecciones de nitrato (3.000 rollos en total), de cine independiente de la posguerra (la mayoría de 16 mm.), de películas amateurs de la época nazi (9.5 mm. y 16 mm.), de filmes de las vanguardias americanas (George Landow, Morgan Fisher, Gregory Markopoulos)... La lista sigue y se concreta en proyectos como el *Entusiasmo* de Vertov (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, 1931), *Maridos Ciegos* de Stroheim (Blind Husbands, 1919), *Tabu* de Murnau (Tabu: A History of the South Seas, 1931) o *Deseret* de James Benning (1995). De esta manera, los objetivos políticos de las colecciones persiguen la representación del mundo del cine a través de ejemplos selectivos, abarcando todos los campos de la cinematografía: ficción, documental, vanguardia, *amateur*, industrial...

Una de las facetas más interesantes del ÖFM es el rescate de películas perdidas y la publicación de sólidos trabajos de investigación al respecto a través de su colección —en edición bilingüe alemán-inglés— Filmmuseum Synema Publikationen. Entre ellos, destaca el libro coordinado por Alexander Horwath y Michael Omasta, *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith* (1). La obra está dedicada al estudio de la última película del período mudo de Josef von Sternberg, considerada perdida, y de la que recientemente se ha hallado en China un pequeño fragmento de su metraje. Horwath y Omasta proponen una reconstrucción del filme a partir de 150 documentos originales (guiones, informes de producción, cartelera, ensayos sobre el filme de historiadores eminentes y de críticos que contemplaron la obra en 1929) con el fin de ofrecer al lector

un panorama cercano a lo que pudo ser el filme. Por su temática controvertida y rompedora para la moralidad de la época, su análisis resulta, si cabe, más interesante. La película, considerada a pesar de su ausencia una de las más célebres del cine americano, trata de una mujer joven, Lena Smith, que lucha contra la opresión moral y del sistema de clases de la Viena imperial. Lena se presenta ante el espectador como una mujer de ideas modernas, insolente, que desafía las convenciones de la época: abandona a su primer marido, un granjero símbolo de la opresión masculina con el que comparte un hijo, y decide emigrar a la ciudad. Sustituye las tareas del hogar por el trabajo industrial. En la metrópoli conoce a un oficial que la corteja. Sin embargo, la presión de las instituciones locales, el trabajo y las penurias económicas oprimen poco a poco la vitalidad de Lena, que se va viendo afectada por la consideración de sus vecinos de mujer inmoral. Finalmente, es encarcelada en una prisión de mujeres de la que escapa para recuperar a su hijo, interno en un orfanato.

En esta entrevista Alexander Horwath se ha brindado a analizar, con la perspectiva de un especialista, el proceso de restauración de películas que llevan a cabo en el ÖFM y a comentar los problemas éticos que se asocian a las reconstrucciones de filmes perdidos tomando como punto de partida *The Case of Lena Smith*.

**¿Podría definir qué significa exactamente una “película perdida” (lost film), y el hecho de “encontrarse perdida o desaparecida”?**

Solemos denominar “película perdida” a la obra que gozó de una vida pública documentada —si el artefacto de la obra fue mostrado públicamente—, aunque por diversas razones ningún mecanismo o fragmento de la obra haya sobrevivido, lo que en un momento dado puede significar que no se conserva copia ni impresión alguna, que no existe en los archivos fílmicos ni en ninguna colección de películas del mundo entero. Por supuesto, esto cambia con el tiempo: algunas veces se hallan obras que se creían perdidas, extraviadas, o que son nuevamente identificadas. Entonces dejan de considerarse como tales.

Aparte de esta definición básica, existe otra de mayor alcance que considero propia y que tiene que ver con una noción utópica sobre qué debería considerarse una película perdida. En esta línea de pensamiento, por ejemplo, una película puede también estar perdida incluso si nunca ha sido llevada a cabo (un proyecto, desarrollado en alto grado, quizá la producción o pre-producción de un film que fue comenzado, pero que por diversos motivos nunca llegó a realizarse). Este pensamiento está, por supuesto, inspirado por la línea de razonamiento de Jean Luc Godard en *Histoires du cinema* (2).

Y, finalmente, también se puede definir una “película perdida” como la película que no está disponible, que no puede ser vista o estudiada por un público interesado. Esto incluiría todas las películas que existen físicamente, pero que por varias razones (económicas, además de ideológicas) no están realmente presentes en la esfera pública. Dicho factor limita o conforma nuestro conocimiento de la historia del cine, porque con frecuencia la historia del cine (incluido el proceso de canonización) se escribe y crea desde lo que está disponible (o parece presen-

te) hasta quién participa en esos procesos. En este sentido, hay “películas perdidas existentes”. Ellas no han desempeñado un papel (o sólo de manera marginal) en la escritura de la historia del cine.

**¿Cómo puede considerarse perdida una película que una vez fue exhibida o mostrada en público? ¿No cree que resulta una paradoja el hecho de que una película producida, realizada y exhibida ante el público deje de formar parte de la historia del cine por haberse perdido, si existen documentos que acreditan su existencia y testigos que compartieron la experiencia filmica de la proyección?**

Para entenderlo hay que diferenciar dos conceptos. Una película se considera perdida: a) cuando hay una pérdida física del artefacto del film; por ejemplo, hay películas que fueron desechadas por diversas razones tras su explotación comercial, y después, cuando el movimiento histórico de coleccionismo, archivismo y preservación se desarrolló, muchas de esas obras que no habían sido custodiadas, no pudieron en ningún caso localizarse; b) cuando hay una pérdida de memoria; esto es: una



Imagen del story board de *The Case of Lena Smith*. Director artístico: Hans Dreier. /©ÖFM

persona o una sociedad que vio en su día cierta película, pero que no la recuerda porque en ningún caso pueden acceder de nuevo a la experiencia de entonces, ni tampoco a la documentación (la entrada al cine, el número de su butaca, la publicidad que se hizo de la obra, etc.). Ahora bien, en este segundo caso, si la pérdida de memoria no ha tenido lugar, se puede decir que la película no se ha perdido (incluso aún cuando ha desaparecido físicamente) porque sobrevive en la memoria y en la experiencia de vida de aquellos que la vieron tanto como en los rastros físicos que dejó tras de sí (los rastros de documentación, aparte de la tira de celuloide en sí misma).

**¿Cómo podemos integrar las películas que no se conservan en la historia fílmica? ¿La historia del cine ha sido justa con aquellos realizadores cuya filmografía se ha perdido al completo? ¿Cree que la historia fílmica es pobre en comparación con la rica que podría haber sido? En este sentido, ¿cuál es el concepto de nuestra actual herencia audiovisual?**

La historia del cine es siempre selectiva, con lo cual frecuentemente omite todos los “continentes” del filme, incluso en las películas que existen. ¡Tenemos a ser injustos todo el tiempo! Un realizador no necesita perderse para ser tratado injustamente (el efecto suele ser similar, “como si él o ella estuvieran perdidos”).

En el caso de películas perdidas físicamente, el trabajo con (y la interpretación de) los documentos históricos relativos a esas películas perdidas es una estrategia absolutamente válida y puede aportar magníficas ideas de los distintos contextos de realización, modos de ver, crítica de cine, etc. Tengo la impresión que hoy en día la disciplina de la historiografía cinematográfica se ha desarrollado hacia un punto donde esas otras “lecturas de la historia del cine”, basadas en documentos no fílmicos, son mucho más aceptadas y comunes que en las eras previas, donde la película misma era el único objeto histórico admitido.

Por otra parte, parece bastante comprensible que la historiografía cinematográfica esté enfocada

a las películas que físicamente sobreviven, porque la historia escrita de cualquier arte —asumiendo que el cine debe ser entendido como tal—, depende de la disponibilidad de los objetos estéticos o de las experiencias de las que consta esta forma de arte. Ahora bien, estoy plenamente de acuerdo en que el uso de documentos no fílmicos en la historiografía cinematográfica debe ser fortalecido para que tales documentos sean considerados parte de nuestra herencia fílmica. Además, pienso que la historia fílmica podría ser mucho más pobre —o podría rozar lo absurdo, en cuanto a lo que la historia estética se refiere— si las películas actuales no estuvieran disponibles.

En el VI Magis Gradisca Internacional Film Studies Spring School celebrado en Italia en marzo de 2008 —organizado por la Università degli Studi di Udine y la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle—, parte del programa estuvo dedicado a las películas perdidas. El libro que usted edita junto con Michael Omasta, *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*, suscitó un debate muy interesante entre los que estaban de acuerdo con que era lícito intentar reconstruir conjeturalmente, es decir, reconstruir lo que fue el film a partir de ciertas pruebas y documentos que se conservan del mismo, y los que se mantenían fieles a la idea de que sólo se debe tratar de reconstruir un film cuando se conserva una parte considerable de su metraje. **¿Cómo respondería usted a los que se identifican con esta última opinión?**

Si “esta última opinión” supone que un libro no puede o no debe ser publicado si trata de una película que físicamente no existe, entonces la encuentro realmente absurda, porque, primero, no hay “debes” o “deberías” en un campo que, *per se*, es abiertamente experimental. La palabra “reconstrucción” y la praxis histórica de la reconstrucción son temas altamente controvertidos porque “reconstrucción” claramente pertenece al dominio de la interpretación creativa (como muchas reconstrucciones o restauraciones de edificios, frescos o películas que han sido contempladas), y no al de las ciencias naturales (por ejemplo, la creencia positivista en la posibilidad de la “recuperación al completo”). Algo



Reproducción de fotogramas de la secuencia del Prater, el único fragmento que se conserva de *The Case of Lena Smith*, descubierto por Hiroshi Komatsu en un anticuario, durante un viaje que hizo a China en el 2003. /©ÖFM

que ha sido destruido o dañado, o en parte perdido, nunca más será “la misma cosa” que fue —lo mismo da si hablamos sobre cirugía plástica, arquitectura o películas—. Si hay alguna honestidad en la “reconstrucción” de algo, ese algo necesita ser obvio y transparente durante el proceso en que la cosa reconstruida pasa a ser diferente a la construida originalmente; esto pertenece más a la era de la reconstrucción que a la era de la creación original. En otras palabras, el valor de cada reconstrucción depende de la transparencia de los recursos con los que se lleva a cabo y del compromiso intelectual de quien interviene. Segundo, asumiendo lo dicho, hay un problema más amplio con las reconstrucciones fílmicas en películas que con las reconstrucciones fílmicas en cualquier otro medio —como un libro (sobre la película), una descripción estática visual (de la película) o una sonata (inspirada en la película). Confío en hacerme entender: incluso nuestro libro de la película perdida de Sternberg usa la palabra “reconstrucción” en la introducción; es imposible confundir esta “reconstrucción” a la que me refiero con una recuperación idéntica de la película misma —simplemente porque un libro nunca puede ser confundido por una película—. Además, cualquier persona en el mundo que lea un libro sobre una pe-

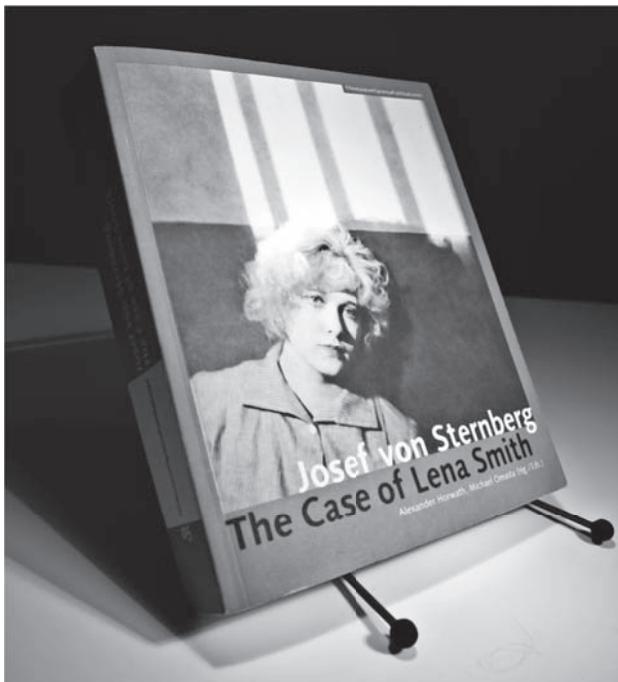
lícula perdida sabe que la palabra “reconstrucción” puede referirse sólo a la actividad de recopilar documentos, imágenes fijas y varios restos (o vestigios) relativos a la película en cuestión, con la intención de, 1) crear la imaginación de la película más ágil; y 2) escribir una historia o historias de la película sin que el filme actualmente esté a nuestro alcance.

Cuando digo que tengo más dificultades con las reconstrucciones fílmicas *en o sobre película* que con las reconstrucciones fílmicas en otro medio, me refiero a la siguiente problemática: en las dos últimas décadas varias “películas reconstruidas” (sobre la película misma) han dado la sensación de que el trabajo de la reconstrucción en sí —y de la naturaleza experimental— no se había llevado a cabo de forma muy transparente. Las películas son con frecuencia propuestas al público como si se trataran del trabajo original, induciéndole a creer que “la recuperación completa” es posible. En esencia, pienso que se puede introducir mucha más porquería en la palabra si tu “reconstruyes” una película *on film* que si tú lo haces en otro medio.

**Hiroshi Komatsu en 2003, durante un viaje a China, descubrió en un anticuario el único fragmento de película que se conserva de *The Case of Lena***

**Smith.** ¿Cómo pueden los investigadores encontrar películas perdidas de las que tal vez exista alguna copia? ¿Hay algún procedimiento a seguir o es cuestión de azar? ¿En qué medida el trabajo de los coleccionistas o anticuarios de películas puede contribuir a lograrlo?

No pertenezco al tipo de investigadores que pueden emplear mucho tiempo buscando películas en sitios escogidos, con lo cual no sé si existen procedimientos a seguir. Pero es bien conocido entre los archiveros y coleccionistas que los rastros y tiendas de antigüedades son un terreno rico para posibles hallazgos. Algunas veces, los herederos de los coleccionistas hacen pública una colección privada décadas después de que el coleccionista haya cesado de coleccionar —y son en estas colecciones extensas en las que se generan muchos descubrimientos. Por otra parte, estoy seguro que entre los coleccionistas de películas privadas, hay varios que conservan películas únicas o raras, pero, o bien no están enterados de su valor, o quizá son conscientes de él, pero quieren “guardar sus secretos”. Lo realmente importante es que se produzca un goteo constante de donaciones o devoluciones a las colecciones públicas existentes y a los archivos de películas, pues con frecuencia, las películas son conservadas y catalogadas



El libro editado por Horwath y Omasta, reproduce documentos originales que se conservan del film y propone paso a paso una reconstrucción hipotética de la película.

bajo títulos erróneos, o no han sido catalogadas en absoluto, y hasta que no son enviadas a un archivo público, no se rescatan. Muchos de los hallazgos más importantes no fueron encontrados, sino simplemente identificados o corregidos. Incluso hay archivos que no tienen bastantes medios para concretar sus colecciones en detalle, con lo cual todavía debe haber muchos descubrimientos por llegar. En este sentido, los investigadores deberían ofrecer sus servicios —especialmente, su experiencia en el campo de la identificación— a instituciones archiveras (que las aceptarían con gusto en muchos casos).

**¿Hasta qué punto un fragmento tan breve (100 metros de película de 35 mm.: 4 minutos de proyección aproximadamente) puede ayudarles a descifrar el film de Sternberg?**

Para hacernos una idea de cualquier trabajo que no está accesible, ¿no preferirías tener un fragmento o un pequeño elemento que no tener ninguno? Si quieres estudiar una obra perdida de Shakespeare, ¿no preferirías encontrar dos páginas del tercer acto que ninguna en absoluto? ¿O preferirías sólo documentos relacionados con la obra? En el caso del fragmento de *The Case of Lena Smith*, que representa el final del primer rollo, tenemos una escena central con un número específico de características relativas a la totalidad de la película. Esto permite al investigador, por ejemplo, comparar esa pieza estéticamente con otras películas del cine mudo tardío y con películas tempranas del cine sonoro de Sternberg, con otras producciones de la Paramount de finales de la década de 1920, con otros ejemplos de la imaginación de Hollywood sobre la “Vieja Europa”, y así sucesivamente. También permite al investigador o intérprete estudiar estilos de actuación escénica que no podrían ser comprensibles de ninguna otra manera. Asimismo, el fragmento puede darnos bits de información sobre las diferentes etapas de guionización (en el caso de que haya documentación disponible) o de la concepción de la producción y diseño de vestuario antes de un rodaje.

**¿De qué manera abordan en su libro la reconstrucción de *The Case of Lena Smith*?**

La reconstrucción se llevó a cabo a través de dos procedimientos: una representación lineal del desarrollo narrativo del film basado en cuatro documentos (los intertítulos originales de la versión austriaca en el dialecto vienés, los intertítulos de la versión censurada alemana, la traducción inglesa de un artículo japonés publicado en la revista *Eiga Orai*, que analiza paso a paso fragmentos de la película, el guión completo de Jules Furthman y el fragmento encontrado por Hiroshi Komatsu), y una reconstrucción interpretativa o imaginativa basada en otro tipo de documentos e ilustraciones que contextualizan ciertos aspectos del film (la crítica de la película de los distintos medios de comunicación internacionales de la época, los comentarios que Sternberg hace del film en su autobiografía, las viñetas de los decorados de la película, dibujadas por el director artístico Hans Dreier, etc.).

**Cuando un investigador encuentra una película (normalmente desmembrada y deteriorada por el paso del tiempo y las malas condiciones de conservación), ¿cómo empieza a reorganizar los fragmentos? ¿Hay protocolos a seguir?**

Hay un protocolo técnico orientado a la conservación, que se lleva a cabo con la colaboración de un archivista fílmico capaz de conservar el film. En el caso de que estemos ante un material que se halle en mal estado o descompuesto, lo primero es restaurar la película, porque de esta manera dispondremos de una buena copia del original, incluso cuando éste se vaya a desintegrar. Y hay algunos medios intelectuales o protocolos de identificación de un fragmento fílmico por los cuales un cierto conocimiento puede adquirirse (la mayoría a través de la experiencia y la comparación, y otros muchos también a través de los archivos fílmicos).

**Háblenos sobre las estrategias de restauración de un film. ¿Podría explicarnos brevemente cuántos tipos existen?**

A grandes rasgos, en cuanto a lo que a reconstrucción se refiere, existen distintos tipos de actividad que intentan conseguir que una película sobreviva: a) LA CONSERVACIÓN: tomar el artefacto original



y ponerlo en condiciones ambientales adecuadas (seco, frío), donde se conservará por un período de tiempo mayor; b) LA REPARACIÓN —de empalmes o perforaciones, por ejemplo—; c) LA PRESERVACIÓN: tras la reparación, obtener una copia de mejor calidad del artefacto en el mismo medio, o lo más similar posible al medio en el que “entró en el mundo”. Si, por ejemplo, disponemos de un positivo de 35 mm. de negativo de nitrato —un caso muy común de las películas de 35 mm. anteriores a los años cincuenta, que fueron filmadas e impresionadas en este tipo de material base—, normalmente, se preserva creando un duplicado de 35 mm. de poliéster —un tipo de soporte fílmico corriente— del cual pueden extraerse nuevos positivos impresos; d) LA RESTAURACIÓN: tipo de preservación que va más allá de la reparación, con la que logramos nuevas copias que intentan mejorar la apariencia visual (frecuentemente dañada) del artefacto original. Puede llevarse a cabo mediante el uso del proceso de impresión analógico o mediante las técnicas digitales. Supone una *restauración ética* de los campos colindantes, pues se toma siempre el original, pero idealmente, el proceso debe ser reversible; e) LA RECONSTRUCCIÓN: hay tantas estrategias de reconstrucción como gente que se encarga de reconstruir películas. Para una filosofía de la reconstrucción, sólo puedo repetir que en cualquier acercamiento que se ponga en práctica, es de suma importancia adoptar un proceso transparente. Tristemente, las reconstrucciones de películas, con frecuencia, van en la dirección opuesta —precisamente por los objetivos del mercado del entretenimiento: el público supone que contempla una película “sin soldaduras”, “renovada”, “perfecta-

mente fluida” (en relación con la trama y la imagen), sin ningún corte o fractura. A menudo, cualquier tipo de comentario o discusión abierta a propósito de las lagunas (o partes olvidadas) que pueden percibirse en la película misma, es visto como perjudicial a ese efecto deseado de “sin costuras”. El valor de cada reconstrucción depende de la transparencia de los recursos y de la seriedad del compromiso intelectual.

### ¿Recomienda alguna estrategia para preservar la herencia audiovisual?

Lo que todavía necesita ser archivado (al menos en mi país) es una conciencia y un conocimiento público (incluyendo, por supuesto, a nivel político, de los que toman las decisiones en mi país) que asuma que el cine tiene la necesidad y el valor de ser preservado para las futuras generaciones de la misma manera que cualquier actividad humana creativa más antigua o más establecida. Perseguimos un cambio en las políticas educacionales tanto como en la distribución económica de recursos para las diferentes disciplinas.

Estamos todavía en una fase cambiante en la que las películas no se consideran completamente históricas (en el sentido de ser un capítulo cerrado de la historia cultural) y donde la esfera digital es vista por mucha gente como una continuación lógica del medio fílmico. Una mayoría cree que la herencia fílmica estará de cualquier modo a salvo porque se transfiere continuamente a formatos digitales (debido a lo cual las películas parecen muy ubicadas y accesibles en cualquier lugar hoy en día). Esto está lejos de la realidad. Primero, la creación de imagen digital es un medio separado, un camino completamente distinto de “pensamiento-con-ciertos-rasgos”. Consideradas así las cosas, cada película debe ser preservada de acuerdo a su propia lógica. Segundo, nuestro conocimiento sobre la longevidad de los sustitutos digitales de la película es tan minúsculo que no podemos arriesgarnos a padecer cualquier pérdida (incluso si pensamos que lo digital puede o debe remplazar a lo fílmico como medio de preservación). Resumiendo, yo recomiendo: 1) crear políticas; 2) invertir más dinero; 3) estudiar,

y 4) desconfiar de todo aquél que diga que con la digitalización estamos salvando la herencia cinematográfica.

**Richard Whelan, el biógrafo del fotógrafo Robert Capa, publicó en 2001 *Robert Capa. The Definitive Collection*. Con este libro, el archivo del fotógrafo parecía cerrado. Sin embargo, Whelan falleció a finales del 2007 sin saber nada sobre la existencia del reciente hallazgo en Méjico de una maleta que contiene 3.500 negativos de película fotográfica atribuidos a Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour Chim sobre la Guerra Civil Española. ¿Cómo cree que se hubiera sentido un hombre como Whelan, que dedicó su vida a crear un archivo completo de Capa, al averiguar que su investigación estaba incompleta y, en cierto sentido, invalidada? ¿Cree que un descubrimiento de este calibre supone realmente una buena noticia para un investigador?**

Eso depende de la propia imagen de cada investigador, historiador, escritor o biógrafo. Quien piense que es posible enunciar la verdad última sobre cualquier cosa entre dos cubiertas de libro, tiene un grave problema intelectual —incluso antes de que la famosa maleta apareciera—. No creo en la posibilidad de lo último. Hay muchos tesoros fílmicos (fotográficos y cinematográficos) por descubrir. La historia es muy abierta en todas las consideraciones como para permitir tal visión. Para mí, un hallazgo del orden del que mencionas puede actualmente sólo ser bueno para un historiador —incluso si esto significa que ha de revisar enormes capítulos de su trabajo previo—. Esto es la vida: la historia.

### NOTAS

Todas las imágenes del artículo han sido cedidas por el ÖFM, y están recopiladas en el libro editado por Alexander Horwath y Michael Omasta.

(1) HORWATH, Alexander; OMASTA, Michael. *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*. Alexander Horwath y Michael Omasta (eds.). Filmmuseum Synema Publikationen. Wien. 2007.

(2) Ver filmografía del bloque.

## La colección de fotogramas Schlemmer. Estado original, método de catalogación y estrategias de identificación.

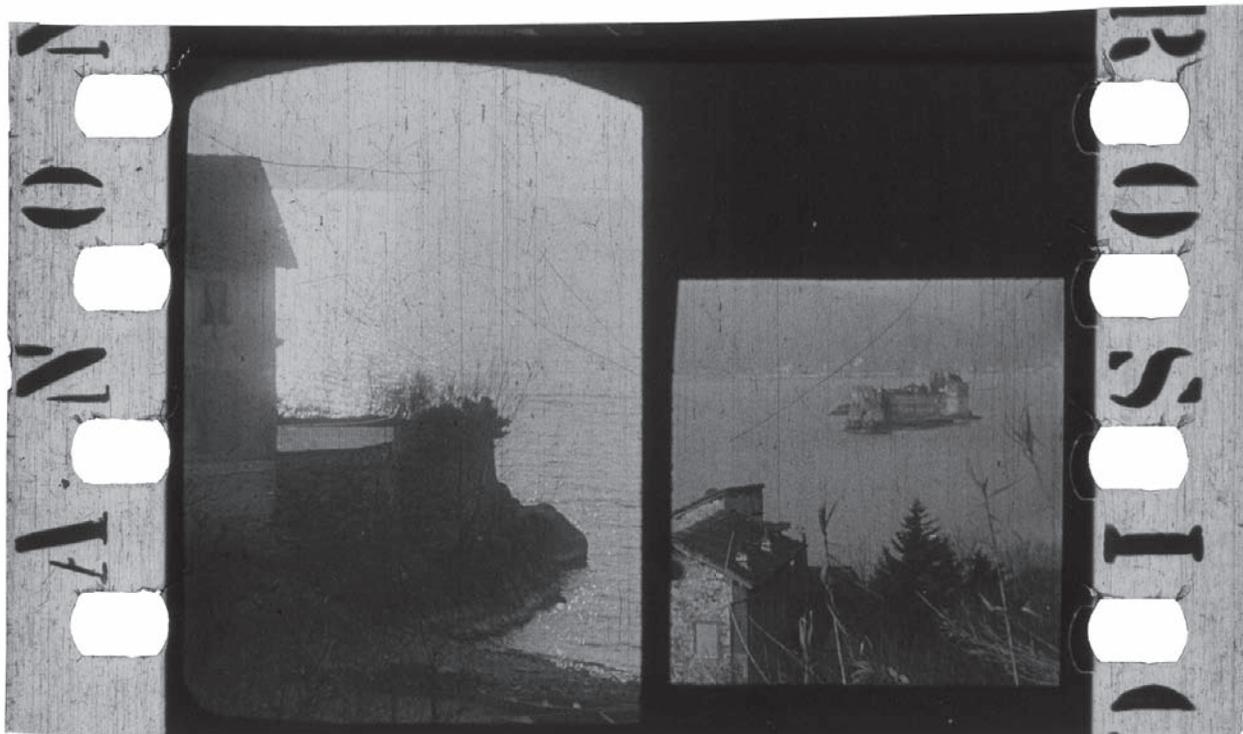
Paolo Caneppele y Matteo Lepore  
Traducido por Juan Pablo Monteagudo

Todos los archivos del mundo, grandes y pequeños, atesoran imágenes increíbles, extractos de una época en que el cine era mágico. Dichas colecciones de fotogramas están planteando un desafío para historiadores y archiveros, no sólo porque con frecuencia es extremadamente difícil identificar sus elementos, sino también porque en muchos casos resulta casi imposible reconstruir el espíritu y las ideas que cimientan el momento de su creación y disfrute. La del Museo Austriaco del Cine de Viena (Österreichisches Filmmuseum, u ÖFM), supone un excelente ejemplo tanto por la variedad y belleza de sus elementos como por la particular finalidad y metodología adoptadas por su creador. Además, el potencial oculto de tales imágenes puede hablarnos de la naturaleza de las películas perdidas, a la vez que define la naturaleza y los problemas ligados a la preservación de los archivos y a la exhibición de las colecciones de fotogramas de este tipo.

La Colección Schlemmer pertenece a Edith Schlemmer, que la recibió como una donación a principios de los años setenta de manos de un sexagenario anónimo. Schlemmer la puso amablemente a disposición del ÖFM de Viena, para que pudiera conservarse, ser catalogada y deleitar a estudiantes y aficionados. El Filmmuseum recibió la colección en 67 pequeños sobres —la mayoría de fabricación casera, hechos con papel semitransparente—. 1850 objetos de la colección los constituyen fotogramas extraídos de películas de ficción con base de nitrato. Además, la colección cuenta con muestras extraídas de documentales y una o dos tomadas de películas científicas o educativas. 214 fotogramas tenían su origen en noticiarios distribuidos durante la Primera Guerra Mundial, supuestamente producidos en su totalidad en Alemania o Austria, y aparecían bajo el lema *Kriegsberichte* (reportajes de guerra). Algunos sobres mostraban descripciones o títulos imaginarios, como *Griechen*, con temas relativos a la

Grecia Antigua y Roma, o *Wild West*, en referencia a fotogramas extraídos de películas del Lejano Oeste. Otros se organizaban en torno a una temática, como por ejemplo una serie de imágenes de niños, denominada *Kinderaufnahmen* (recuerdos infantiles). De forma parecida a este último, encontramos el grupo temático *Farbaufnahmen* (recuerdos coloreados), que estaba compuesto en su mayor parte por película coloreada con la técnica del estarcido o *au pochoir*. Algunos fotogramas se agrupaban bajo el nombre de un actor o actriz protagonista. Por último, en 10 sobres se indicaba —a veces de forma bastante aproximada— el título comercial con que la película se distribuía en Austria. Más del 50% de los fotogramas con base de nitrato se conservaban en sobres desprovistos de información, en un sistema que, en un primer análisis, podríamos calificar sin duda de aleatorio o caótico. Organizadas de la misma forma, encontramos unas series de fragmentos de películas sonoras, compuestas a menudo por uno o dos fotogramas por pieza y conservados en hojas de materiales y dimensiones diversas.

Teniendo en cuenta los títulos comerciales mencionados por el coleccionista, los intertítulos (todos escritos en alemán) y algunas inscripciones en los bordes de un tipo específico (muchas de Pathé, limitando la distribución exterior de la copia más allá de determinados países europeos), afirmamos con bastante seguridad que la colección se elaboró dentro del área de habla alemana (Alemania y el Imperio Austro-Húngaro). Esta certeza también se apoya en los fotogramas extraídos de los noticiarios de guerra, provenientes en su inmensa mayoría de producciones alemanas o austriacas. Éstos no se proyectaron en su momento en países hostiles a causa de la guerra y de los embargos comerciales. Extremadamente útil es el ejemplo de *Grafín de Castro* (Adolf Gartner, 1916), película producida y distribuida en Alemania con su título original. En



135-08: Fotograma sin identificar de la *Società Anonima Ambrosio*. Tinta rosa. /©ÖFM

Austria, sin embargo, la película se distribuyó con el nombre comercial de *Die Irre*, que nuestro coleccionista anónimo utiliza para identificar algunos fotogramas. A su vez, todos los títulos de la colección se distribuyeron oficialmente en Austria, como se confirma al cotejar los informes de la censura y las revistas especializadas sobre cine publicadas en dicho país. Estas pistas nos ayudan a situar el nacimiento de la colección dentro de los límites del Imperio Austro-Húngaro.

Respecto al período de creación, guiándonos por los títulos originales ya identificados, podemos aventurar que el núcleo de la colección se creó entre 1911/12 y 1918. Encontramos excepciones en algunos títulos como *Concours de Gourmand* (1915), *El Rey de Reyes* (*The king of kings*, Cecil B. DeMille, 1927) y *El infierno de Dante* (*Dante's inferno*, Henry Otto, 1924). Obviamente, las películas sonoras son de fechas posteriores y sin duda se añadieron a la colección en un período ulterior, probablemente por parte del mismo coleccionista.

Junto con la colección se conserva una carta original mecanografiada, escrita a principios de los cincuenta, que tal vez nunca fuera enviada, y dirigida a Walt Disney. La carta nos indica que la colec-

ción fue creada en 1913 por un niño, reuniendo los fotogramas desechados por un proyccionista. Tras reunirlos, los proyectaba en su casa para sus amigos y para sí mismo, sirviéndose de una linterna mágica de fabricación casera. El coleccionista, al crecer y convertirse en adulto, escribe una carta al creador de sus sueños, Walt Disney, rogándole que le envíe algunos fotogramas sobrantes, tal vez porque la fuente que había usado hasta entonces se había extinguido. Los viejos amigos de juventud ya no están con él, tal vez se los arrebataron para siempre las dos Guerras Mundiales, pero su pasión pervive, testimonio de la vida de un soñador. La historia de esta colección y las circunstancias de su creación y uso demuestran lo arbitrario de la división entre el cine y el pre-cine. Los fotogramas cortados de las películas se exhibían, transmitían y experimentaban, de hecho, con una linterna mágica de fabricación casera. Un proyector de diapositivas *ante litteram*, fabricado para alimentar una vieja pasión que no cesa. El aparato proviene del siglo dieciocho, pero las imágenes que proyecta son posteriores a 1895. Como en *Fanny y Alexander* (*Fanny and Alexander*, Ingmar Bergman, 1982), *Splendor* (Ettore Scola, 1989) o *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988) nuestro coleccionista es

el chico apasionado que reutiliza imágenes estáticas para alimentar sus fantasías infantiles.

Estudiamos y debatimos durante mucho tiempo el método a emplear para reorganizar la colección antes de ponerlo en práctica. Una duda, suscitada por un dilema ético y organizativo, nos tuvo bastante ocupados. La colección, de hecho, estaba organizada de esta forma caótica como resultado de su propósito original, que, de acuerdo con las palabras de su creador, era sin duda ofrecer un espectáculo. Desde este punto de vista, lo que a los ojos de un archivero puede parecer un caos y una completa falta de orden, carente de toda pertinencia histórica, tiene un valor y un significado. El coleccionista, en este caso, se diferencia de los historiadores que empezaron otras colecciones de fotogramas, cortando fragmentos de películas dañadas irremediablemente y a punto de ser destruidas por completo, para salvarlas del paso del tiempo. Nuestro coleccionista, en cambio, corta con una actitud completamente diferente: conserva cuanto es hermoso y le afecta personalmente, reviviendo así sus recuerdos más íntimos. Reúne una colección inmensa de pequeñas joyas para un aficionado al cine o, mejor

dicho, para un operador de linterna mágica. Elabora una verdadera antología siguiendo los dictados de su imaginación, construyendo un grupo de objetos de características preferentemente espectaculares, antes que históricas. Nuestro coleccionista “monta”, por así decirlo, su espectáculo, seleccionando como un esteta y no como un investigador o un archivero, como un histrión, tal vez, de sus pequeños espectáculos privados, para parientes y amigos (o simplemente para sí mismo). Cuando crea una disposición para estos fotogramas, sin duda sigue pautas mnemotécnicas e imaginativas, dictadas por los impulsos del momento. No tiene la intención de crear un orden archivístico, tan sólo la necesidad espectacular de montar una atracción que se reinventa a sí misma cada vez, de acuerdo con sus sentimientos y sensaciones pasajeras. Quizá recordaba la procedencia de cada fotograma proyectado y era capaz de reconstruir su historia, tal vez enriqueciéndola con su propia imaginación o, en su caso, inventándola, para renovar cada vez el vínculo emocional y afectivo con cada joya de su tesoro. Su autor se comportaba con estos fotogramas como el jefe de una compañía de teatro itinerante de la comedia del arte, que tenía a su disposición un gran número de

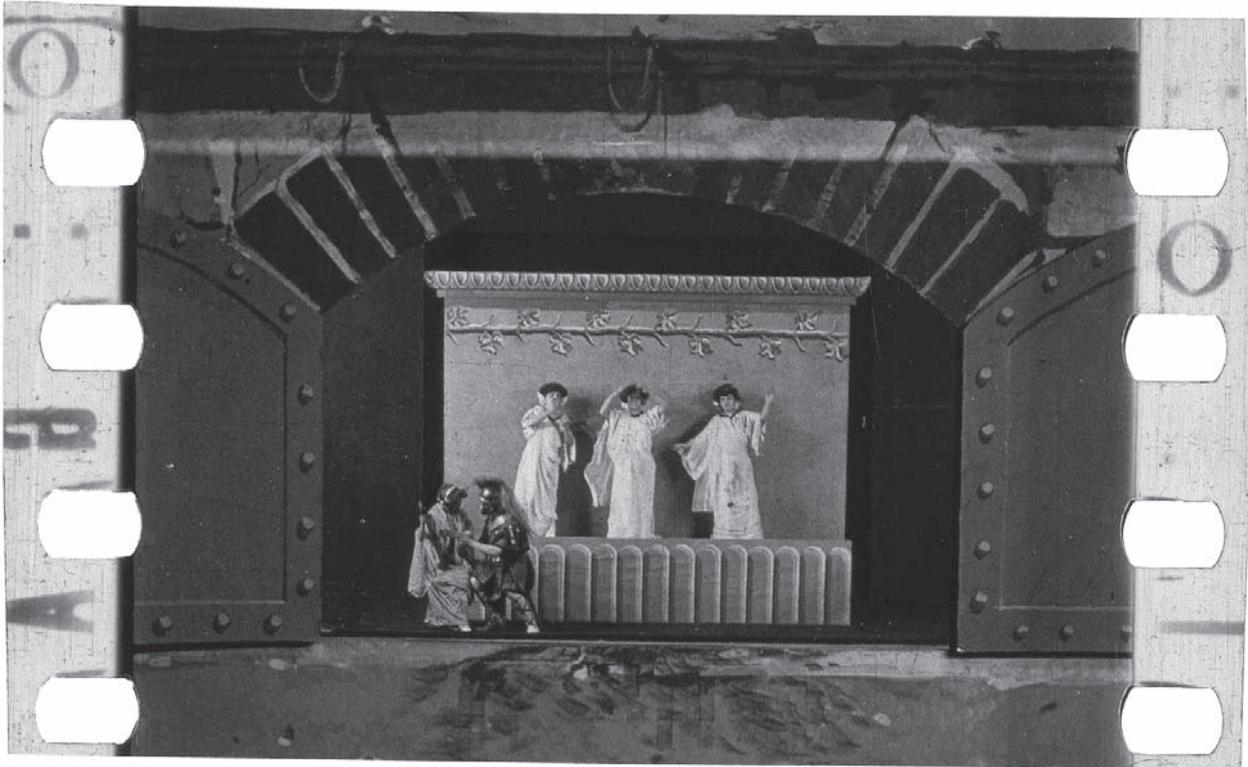


FIL-001: *La Fille de Delft* (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film, 1913. 1360 m. [1220 m. coll]).

Identificado mediante la consulta de *Pathé. Premier Empire du Cinema*. Editions Centre Georges Pompidou. 1997. p. 28-29; SUIROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads*. Projecto Lumiere. 1996. p. 230 y confrontado con BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pathé Des Années 1896 à 1914*. Editions H. Busquet. 1994. vol. 1912-13-14, p. 754. /©ÖFM

personajes y guiones que, según se desarrollaran los acontecimientos reescribía ensamblándolos entre sí. Como el protagonista de *La Valigia dei Sogni* (Luigi Comencini, 1953), era un historiador *ante litteram*, desprovisto de conocimiento archivístico; él era el propio archivo, el guión mismo de las películas, condensadas en fotogramas individuales, que se reconstruían y enriquecían cada vez con la memoria e imaginación de su creador (1). No trataba de reconstruir una historia del cine con esos fotogramas, o salvar fragmentos, sino crear una o múltiples historias. Creemos que ésta es la forma en que la Colección Schlemmer debería ser tratada e interpretada; teniendo en cuenta sus cualidades espectaculares, estéticas y emocionales, y no simplemente su valor histórico y archivístico. Partiendo de esta premisa, cualquier intento de reorganización, siguiendo dictados ajenos a la función espectacular, debería ser considerado extraño a la esencia misma de la colección. En este sentido, nuestro trabajo historiográfico de reorganización, identificación y reordenación debe considerarse anti-histórico, ya que ha generado una superestructura completamente ajena a la idea de partida de la colección. Sin embargo, esta función originariamente estética y espectacular estaba indisolublemente ligada a la personalidad del coleccionista, a sus recuerdos y a sus fantasías. Una vez se ha perdido la intención que le concedió el autor, que también caracterizaba la estructura narrativa y organizativa de los fotogramas, la colección aparece como algo caótico ante los ojos del historiador. Habiéndose perdido la única fuente de conocimiento directo de la abundancia de títulos contenidos en la colección, decidimos empezar a reorganizarla —no sin algunas dudas y cierto grado de atrevimiento—. Dicha reorganización, por cierto, está motivada únicamente por la necesidad de reconocer e identificar los fotogramas que el coleccionista fallecido probablemente conocía de memoria, pero no así los usuarios contemporáneos. Así, la intención de nuestro trabajo se orienta a menudo a hacer la colección más funcional, para que todos sus elementos puedan identificarse definitivamente.

En un primer momento del proceso de tratamiento archivístico de estas imágenes, re colocamos los fotogramas en archivadores de película fotográfica. Siguiendo, así, el orden (o desorden) original, digitalizamos todos los fotogramas. Se dio a cada imagen digital un número de serie, que respetaba la disposición original. Seguidamente, cotejando y comparando las imágenes digitales con los fotogramas reales, obtuvimos nuevos grupos de material que supuestamente provenían de las mismas películas. Entonces se les asignó un nuevo código de identificación provisional. Los fotogramas y sus respectivas imágenes digitalizadas se reagruparon de nuevo, conservando de todas formas en la base de datos el código de identificación previo (la disposición original). Al formar los nuevos grupos provisionales de fotogramas semejantes no adoptamos una única estrategia, sino diferentes aproximaciones particulares. Como al principio, agrupamos los fotogramas contiguos, aquellos que ofrecían similares características textuales y meta-textuales, relativas respectivamente al contenido de la imagen —idénticos elementos escenográficos y arquitecturales o idénticos personajes— y a las características físicas de la base de película —el mismo tipo de coloraciones, interlineado, inscripciones y códigos de los bordes, o similares densidades de imagen, perforaciones, tipo de desperfectos y forma de deteriorarse—. Este método de trabajo también nos permitió asociar grupos de fotogramas que no eran contiguos en la disposición original, pero que estaban razonablemente relacionados con el mismo material gráfico. En determinados casos, se formaron con posterioridad grupos relativos a un actor o intérprete (por ejemplo, Max Linder o Robinet). El último sistema de diferenciación consistió en agrupar fotogramas procedentes de la misma productora (*Messter, Deutsche Bioscope, Pathé, Eclair, Ambrosio*, etc.), y cuando fuera posible, del mismo año o período, identificado al comparar las inscripciones de los bordes con las publicaciones oficiales de la FIAF (2). Finalmente, se obtuvieron algunos grupos observando las técnicas de coloración (estarcido, tintado o coloreado, grupos tonales, etc.). Posteriormente, cotejándolos con materiales extra-filmicos (colecciones fotográficas, revistas, archivos,



006-04: Fotograma de Gaumont sin identificar, probablemente de antes de 1909. Estarcido. /©ÖFM

visados de censura, etc.), confirmamos la validez de los nuevos grupos formados y su correspondencia con los títulos que habíamos sugerido y aquellos de que disponíamos. Entonces grabamos un número determinado de DVD, que se enviaron a un pequeño grupo de expertos en este área, con el propósito de obtener identificaciones y datos de los grupos de fotogramas formados. Por supuesto, se dio a dichos expertos toda la libertad del mundo para reunir y separar los grupos formados durante la primera fase.

Si observamos los fotogramas con detenimiento, de inmediato llama nuestra atención lo distinto del patrón de corte de algunos de ellos. Tan solo una parte de los fotogramas se han cortado eliminando parte de la imagen. Muchos de ellos muestran cortes que se corresponden con el interlineado. Esta precisión implica y demuestra experiencia, calma y dedicación, respeto por el trabajo de los demás, conciencia del valor del material robado y atención al elaborar la colección propia. Pasión y cuidado propios de alguien que sabe que se está apropiando del material de otros para crear algo nuevo. Una cantidad de fotogramas considerable, por el contrario,

muestra un corte imperfecto. Este corte curvado es el rasgo distintivo de una personalidad y de una necesidad. Nuestro coleccionista corta con tijeras y no con un cortador de película, y posiblemente ni siquiera con una mesa de edición (todavía no se habían inventado). Sostiene la película en sus manos mientras lleva a cabo un acto definitivo y único. Estamos hablando de un artista de las tijeras, un cirujano, que trabaja en las mismas circunstancias que un acróbata, en equilibrio sobre la cuerda de una película que va pasando en la sala de proyección, tal vez mientras los espectadores protestan para que la proyección continúe. Nuestro hombre roba, deteniéndose unos segundos para apresar la perla que aparece ante sus ojos. Actúa guiándose por el espíritu moderno de la representación, y con su gesto otorga especificidad y autoría a lo que antes era tan sólo parte de un grupo homogéneo. No es un historiador, sino un aficionado que cultiva su arte en obras ajenas. No corta dos fotogramas contiguos para conservar íntegras las indicaciones de los bordes, o de acuerdo con un mal empalme. Su gesto, pese a ser involuntario, produce un nuevo fenómeno, el reflejo de una personalidad concreta, de un deseo. Aunque encontramos el mismo foto-

grama en otras colecciones, el corte sería distinto, y sería precisamente la forma diferenciada de los fotogramas lo que los distinguiría. Aventurando una definición de dichos fotogramas, proponemos “momentos provisionales” entre dos instantes, una especie de *Ti con Zero* (3) del cine. Esta suspensión *bergsoniana*, de infinitas posibilidades, es la que motiva el “hurto” narrativo de nuestro coleccionista y la fascinación primordial para quien contemple los fotogramas. Incluso el juicio crítico del espectador queda en el aire, imposibilitado por la enorme cantidad de pasados y futuros posibles que la imagen implica, y por la falta de textura narrativa. Así que cada imagen se convierte en un instante perfecto, que niega cualquier análisis que no se inscriba en un nuevo enfoque universal y estético. Los fotogramas se convierten en verdaderas reliquias, autógrafos impregnados con el aura de su propia época y con la personalidad de su creador. El acto de extraer un fotograma, cortándolo de una de las numerosas copias de películas distribuidas y producidas implica la separación de un grupo, más o menos homogéneo, una selección, siempre determinada por gustos precisos y personales. A veces su gesto viene dado por un imprevisto (la película se rompe en un punto determinado), pero incluso en dichas situaciones, siempre hay una intención presente. Así, nos enfrentamos sin duda a elecciones del propio autor.

Cortar también formaba parte del *esprit du temps*. En aquella época, la técnica del collage se estaba poniendo de moda en las artes figurativas, como por ejemplo en las obras de Braque y Picasso. Además, de forma contemporánea a la invención del cine nace el fenómeno de los recortes de prensa a nivel industrial; la actividad de extracción periodística dedicada a los lectores que se suscribían para recibir mensualmente lo publicado en prensa sobre un tema concreto (4). El corte, pues, estaba de moda en la *Belle Époque*. Esta actividad, además, se proponía dar un orden al maremágnum de informaciones que se publicaban. Algunas décadas más tarde, Aby Warburg, con su *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), utilizó una técnica comparable a la del

collage, para encontrar arquetipos y líneas de desarrollo narrativo dentro de la historia del arte.

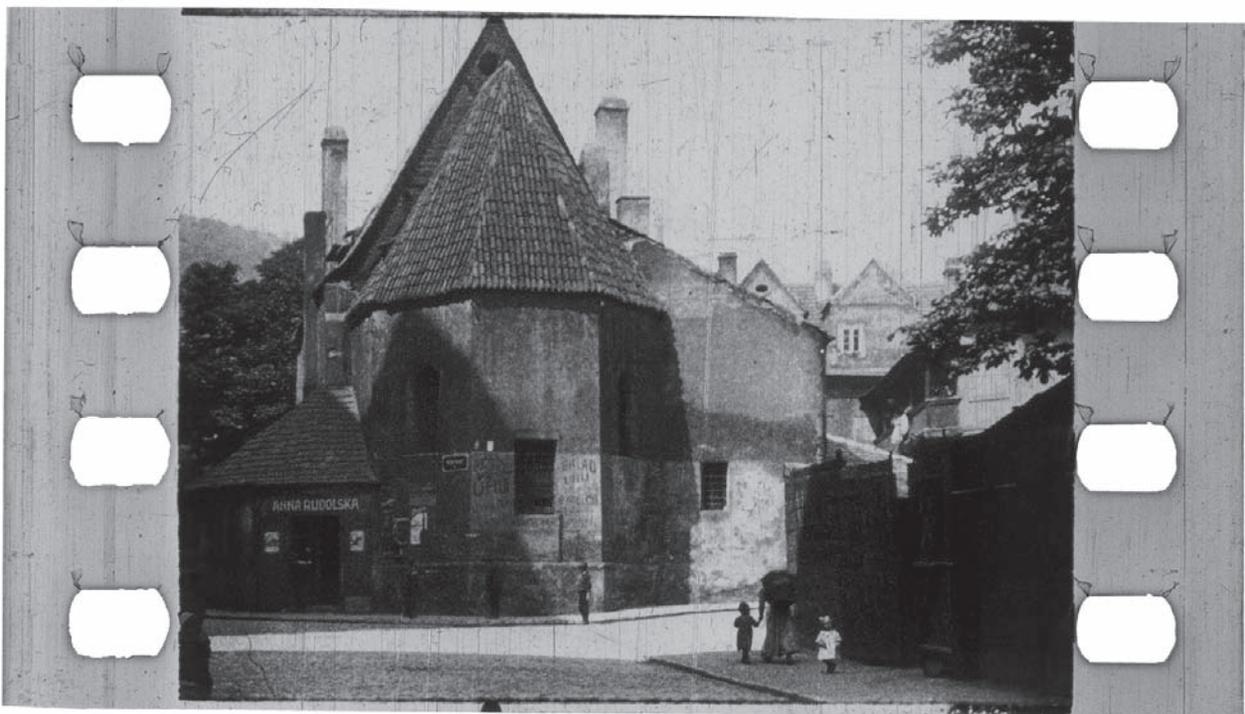
Nuestro coleccionista, a su vez, con su actividad de corte y montaje modular, produce un *unicum*, una representación artística que, a pesar de provenir de un sencillo aficionado, utiliza un tipo muy preciso de montaje narrativo-visual, conocido y probado hasta la saciedad en diferentes medios y, sin duda, característico de este período histórico. El autor crea un verdadero *cabinet d'amateur* (5), en el sentido de una colección de imágenes expuestas para un público selecto (de amigos, conocidos o aficionados) y éste es uno de los prototipos del museo en el sentido moderno. La elaboración de una línea narrativa, conseguida mediante diferentes técnicas de montaje, es el auténtico sello de autor de esta colección, en la cual cada fotograma asume un valor único y original, recibiendo un significado preciso, establecido por la sucesión secuencial de la representación. El coleccionista se sirve, en cierto sentido, de las potencialidades implícitas del cine, que cimientan la base de las teorías de Bergson sobre la percepción del movimiento en él. Pero amplía el intervalo de tiempo deleuziano, llevando el papel que juega la fantasía humana a un período anterior a la historia del cine, cuando la imagen era una ayuda a la comprensión, una especie de referencia, o la vía para orientar la fantasía en una dirección determinada, para mantenerla anclada a una historia y evitar que se escape volando, como sucedía con las ilustraciones de los libros antiguos. Así, en oposición a coleccionistas como Turconi, que cortaba para conservar y transmitir a generaciones futuras, nuestro personaje encarna un espíritu muy particular, que se adscribe al mundo de la representación más que a aquel de la conservación (6).

Un fotograma no es una película perdida. Pero tampoco es un mero fragmento, sino un “*rudero*” de un todo que no se puede reconstruir (7). Sin embargo, el fotograma, en cuanto parte de un material fílmico (perdido o no), es testimonio del mismo y conserva parte de sus características. Su carácter de testimonio deriva del hecho de que fue extraído de una homogeneidad. También hay que apuntar

que, como todos los testimonios, es un hecho o una reliquia. Aquí es donde podríamos establecer las primeras categorías dentro de una tipología de fotogramas: si proviene de una película existente y conservada, tendrá unas determinadas características; si proviene de una película perdida, tendrá otras. En el primer caso, el fotograma conservará características concretas de la copia de la que fue extraído, que no se corresponden necesariamente con las características físicas de la copia que se conserva en el archivo fílmico. Por ejemplo, una versión en blanco y negro de la película que en el fotograma aparece coloreada. De esta forma es el testimonio de una versión de la película (8). En el segundo caso, en cambio, este testimonio se volverá fundamental y único, representativo de la copia (o versión), en cierta forma, pero a su vez también de la obra en su conjunto. Así, en el caso de que la película se haya perdido, el fotograma implica el máximo nivel de testimonio y de autenticidad disponible de la información presente en la imagen. Este carácter de singularidad se relaciona con un problema tristemente célebre, bien conocido por todos los historiadores, que podemos definir como “imposibilidad de verificar las fuentes”. Una única fuente, que da cuenta de un hecho determinado y que no puede ser con-

trastada, debe adoptarse con extrema desconfianza. De esta forma, un fotograma proveniente de una película perdida, a pesar de ser el testimonio en última instancia, no nos habla de la película, sino de las versiones de la misma en que éste se originó. El único testimonio, así, ofrece una prueba excelente, pero parcial, que no puede ser verificada y de la que no deberían extraerse conclusiones precipitadas y unívocas. Además, más importante incluso es el hecho —y aquí el fotograma actúa como una película— de que, al igual que en el caso de una película perdida, el fotograma es un “reperto”, un objeto expuesto que simboliza la parte de un todo, pero también una nueva identidad independiente y, en este sentido, siempre perdida (9). La investigación e identificación de los fotogramas de esta colección no está ligada tanto a los problemas de ordenación de la colección de Viena, como a la cuestión de las películas perdidas en su conjunto.

Antes de hacer cualquier tipo de afirmación metodológica, debemos partir de una premisa: todo aquel que tenga que analizar documentos de cualquier tipo debe ofrecer la posibilidad de comprobar las fuentes, métodos y pasos adoptados durante su trabajo de investigación histórica, por honestidad intelectual y en consideración a los demás investiga-



167-11: Fotograma sin identificar. Tonalidades azules y tinta rosa. /©ÓFM

dores y críticos potenciales. A las generaciones futuras sólo les queda la confianza en las instituciones y personas, algo insuficiente para la evaluación y el desarrollo de un trabajo histórico. Es necesario, pues, que para cada fotograma o grupo reconocido de fotogramas se indique la fuente bibliográfica y las referencias que han permitido su identificación. Caso de que la identificación se produjera mediante fuentes iconográficas, es preferible ofrecer una reproducción de las mismas indicando su procedencia. Estos procedimientos ya se han institucionalizado, tanto en filología como en literatura y en las artes figurativas. Por desgracia, todavía no lo suficiente en el campo de los estudios cinematográficos. Además, cada proceso de reorganización de colecciones de este tipo, antes de empezar, debe hacer frente a los propósitos y la personalidad del coleccionista. Toda colección es inseparable de su creador y debe exhibirse respetando su voluntad y sus intenciones particulares. Sería deseable, pues, que nos hiciéramos esta pregunta: “¿quién era y qué quería el coleccionista?”. Este trabajo de análisis debe basarse necesariamente en ciertos indicadores cuando estén disponibles (nombre, actividad, correspondencia, período de actividad, etc.) o debe

plantearse desde la estructura y el contenido de la colección misma (disposición, indicaciones, selección, catalogación, métodos de corte, etc.).

La necesidad de crear nuevos descriptores y grupos de fotogramas sobre la base de características físicas homogéneas era un requisito específico en el caso de la Colección Schlemmer, dadas las condiciones especialmente confusas en que se encontraba la colección. No todas las colecciones llevan asociados necesariamente los mismos problemas. En el caso, sin embargo, de que se vuelva a dar un caso parecido, parece necesario establecer un sistema de trabajo que permita generar descriptores para grupos homogéneos. La aproximación más productiva, en nuestra opinión, es la fenomenológica, ya que se basa en una confrontación perceptiva entre diferentes fotogramas. Todavía no existe (aunque la tecnología digital podría convertirse un precioso recurso en el futuro) un listado predeterminado de características iconográficas. Los parámetros densitométricos de la imagen, el tono de la coloración, sistemas para el reconocimiento fisonómico de caras y fondos, la medida del interlineado y de las perforaciones (procedimientos empleados a veces



MAU-004: Maudite Soit la Guerre (Alfred Machin, Belge-Cinéma-Film, 1913. 1050 m. [900 m. col]). Identificado mediante la consulta de *Pathé. Premier Empire du Cinema*. Editions Centre Georges Pompidou. 1997. p. 21; SUROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads*. Projecto Lumiere. 1996. p. 54 y confrontado con BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pathé Des Années 1896 à 1914*. Editions H. Busquet. 1994. vol. 1912-13-14, p. 754. /©ÖFM

en el campo de las artes figurativas), que se encuentran en fase de desarrollo, podrían convertirse en el futuro en instrumentos privilegiados para la elaboración de ejemplos equivalentes en el campo cinematográfico. En realidad, el imperfecto ojo humano es el único instrumento en que podemos confiar en la identificación de grupos similares. Un microscopio óptico y un técnico experto en tecnología cinematográfica habrían facilitado nuestro trabajo, mediante un análisis detallado (no invasivo) de la composición química de las emulsiones y coloraciones presentes en el fotograma.

Por nuestra experiencia, podemos afirmar que las sinopsis, las descripciones y resúmenes de guiones cinematográficos contenidos en la prensa de la época y en las carteleras cinematográficas no son de gran ayuda a la hora de identificar un fotograma. Pueden ser útiles si los personajes tipológicos aparecen en el guión, como por ejemplo un prisionero o un policía, personajes reconocibles en una serie de fotogramas. Sin embargo, al carecer de una descripción detallada de los personajes mencionados, este indicio no deja de ser una suposición. En el mejor de los casos, podemos afirmar que un fotograma podría pertenecer a una cierta película. Sólo en un caso la lectura de los resúmenes y las sinopsis puede aportar resultados admisibles: cuando también se haya identificado a un actor. Un fotograma que muestra a Max Linder haciendo un truco de magia con un pollo y sus huevos puede, con mucha probabilidad, adscribirse a una película: *Max Illusioniste* (Max Linder, 1914) (10). En cambio, la atribución iconográfica es fundamental. Empieza siempre en el archivo para trasladarse a continuación a las demás instituciones. Obviamente, no podemos pedir a nuestros colegas, siempre abrumados por las peticiones, que tengan tiempo para examinar miles de fotogramas sin identificar. Así, se deben enviar grupos de fotogramas organizados por temas y países, para obtener respuestas de los investigadores que estudian cada área temática o de procedencia concreta.

Para Paolo Caneppele y Matteo Lepore, responsables del proyecto, la intención última a la hora de reorganizar la colección y en todos los estadios deri-

vados del proceso de identificación y reorganización ha sido la publicación, indispensable para hacer de éste un legado provechoso para los investigadores. Vinculada a la publicación de la Colección Schlemmer se incluye la propuesta para una metodología general, que puede ser discutida, modificada y utilizada por otros expertos de este campo en casos similares.

Quando la identificación sea posible, tal vez el sistema más útil para exponer dichas colecciones en público no sea histórico, cronológico o por títulos, sino siguiendo el criterio del autor, estético, informal y narrativo, en una forma que, al menos de lejos, refleje a las intenciones y el uso que su autor prefería y perseguía. Ordenar una colección de semejantes características sin la intención última de exhibirla, sería una agresión contra su autor. Significaría privarla de su función primaria y primordial, y convertir a su autor, su singularidad histórica y su valor artístico en elementos superfluos. Con la intención de evitar este absurdo histórico, nos pusimos como objetivo conseguir que esta colección fuera accesible. Nuestro deseo no se llevará a cabo, obviamente, con los mismos instrumentos óptico-mecánicos utilizados, por ejemplo, por el coleccionista original (la linterna mágica de fabricación casera), por razones obvias de seguridad. Aunque la tecnología digital permite sustituir y emular lo que el tiempo volvió obsoleto o demasiado frágil, sabemos que los colores, el brillo, el contraste y la calidad en general de estas imágenes será siempre difícilmente reproducible; quizá se haya perdido para siempre.

## NOTAS

(1) (PLOTINO : IV, 3, 29, 32) "Digamos, en fin, que la memoria de las cosas sensibles ha de atribuirse a la imaginación; y la imaginación se ocupa de las imágenes."

(2) BROWN G., Harold. *Film Identification by Examination of Film Copies*. FIAF Congress. Berlin. DDR. June 1967. National Film Archive. London. 1967.

BROWN G., Harold. *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. FIAF. Bruxelles. 1990.

(3) CALVINO, Italo. 1977. *Ti con Zero*. Einaudi. Torino.

(4) TE HESSEN, Anke. *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobject*

*der Moderne*. Fischer Frankfurt am Main. 2006.

(5) *Allegoria della vista de Rubens y Jan Brueghel il Vecchio*, 1617, óleo sobre tabla. 65x101 cm. Madrid, Museo de El Prado.

*Allegoria della vista e dell'odorato de Rubens y Jan Brueghel il Vecchio e altri dieci maestri*, 1617-18, óleo sobre tabla. 175x263 cm. Madrid, Museo de El Prado. Citados en STOICHITA, Victor. *L'invenzione del quadro*. Il Saggiatore. Milán. 2004.

(6) MANNU, Daniela. *Il Catalogo della Collezione Joye conservato presso la Cineteca Comunale di Bologna*. Tesi di Laurea — Università degli Studi di Udine. Febbraio, 1998.

(7) BRANDI (1977:32): “[...] rudero, il residuo d’un monumento storico o artistico, che non può rimanere che quello che è, onde il restauro altro non può consistere che nella sua conservazione con i procedimenti tecnici che esige. La legittimità della conservazione del rudero sta dunque nel giudizio storico che se ne dà, come testimonianza mutila ma ancora riconoscibile di un’opera e di un evento umano.” (“[...] rudero, residuo de un monumento histórico o artístico, que ya no puede seguir siendo aquello que fue, cuya restauración no puede consistir más que en su conservación mediante los procedimientos técnicos necesarios. La legitimidad de la conservación del rudero reside en el juicio histórico que se le haga, como testimonio mutilado pero todavía reconocible de una obra y de un evento humano.”)

(8) DVD Danish Film Institute *Himmelskibet and Verdens Undergang*, 2006. Este DVD contiene dos restauraciones de versiones en blanco y negro de películas que en nuestra colección apare-

cen coloreadas.

(9) BRANDI (1977:16): “[...] l’opera d’arte, non constatando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto, in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstite, in ogni frammento, alla disgregazione della materia.” (“[...] la obra de arte que no se compone de diferentes partes, si se fragmenta físicamente, continuará existiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, y dicha potencialidad podrá serle exigida de forma directamente proporcional al número de elementos formales supervivientes, en cada fragmento, a su destrucción física.”)

(10) BOUSQUET (1996:740): “*Émule de Robert Houdin, le célèbre Max veut faire de la prestidigitation. Il tient sous le charme son public, fait éclore, de l’oeuf que la poule vient de pondre, une couvée de poussin, puis les fait rentrer dans l’oeuf et l’oeuf dans le ventre de la mère poule.*” (“Emulando a Robert Houdin, el célebre Max quiere ser prestidigitador. Tiene encandilado a su público, hace salir, eclosionando del huevo que acaba de poner la gallina, una nidada de polluelos, que a continuación hará entrar nuevamente en el huevo y éste en el vientre de mamá gallina.”)



011-02: Fotograma sin identificar de *Pathé*, presumiblemente de entre 1911 y 1913. Estarcido. /©ÖFM

## Bibliografía

PLOTINO. *Enéadas*. IV. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid.

BRANDI, Cesare. 1977. *Teoria del Restauro*. Einaudi. Torino.

BOUSQUET, Henry. 1996. *Catalogue Pathé des Années 1896 à 1914*. vol. 1912, 1913, 1914. Editions Henry Bousquet.

SUROWIEC, Catherine A. *Projecto Lumiere: The European Film Archives at the Crossroads*. Projecto Lumiere. 1996.

HORWATH, Alexander; OMASTA, Michael. *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*. Alexander Horwath y Michael Omasta (eds.). Filmmuseum Synema Publikationen. Wien. 2007.

## Filmografía

*Max Illusioniste* (Max Linder, 1914)

*Concours de Gourmand* (Francia, 1915)

*Gräfin de Castro* (Adolf Gartner, 1916)

*Maridos Ciegos* (Blind Husbands, Erich von Stroheim, 1919)

*El infierno de Dante* (Dante's Inferno, Henry Otto, 1924)

*Rey de Reyes* (The King of Kings, Cecil B. DeMille, 1927)

*Entusiasmo* (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, Dziga Vertov, 1931)

*Tabu* (Tabu: A History of the South Seas, F. W. Murnau, 1931)

*La Valigia dei Sogni* (Luigi Comencini, 1953)

*Fanny y Alexander* (Fanny and Alexander, Ingmar Bergman, 1982)

*Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (Jean Luc Godard, 1988)

*Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, Giuseppe Tornatore, 1988)

*Histoire(s) du cinéma: Une histoire seule* (Jean Luc Godard, 1989)

*Splendor* (Italia, Ettore Scola, 1989)

*Deseret* (James Benning, 1995)

*Histoire(s) du cinéma: Seul le cinéma* (Jean Luc Godard, 1997)

*Histoire(s) du cinéma: Fatale beauté* (Jean Luc Godard, 1997)

*Histoire(s) du cinéma: Une vague nouvelle* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: Le contrôle de l'univers* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: La monnaie de l'absolute* (Jean Luc Godard, 1998)

*Histoire(s) du cinéma: Les signes parmi nous* (Jean Luc Godard, 1998)

*katsudô benshi,*  
narradores en Japón

活動写真弁士で日本



## La actividad del *katsudô benshi* en la cultura de masas

Escrito por Aiko Kaneda (1)

Traducido por Raúl Fortes Guerrero

En el País del Sol Naciente, durante la época del cine mudo, existían unos narradores conocidos con el nombre de *katsudô benshi*. De pie, junto a la pantalla, se encargaban de comentar la acción del film al tiempo que se desarrollaba. Dichos narradores no sólo existían en Japón, también en otros muchos lugares durante los primeros tiempos del Séptimo Arte (2). Sin embargo, en el país nipón la actividad de estos narradores no se restringe únicamente a la fase de los comienzos del cine mudo; con la madurez de éste, la popularidad de los *katsudô benshi* aumentó, y tanto películas como narradores vivieron una auténtica Edad de Oro. ¿Por qué en Japón tuvo tanta importancia la proyección de películas acompañadas de la narración de estos *benshi*? En el presente artículo vamos a ver, a la vez que respondemos a esta cuestión, de qué manera los *katsudô benshi* desempeñaron su actividad dentro de la cultura de masas.

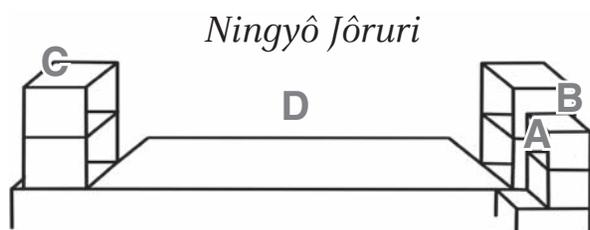
### Las artes escénicas tradicionales y el cine

Como ya se ha apuntado en muchos libros, las películas japonesas de los primeros tiempos acusan la influencia de las artes escénicas tradicionales, cuyas convenciones también se reflejan notablemente en la labor de los *katsudô benshi*. En las artes escénicas de Japón hallamos junto al escenario la figura del narrador, un elemento que siempre se ha

señalado al hablar de los *benshi*. No obstante, para quienes nunca han visto dichas artes escénicas, la percepción de estas semejanzas formales no debe de ser fácil. Mediante los siguientes esquemas de la posición del instrumentista y del narrador en los géneros teatrales representativos de Japón (*Ningyô Jôruri* y *Kabuki*), trataremos de explicar los puntos que tienen en común una representación escénica clásica y una proyección de cine mudo.

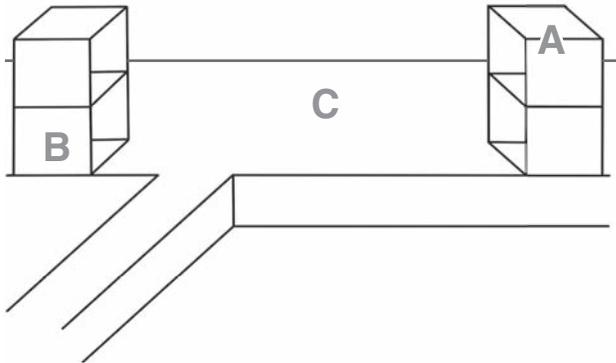
El *Ningyô Jôruri* es llevado a cabo por tres grandes artífices, los titiriteros que manipulan las marionetas, el narrador y el tañedor de *shamisen*. De los tres, el encargado de proveer de voz al drama es el narrador (*tayû*), que, por un lado, habla por los distintos personajes que aparecen en escena, expresando sus sentimientos, y por otro, narra la historia, explicando su trasfondo y ubicando temporalmente la acción. El tañedor de *shamisen*, sentado a la izquierda del narrador, sitúa la escena musicalmente y con el sonido de su instrumento, expresa también los sentimientos de los personajes, entre otras cosas. Los artistas bien preparados hacen que se cree entre ellos una armonía admirable en la que muñecos, narración y música forman un todo. De igual forma (en lo que respecta a la narración de los *katsudô benshi*), la belleza de una proyección de cine mudo radica en la imagen fílmica, en la narración y en la música, tres elementos que se unen en uno solo.

El *Kabuki* no se ciñe sólo a la representación actoral; en el *entarimado* (A) y el *kuro-misu* (B), se toca música que incluye varias narraciones, conformando así un género teatral que potencia la calidad audiovisual del mismo y que constituye un auténtico placer tanto para la vista como para el oído. El *Kabuki*, consistente en un mero teatro donde sólo los actores representaban, evolucionó y acabó incluyendo la figura del narrador del *Ningyô Jôruri*. Si pensamos en ello, nos daremos cuenta de lo importante que es para los japoneses eso que llamamos



**A:** *Yuca*, entarimado, donde se colocan el narrador y el *shamisen* (laúd japonés), que lo acompaña. **B:** *Misu-uchi*, habitación dentro de la cual se ejecutan sonidos que crean efectos especiales y que reciben el nombre de *meriyasu*. **C:** *Hayashi-beya*, cuarto de los instrumentistas, donde, junto a la flauta y los tambores, se ejecutan, entre otros, sonidos de la naturaleza tales como el viento y la lluvia y sonidos que marcan partes de las escenas. **D:** *Butai*, escenario para la representación de las marionetas.

*Kabuki*



A: Yuca. B: Kuro-misu: habitación que hace las veces de foso de la orquesta, donde, entre otras cosas, se efectúa el acompañamiento musical del drama y se ejecutan sonidos que crean efectos especiales para la representación. C: Butai.

“narración” y, consiguientemente, la adopción de tal sistema también en el cine mudo. La narración se divide en “secciones”, algunas de las cuales son declamaciones cantadas, mientras que otras son canciones declamadas que, con el acompañamiento del *shamisen*, expresan las emociones y sentimientos de los personajes que aparecen en escena. En la narración del *katsudô benshi* también son importantes conceptos como el ritmo y el tempo. Básicamente, cada *benshi* se escribía su propio guión explicativo, en el que tenía gran importancia la selección personal de palabras. Los *benshi* actuales no relatan declamando tan bien como los de antaño, pero a pesar de ello, a la hora de redactar el guión, se esfuerzan en la elección de vocablos para las partes leídas con ritmo, donde se alternan versos penta y heptasílabos.

El acompañamiento musical, debido al predominio de los instrumentos occidentales, era ejecutado en un foso orquestal, y no a un lado del escenario, como veíamos en el modelo tradicional. Por lo que respecta a la posición del narrador, a semejanza del que aparece en el *Kabuki* y en el *Ningyô Jôruri*, en el cine mudo, el *benshi* también comentaba la acción del film desde un lado de la pantalla (3).

Igual que sucede en el *Kabuki*, donde el público grita el nombre del actor, en el cine mudo los espectadores también coreaban el nombre del *benshi* cuando la actuación de éste era buena (4). Así, alzando su voz, los espectadores participaban en la

sesión fílmica, a diferencia del público de las salas de cine actuales, que aprecia las obras pasivamente. Ni que decir tiene que, cuando la explicación era mala, también se escuchaban vituperios. Negociaciones como ésta entre espectadores y participantes en el escenario tienen su origen antiguo en las invocaciones budistas recogidas en los sermones —cuya huella puede observarse en el *Kabuki* y en los *benshi*—, que constituyen el origen del arte de la narración. Con las reacciones del público, los artistas se perfeccionaban y la narración mejoraba. Además, dependiendo de la negociación con las masas, se establecía una actuación irrepetible. En el arte de la narración, el espectador es un elemento indispensable en la conformación del espectáculo del narrador. Igualmente, el público en el cine mudo también contribuía con sus voces a la formación del relato del *benshi* y junto a éste, creaba un espacio para la proyección de la película, ocupando así la posición del espectador en el arte de la narración tradicional.

Hasta aquí hemos explicado las tres formas de representación del *Ningyô Jôruri*, el *Kabuki* y el *Katsudô benshi*. Comprender el paso del *Ningyô Jôruri* al *Kabuki* y al *benshi* nos permitirá hacernos una idea de la enorme importancia que en la dirección escénica tienen para los japoneses el tono de la música y la narración. Ahora bien, la tradición de la narración tiene una historia de más de mil años, de modo que, cuando llegó a Japón la técnica cinematográfica, diversas artes narrativas acabaron coexistiendo. De ahí, que añadir un texto al medio visual del cine mudo fuera para las gentes de aquellos tiempos una elección de lo más natural.

**La razón de existir de los *katsudô benshi***

Aunque expliquemos con palabras cuán importante resulta la narración para los japoneses, si no se conocen realmente bien las artes narrativas resultará difícil entender esa necesidad de añadir un texto a una película compuesta sólo de imágenes, sobre todo en la Edad de Oro del cine mudo, cuando se hicieron obras maestras perfectamente inteligibles sin acompañamiento explicativo alguno. Viendo

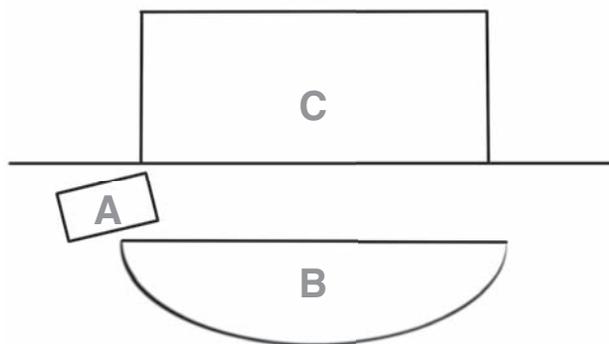
filmes como éstos, es lícito pensar que no hay razón para introducir en ellos comentarios narrativos.

Quisiera citar seguidamente la descripción errónea relativa al *katsudô benshi* que se da en el Diccionario de Cine Larousse editado en Francia hace algún tiempo. El extracto de las frases que vienen a continuación no tiene por finalidad señalar que malentendidos como éste todavía perduran, sino mostrar que, en los casos en que no se conocen bien las artes narrativas japonesas, estos equívocos suelen producirse con facilidad.

“Al ser normalmente analfabetas, las masas eran incapaces de leer los subtítulos, por lo que, más que ir a ver la película, acudían a escuchar al benshi.” (5 y 6)

Desde finales del Medioevo hasta comienzos de la Edad Contemporánea, existió en Japón un servicio de enseñanza primaria para el pueblo, que consistía, a diferencia de las academias para los hijos de los samuráis, en escuelas donde podían ingresar los hijos e hijas de los comerciantes y campesinos. Como la idea de cobrar dinero en concepto de salario por la enseñanza no estaba muy enraizada, hasta los hijos de las familias pobres podían recibir educación. Acompañadas de un crecimiento económico, estas escuelas nacieron de manera espontánea en el seno del pueblo, que necesitaba del estudio. El sistema arraigó en todo el país, tanto en las grandes ciudades como en las aldeas rurales, con lo que incluso los hijos de los campesinos podían acceder a

### *Proyecciones cinematográficas con benshi*



**A:** *Benshi-seki (setsumeidai)*: palco para los comentarios del benshi. **B:** Foso de la orquesta. **C:** Pantalla

una enseñanza primaria, aprender a leer, escribir y manejar el ábaco. En resumen, la educación en Japón no suponía unos privilegios exclusivos de ciertas clases sociales, sino una serie de conocimientos de los que —quizá exagerando— todos podían disfrutar. Por eso mismo hasta las masas estaban mínimamente familiarizadas con la cultura escrita. No pretendemos hacer aquí una exposición minuciosa sobre el nivel educativo de los japoneses en los comienzos del siglo XX, pero tampoco pueden pasarse por alto las circunstancias que acabamos de analizar.

Sólo queremos señalar que los compiladores/redactores de Larousse ignoraban el nivel educativo de Japón, por lo que explicaciones como la que daba arriba el susodicho léxico son del todo inadmisibles. A la hora de imaginar el motivo de la existencia de los *benshi*, este error se derivó, seguramente, del desconocimiento de la importancia de la narración en Japón. Ahora bien, si aceptamos que la explicación del *benshi* era necesaria debido al analfabetismo de las masas, su relato habría desempeñado sólo un papel auxiliar. Sin embargo, a semejanza de la admirable colaboración que en el *Kabuki* crean el narrador y los actores, entrenados durante largos años, los comentarios del *benshi* no existían únicamente con la finalidad de complementar la imagen, más que una contribución a la perfección de ésta, eran un intento por crear algo que fuese más allá.

### **Cultura visual y cultura escrita**

Para los japoneses de antaño la cultura visual y la cultura escrita no existían de forma separada. Así, por ejemplo, en cada número de la revista de cine *活動之世界* (7)(El Mundo del Cine), fundada en 1916, se publicaba el argumento de los distintos estrenos filmicos, cuidadosamente redactado, con el objetivo de hacer posible el disfrute de su lectura. Éstos, ocupaban entre el 35% y el 45% de todas las páginas (8), un porcentaje que nos revela con cuánta fruición se leían dichos textos.

En los estrenos, además de las sinopsis, se vendían los comentarios de los *katsudô benshi* como





◆プログラム◆  
(十一月十六日封切)

(1) 日活特作時代映畫  
楠 英次郎主演  
「真 劍 勝 負」

(2) 日活特作現代映畫  
夏川 静江 小杉 勇 主演  
「新 家 庭 講 座」

(3) 日活特作時代映畫  
片岡千恵藏 主演  
「愛 染 地 獄」第一篇

日本館  
シヤズバンド  
栗原重一  
指 揮

部 明 説

南 龍美	大澤 龍郎	神田 楓晃	御正 嶺月	鈴木 一華	大養 一郎
------	-------	-------	-------	-------	-------

Los *katsudô benshi* también aparecían en los programas de las salas de cine. En el recuadro inferior izquierdo de éste se especifican los nombres de los seis *benshi* actuantes (*Nihon-kan* de Asakusa, publicación del 16/11/1929).

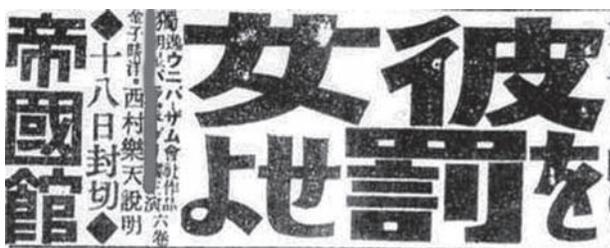
### La popularidad de los *katsudô benshi*

Hasta aquí hemos explicado las relaciones entre el *katsudô benshi* y las artes escénicas tradicionales, la enorme importancia que para los japoneses tiene la narración y, consecuentemente, la relevancia del relato del *benshi*. También hemos referido que la actividad de éste no se limitaba a las salas de cine, sino que se extendía a los medios escritos, aumentando así su fama y celebridad. En resumen, los *katsudô benshi* desarrollaron su trabajo moviéndose a sus anchas dentro de la cultura popular de su tiempo. Por último y mediante extractos de publicidad insertada en los periódicos, reflejaremos lo populares que fueron para las masas.

En la época del cine mudo, cada sala de cine tenía contratados a sus propios narradores, por eso, saber en cuál estaba cada *benshi* era objeto de interés para el público. En los anuncios de cine publicados en revistas y periódicos no sólo aparecía el título de la película, sino también el nombre del *katsudô benshi* que la narraba. Así, leyendo el anuncio los espectadores podían saber a quién contrataba cada cine.

En la imagen inferior, por ejemplo, vemos un recorte de la publicidad de una sala de cine aparecida en el periódico *Miyako* en su edición del 18/02/1921. Al frente de la explicación de la película alemana ¡*Que la castiguen!*, los narradores Seiyô Kaneko y Rakuten Nishimura aparecen resaltados respecto al resto del texto. Dado que Rakuten Nishimura gozaba de gran popularidad como *benshi* en el *Teikoku-kan*, éste recibía el máximo honor del que por entonces podían gozar los narradores de cine mudo.

La imagen de la siguiente columna es un detalle de los nombres de Nishimura y Kaneko. Como ocurre aquí con el nombre de Nishimura —escrito en caracteres más grandes que el de Kaneko—, en



la publicidad de los periódicos de aquella época, el tamaño de la fuente indicaba el grado de popularidad de los *katsudô benshi*. El lector del periódico podía saber con antelación qué narrador se encargaba de tal o cual obra e ir a la sala de cine sobre seguro.

Como se deduce de todo esto, los espectadores disfrutaban, no sólo siendo conscientes del título de la película que se iba a proyectar, sino sabiendo también quién iba a contársela. Así es como el cine que llegó de EE.UU. y de Europa a finales del siglo XIX, unido a la inveterada cultura narrativa de Japón, floreció como cultura de masas.

### NOTAS

- (1) N. del T.: Los nombres propios de las personas que aparecen en todos los artículos del bloque *Katsudô benshi, narradores en Japón*, están citados según la forma occidental (nombre y apellido) y no según la japonesa en que es a la inversa.
- (2) En Japón y otros países, la actividad de estos *story-tellers* continuó aun después del período inicial del cine mudo.
- (3) A diferencia de lo que ocurre en el *Ningyô Jôri* y en el *Kabuki* (donde el narrador se coloca a la derecha del escenario), el *benshi* se sitúa a la izquierda de la proyección. También en esto puede observarse la influencia de las convenciones teatrales.
- (4) Decir que, por supuesto, ello era debido a su fama, no es razón para que el nombre de todos los *benshi* fuera voceado durante las proyecciones fílmicas. Musei Tokugawa pertenecía a ese grupo de *benshi* que se esforzaban exageradamente por no hacer conscientes a los espectadores de su presencia y hacían prevalecer el “silencio”, con lo que no solía ser aclamado por la multitud.
- (5) DICTIONNAIRE DU CINEMA (1998:402) “*Le public populaire, souvent analphabète, ne pouvant lire les sous-titres, venais parfois plus pour écouter le benshi que pour voir le film.*”
- (6) Nos preguntamos si estas hipótesis se sostienen en un país como Japón, con un alto nivel de alfabetización.
- (7) En el momento de su primera publicación no era una revista de cine, pero acabó convirtiéndose en ello más tarde.
- (8) OGASAWARA (1916:15,16) (extraído de MAKINO (1990)).
- (9) HISASHI (2006:40).
- (10) MISONO (1990:102).

## Entrevista con Ichirô Kataoka

### “Sorprenderse por la existencia de un *benshi*, no entra dentro de mis concepciones estéticas.”

Escrito por Aiko Kaneda

Traducido por Nieves Moreno Redondo

En los últimos tiempos ha aparecido en Japón un excelente y nutrido grupo de *benshi* (1). Es una nueva generación de narradores que, claro está, no ha vivido la época del cine mudo. Sin embargo, sobre la hegemonía del sonoro, los *benshi* contemporáneos todavía tienen algo que contar acerca de las películas mudas. El hecho de realizar esta entrevista a uno de ellos muestra la importancia que tiene hoy en día el trabajo de narrador en Japón, el arte del *benshi*.

El *benshi* que aparece en la fotografía se llama Ichirô Kataoka. Nacido en Tokio, se graduó en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Japón en el año 2001. En el año 2002 pasó a ser discípulo de



Algunos “performers” visten de Kimono, pero Kataoka-san realiza sus representaciones en traje formal occidental.

Sawato Midori e hizo su debut oficial como alumno suyo en febrero de ese mismo año. En el año 2007 se presentó en el extranjero, (Croacia y otros países). Un año después fue contratado por primera vez para participar en el *Nippon Connection Film Festival* de Alemania. Como investigador se dedica a recopilar antiguas grabaciones sonoras de los *benshi* de la época del cine mudo, así como películas y otro tipo de materiales en los que se apoya para redactar artículos sobre la historia de los *benshi* y su mundo.

#### ¿De qué manera y por qué llegó a convertirse en *benshi*?

Hace años, cuando empecé el instituto, ingresé en el club de teatro. Allí entré en contacto con las artes del *rakugo* (2) y *kôdan* (3). Previamente había adquirido un conocimiento, aunque vago, sobre narradores. En cualquier caso, como en esa época no había mucha gente que realizase el trabajo de *benshi*, asumí hacerlo por mi cuenta. Sin embargo, a la edad de 18 años acudí a una exhibición pública de Sawato Midori, una de las profesionales más importantes de hoy en día, y me sorprendí al observar que todavía quedaban personas que se dedicaban a este arte, así como de las emociones que era capaz de transmitir y los sentimientos que provocaba en mí y en el público. De esta forma, entré en contacto con ella por primera vez. Así que cuando ingresé en la universidad, tomé clases en un seminario para narradores organizado por Matsuda Films, llamado *Kaeru no Kai* (4). Y poco a poco me convertí en un *benshi* amateur.

**Ha dicho que participó en el seminario *Kaeru no Kai*, y que se convirtió en un *benshi* amateur, pero ¿qué proceso siguió para convertirse en profesional? ¿Tomó algún curso en la Universidad?**

No creo que uno pueda convertirse en profesional por completo mientras estudia en la univer-



sidad. Sin embargo, al mismo tiempo que me graduaba en la universidad, se inauguró el club *Tôkyô Cinema*, en el que se presentaban películas mudas acompañadas de narraciones hechas por *benshi*. Fue un momento, una época, muy importante para mí. También en el club *Kaeru no kai* había unos socios a los que les gustaba muchísimo realizar este tipo de espectáculos típicos del cine mudo. Por supuesto, no eran profesionales, ni las películas de mi completo agrado, pero eran muy hábiles. Por eso, en un principio pensé que estas personas y los films que allí se mostraban no encajaban con mis intereses, aunque me transmitieron su gusto por el cine de una forma impresionante. En algún lugar de mí mismo encontré la razón: el deseo de querer hacer esto. Aún así, yo pensaba que, como ya había una persona dedicada profesionalmente, y de una manera tan sorprendente, al mundo de la narración [se refiere a Sawato Midori], yo no tenía motivos para convertirme en *benshi*, pero, paradójicamente, fue esa persona finalmente la que me dio la oportuni-

dad de conseguirlo, al permitir que me convirtiera en su discípulo.

**Cuando se convirtió en *benshi*, ¿le preocupaba más el sentido de la película que el aspecto técnico de la narración?**

Sí, así es. Como por ejemplo con el film *Viaje a la luna* [Le voyage dans la Lune, 1902], de Mèliès.

**En la época del cine mudo, los *benshi* eran contratados en exclusiva por los propios teatros como parte de la compañía; el trabajo de narración se realizaba en un tiempo limitado, uno tras otro, sin interrupción alguna. Sin embargo, hoy en día, el *benshi* no posee ninguna limitación. ¿Qué opina sobre la posición que ocupan los *benshi* hoy en día?**

El *benshi* ha pasado a ser, más que un simple narrador, un artista. La diferencia con los viejos tiempos estriba en la libertad para escoger y realizar el trabajo. Antiguamente, ofrecían su obra sin

ningún tipo de condiciones. Por supuesto, podían rechazar un trabajo, pero si ellos decidían descansar, el sueldo disminuía. En la actualidad, si no nos gusta algún trabajo, nos podemos desenvolver bien, pero antes no era así: aunque no les gustase un trabajo tenían que hacerlo. Hoy en día uno puede planear sus propios proyectos, trabajar en lo que le apetezca. Este tipo de cosas en los tiempos de los que hablamos no eran posibles.

**Cuando puso narración al trabajo mudo de animación de Yatamiho, dijo que quería narrar una obra que hubiese nacido sólo para ser imagen, lo cual le resultó ser una grata experiencia. De aquí en adelante, ¿mantiene este deseo de querer seguir experimentando con películas mudas modernas, es decir, con obras que hayan sido creadas sólo con el propósito de ser imágenes?**

Sí, por supuesto. Por eso estoy en contacto con un joven escritor de guiones, con el que tengo un proyecto en marcha: una nueva película muda hecha en colaboración con este joven escritor. Y con esa intención de la que hablábamos, la de crear a partir de un film que haya nacido para ser sólo imagen, es con la que quiero realizar dicho proyecto. La forma de proceder y el trabajo del *benshi* son distintos. Normalmente, se dice que una película muda es aquella que no contiene sonido. Con respecto a eso, yo creo que hay una diferencia: no es lo mismo una “película muda” que una “película silente” (5). La manera de pensarla, de realizarla, es fundamentalmente distinta. Después de todo, en el cine mudo la imagen es muy poderosa, y hay que expresarse sin basarse en el lenguaje. Eso implica un desafío entre la imagen y el lenguaje. En las películas habladas, la



palabra, el sonido, es un elemento extremadamente importante dentro de la producción, pero la imagen y el sonido van por separado, por lo que la realización es completamente distinta.

**Entonces lo narrado se adhiere a la imagen, digamos que le es subsidiario.**

Eso es. Por ejemplo, ¿se comercializan películas habladas en las que el *benshi* sea quien ponga el sonido, es decir, películas mudas a las que se les adhiera la narración *benshi*? Ciertamente no, la película hablada se ha convertido en la referencia, pero yo creo que resulta muy interesante ver una representación en vivo o una película con la narración grabada, incluso para la gente joven. ¿Acaso en el momento de grabar los sonidos, de mezclarlos, no se les está dando un papel en la película? Aún así, no creo que sea comparable con la narración del *benshi*. Después de todo, el *benshi* está vivo. Me explico. La banda sonora de una película sonorizada puede estar dotada de un mayor número de significados con respecto a lo que representa la imagen; en cambio, para mí el trabajo de narración de una sola persona tiene mucho más valor. El hecho de intentar imitar la realidad, no me parece nada interesante.

**Hoy en día se están proyectando películas mudas en el cine, como en el National Film Center (6), artistas diferentes con variedad de opiniones y de diversas formas. ¿Cómo tiene planeado expandir su trabajo en el futuro?**

¿De qué manera se puede uno unir, entretejer con personas de muy diferentes ramos? Al fin y al cabo, en el nuevo cine mudo que se está rodando, en la comedia y todas sus variedades, están apareciendo artistas, músicos y compositores interesados en actuar todos juntos en el escenario.

**Quisiera preguntarle sobre el tema de la escritura. ¿Cuánto tiempo le lleva la composición de un guión?**

Lógicamente, depende de la extensión del film, pero para una película de unos cincuenta minutos puedo tardar unas diez horas, normalmente se suele tardar una hora por cada cinco minutos de película.

la. Este tipo de cálculos vienen dados por el *método Sakurai*, de la asociación de *benshi*.

**Pero supongo que habrá dudas, diferencias, dependiendo de la escena.**

Si hablamos en referencia a los diálogos, en el *jidaigeki* (7), por ejemplo, hay que escoger un vocabulario que se adapte a un tempo, el del *jidaigeki*. No hay mucho sobre lo que dudar. El hilo conductor de la intriga no puede perderse. Al fin y al cabo, no podemos ir contra el significado del film, por eso, el grado de elección del tempo es muy importante, y éste, depende de un vocabulario con una cadencia de cinco y siete sílabas. Hay que escoger bien las palabras para no errar en el contenido del film.

**Pero cuando estudia un film mudo para la realización de su trabajo, supongo que habrá ciertas limitaciones, como por ejemplo en el caso del cine alemán expresionista. En el momento de la redacción de su guión escénico, tendrá en cuenta la particularidad de cada caso, ¿no?**

Sí, así es. Tengo que estudiar con detenimiento cada film. Después, siempre divido el trabajo en dos secciones para poder comprender mejor la obra. Por un lado, comienzo a escribir una pequeña explicación del argumento, algo que no me lleva mucho tiempo; luego, paso a escribir el guión escénico, es entonces cuando me planteo qué tipo de film es; si es expresionista, aplico lo estudiado e intento no entrar en contradicciones con la obra. Por lo general, esta suele ser mi forma de operar.

**¿Realiza la misma lectura, el mismo trabajo si es una obra original?**

No importa el realizador; yo trabajo de manera independiente. Y si hay que reelaborar una lectura, una narración, un estudio, lo hago sin dudar. Sin embargo, aunque pudiera estar seguro en cualquier supuesto, prefiero elaborarlo unas cuantas veces, reestudiarlo, antes que equivocarme o abandonar. Por ejemplo, con las revistas publicadas antes de la guerra. No son un libro, no eran publicadas para ser un libro. Con lo cual, no toda la información puede ser

contrastada a tiempo. Si hay errores de información o son del todo correctas, no lo sabemos.

**¿Suele reescribir varias veces su trabajo o lo escribe sólo una y va corrigiendo sobre lo escrito?**

Para decirlo de una forma sencilla, después de un año, corregiría todo lo escrito por mí.

**¿Es complicado escribir guiones para diferentes espectadores con objetivos distintos?**

Digamos que sí, es un poco difícil. Si me paro a pensar, a suponer para quien va dirigido el guión, a veces la respuesta, el resultado no sale. Por ejemplo, yo quiero que los jóvenes lo comprendan, pero no tiene sentido dedicarme a agradecerles a toda costa en busca de su comprensión. Pienso que es mejor poner todo mi empeño en transmitir lo máximo posible.

**¿Cree que la luz que utiliza en el sitio en el que realiza sus narraciones es la apropiada? (8)**

Este tipo de iluminación no encaja demasiado bien con mi concepción estética del espectáculo porque provoca que la gente se sorprenda por la presencia del *benshi*: “¡Mira, ahí hay un *benshi*!”. Pero tener una pequeña lámpara que alumbre es la mejor forma para poder observar con calidad las imágenes. Aún así hay que confiar en el espectador y ellos en mí, y por supuesto no sentirse mal por ello. Mientras se está viendo la película, la explicación que yo doy puede variar el significado del film, así que la luz no es tan importante, sino el trabajo bien hecho. Después de todo, al terminar, los aplausos de los espectadores van destinados al orador. Al ver una película, en ocasiones, las imágenes nos pueden llevar a rastras a través del film, así que cuando el espectador se encuentra cansado, momentáneamente vuelve a mí (puede apoyarse en mí y descansar). Es en ese momento cuando recibo el calor del público. Quizá por esa razón el espectador disfruta de ver películas regularmente con la ayuda del *benshi*. No pueden imaginar películas sin ser narradas. Y es en ese momento también, cuando pienso que el foco me ilumina de una forma un tanto extraña, en relación al disfrute del espectador. Por eso no se



Ensayo, previo a la proyección de *Viaje a la Luna* de Méliès. puede decir que es natural, normal, que los *benshi* vayan desapareciendo.

**Recientemente, ha realizado exhibiciones en otros países. ¿Qué opina de las reacciones del espectador extranjero?**

Muy bien, la recepción es estupenda. Pienso que hay mucha vida, y mucha risa, en esas tierras. Al fin y al cabo en Europa no hay un movimiento contra las cosas antiguas. En Japón hay un prejuicio contra las películas en blanco y negro, se piensa que son aburridas. Seguramente en Europa también exista, pero cuando asistes a un festival de cine, no lo sientes. Hay un gran interés por ver. Por eso se hace más comfortable. De todas formas, quiero hacer todo el cine mudo que haya sido creado en mi tierra, quizá como cine no nos resulte familiar, pero la cultura del cine mudo narrado está muy arraigada.

**¿Le gustaría intentarlo en España?**

Por supuesto. Constantemente deseo hacer cosas fuera de lo común. Por eso he hecho representaciones con una película china y una tailandesa, que se parecían un poco. Si hablamos de películas extranjeras narradas en Japón, el mayor número son americanas; le siguen francesas, alemanas y alguna italiana. He pensado en la posibilidad de hacerlo desde hace tiempo. Aunque no sea lo más normal para nosotros, pero quiero representar cine mudo en Asia, en Sudamérica, donde existe una cultura fílmica muy arraigada, pero también quiero disfrutar del cine mudo japonés. Pienso que las dos cosas

están bien, películas de otras nacionalidades y obras maestras japonesas.

**En ese sentido, y en referencia a España, ¿le gustaría tomar parte en festivales de cine narrando películas de directores españoles?**

Sí, me encantaría poder realizarlo, es un mundo totalmente desconocido para mí.

**¿Cómo sería la música de acompañamiento?**

Lo haría tal y como las gentes de cada comarca me dijeren. Al fin y al cabo, supongo que en cada sitio sería distinto, que es lo interesante. Quiero hacer algo especial y diferente para las gentes de cada región. No quiero hacerlo yo solo. Si participan músicos locales, el trabajo y el resultado es mucho más interesante.

**Eso está muy bien, porque en España, en cada región, hay obras muy distintas. Y poder mostrarlas con *benshi* sería cuanto menos, curioso.**

Claro. Quizá Tokyo parezca la ciudad en la que se pueden ver más películas mudas del mundo entero, pero tampoco es así. Por supuesto puedes verlas en el *National Film Center* y otros cines, pero trabajamos de forma independiente. Aún así, pienso que es una de las ciudades más privilegiadas del mundo en cuanto a lo que a cine mudo se refiere. Sin embargo, no se conoce bien su existencia, a pesar de que sean una realidad incuestionable. Y yo quiero ser parte de esa realidad.

**Antes de convertirse en *benshi*, y en referencia a las personas que le hicieron amar el cine, usted dijo que no coincidía demasiado con ellas. Ahora, después de siete años de profesión, usted ya se ha convertido en un *benshi* reconocido. Con la perspectiva del tiempo pasado, ¿qué opina ahora de esas películas? ¿Le gustan más? ¿Ha sabido apreciarlas?**

Ciertamente, mi sensibilidad ha cambiado.

**El *benshi* cuando narra, como artista que es, podría realizar su trabajo prácticamente sin las imágenes. ¿Esto no le asusta un poco?**

Por supuesto. Hubo un tiempo en el que se pensaba que las imágenes se supeditaban a la explicación del *benshi*. Por eso, se intentaba hacer un fuerte hincapié en la calidad de las imágenes. De esta forma no es sólo el contenido, lo narrado, sino también la calidad de la imagen. Hay unas fuertes diferencias entre un film de 16 mm. u otro de 35. La forma de expresarse incluso, es completamente distinta. Yo no soy el principal elemento del film, la primera característica del film, el punto de partida. Resultan impresionantes los avances que se han hecho en los últimos años en cuanto a la imagen digital. Es muy práctico y la calidad de la imagen muy alta, aunque no sea una película como nosotros lo entendemos. En cualquier caso, me gusta realizar mis trabajos con los últimos avances. Al ser un arte dedicado a la oratoria, el trabajo del *benshi* se tiene que adherir a las imágenes. Con esto quiero decir que el *benshi* no es un intérprete de *rakugo*, ni tampoco un cuentacuentos, en su significado más estricto. El *benshi* es un narrador de imágenes en movimiento.

### NOTAS

(1) N. del T.: Usar su homónimo en español, “explicador”, sería lo más cercano en cuanto al sentido literal del término, pero por la diferencia de actividades que se le atribuye al *benshi* con

respecto al explicador occidental, utilizaremos la expresión “benshi”, aunque en Japón se le conocía con una gran variedad de nombres.

(2) Género teatral menor en el que una o dos personas narran historias cómicas.

(3) La figura más parecida a la que haría referencia este estilo sería la del cuenta-cuentos.

(4) N. del T.: La traducción lleva a confusión al no incluir el término *kanji*. Podría significar “Sociedad de narración viva”.

(5) N. del T.: En japonés, película muda se escribe con los caracteres, 無 “mu”, que significa sin, 声 “koe” que significa voz, y 映画 “eiga” que significa película (無声映画, “museieiga” cine mudo). El entrevistado varía el sentido construyendo la palabra 無, 音 “oto” que significa sonido, y 映画, (無音映画 “muoneiga”) término que vendría a definir lo que se conoce por cine silente.

(6) Organización perteneciente al Museo de Arte Moderno de Tokio. Funciona como museo, biblioteca, filmoteca; al estilo de una Filmoteca Nacional.

(7) Películas de época ambientadas en el período Edo o anterior. En contraposición, existían los *gendaiageki* o films ambientados en época moderna.

(8) Hoy en día, el *benshi* se suele situar en una lado de la pantalla, sentado o de pie, junto a un atril con una pequeña luz, quizá la de un flexo, con la que iluminarse y poder leer el guión mientras pasan las imágenes.



Los *benshi* de hoy en día programan sus representaciones con diferentes artistas, fragmentando la estructura del film por escenas o cuadros. En la proyección de la película de Méliès participaron artistas de *Kôdan* y de *Rakugo*.

## La evolución del *katsudô shashin benshi*

Ichiro Kataoka

Traducido por Marcos Pablo Centeno Martín

¿Cuándo nació exactamente el cine? En la actualidad esta cuestión varía en función del punto de vista de los investigadores. Se considera que su origen sería el kinetoscopio de Edison (1893) o el cinematógrafo de los hermanos Lumière (1895). En el presente texto queremos ubicar el momento del arranque del espectáculo cinematográfico en Japón tras la importación de estos inventos y su presentación pública.

El kinetoscopio fue importado el 17 de noviembre de 1896, para ser ofrecido a la familia imperial japonesa. Poco después (del 25 del mismo mes al 1 de diciembre), se abriría al público durante una semana. Del 3 al 22 de diciembre fue trasladado al teatro *Nanchi Enbujô* de Osaka para volver a ser exhibido ante el pueblo. Se cree que poco después, se trajeron *katsudô shashin benshi* (narradores de imágenes en movimiento) (1) al espectáculo del kinetoscopio de Osaka.



Hoteiken Ueda.

*“Hay un benshi, Hoteiken Ueda, alias “Tsuneijiro”. Dada su gran afición a las narraciones orales, y a base de perseverancia ha hecho de esta admirable profesión la niña de sus ojos. Realiza todo tipo de explicaciones ataviado con un frac de colores. Si hay algo que no comprendemos, busca cualquier manera de darlo a entender, con tesón. Podemos hablar sin tapujos de una auténtica figura de la narración.”*

Diario *Osaka Mainichi*, 18 de Abril de 1912

En este fragmento se menciona al que consideramos el primer *benshi* de Japón, Hoteiken Ueda (2). En nuestro país (3) encontramos dos razones que dieron lugar al nacimiento del *benshi*. En primer lugar se trataba de explicar el principio del fenómeno de las imágenes en movimiento y explicar al público todas aquellas cosas desconocidas o extrañas que hacían aparición en escena (4).

En segundo lugar, dada la corta duración de las sesiones, el espectáculo constaba sólo de aquellas primeras películas. Es aquí donde era necesaria la intervención del *benshi*; dependiendo de su elocuencia, la duración del espectáculo podía variar.

Cabe tener presente que cuando el cine irrumpió por primera vez en Japón, el *Shogunato* del período Edo (5) se había desplomado no hacía ni 30 años. Del aislamiento nacional (que se había alargado durante varios cientos de años), se pasó en estos 30 años a un período de feroz agitación, una época donde se cruzaron vertiginosamente lo nuevo y lo viejo. Mientras el pueblo aún conservaba rasgos de las formas de vida pertenecientes a la oscura Edo, cada día había una mayor confluencia de culturas exóticas que iban siendo vorazmente asimiladas. En esta época, como telón de fondo, aparecieron adeptos a una nueva cultura extranjera, que para poder ser digerida, hacía indispensable la presencia de

“personas guía” que explicasen todas aquellas cosas (6) que se presentaban ante sus ojos.

Existieron en el mundo numerosos ejemplos de personas encargadas de explicar la nueva técnica. Sin embargo, Japón no era un lugar de fácil acceso para la llegada de la técnica debido a su geografía. Además, la barrera del idioma suponía un problema añadido. Como resultado se hizo esencial la existencia de narradores japoneses.

Afortunadamente, en Japón existía una gran diversidad de géneros de expresión oral como el *rakugo*, *kodan*, *rokyoku*, *guidayu*, *manzai* o el *sekkyo-to* (7). Podemos añadir el *etoki* (8) (de origen indio), la transición de las imágenes de la “linterna mágica” de Occidente, el teatro de sombras, el *bunraku*, el *kabuki*, etc. Por tanto, la narración oral aplicada a las artes visuales ya era algo habitual en Japón. Se dice incluso que las explicaciones en los filmes de animación se dieron con total normalidad.

Pronto el citado Hoteiken Ueda también realizaría explicaciones para distintos espectáculos. Entre ellos desplegaría el arte del buen narrador inyec-



Koyo Komada.

tando entusiasmo en representaciones amateurs de *guidayu*.

El primer *benshi*, Hoteiken Ueda, causó una gran influencia en la historia del cine japonés. Él y los *benshi* que le sucedieron se convirtieron en artistas que explicaban las escenas con todo lujo de detalles. En función de las peticiones de los espectadores, poco a poco los *benshi* empezaron a encontrar formas de actuación propias, interviniendo en la imagen original con singulares *performances*. Como consecuencia, paradójicamente, el público no acudía a ver las películas sino a escuchar el modo en que los *benshi* las explicaban. Esta situación se perpetuó hasta la transición del cine mudo al sonoro. Por supuesto, estas obras cinematográficas no se han devaluado, se siguen transmitiendo hasta nuestros días como obras maestras. Sin embargo, si se escucha a la generación que conoció esa época, cuando hablan del recuerdo de la película también hablan del recuerdo del *benshi*. Esto no hace más que demostrar el gran peso del *benshi* en el espectáculo cinematográfico.

Al kinetoscopio le sucederá desde el 15 de febrero el cinematógrafo de los hermanos Lumière, y el 22 de febrero del mismo año el vitascopio de Thomas A. Edison fue importado y presentado al público. A diferencia del espectáculo *voyeurista* formado por las lentes del kinetoscopio, por primera vez el *benshi* se podía dirigir a un mayor número de espectadores haciendo uso, tan sólo, de la máquina proyectora. El cinematógrafo, contó para su estreno con los *benshi* Senkichi Takahashi y Keini Nakagawa, en las regiones de Kansai (9) y Kanto, respectivamente. En Kansai, el *benshi* de las primeras exhibiciones públicas tanto del vitascopio como del kinetoscopio fue el mismo Hoteiken Ueda, en Kanto fue Daimoto Jumonji.

Para comprender correctamente nuestra cultura cinematográfica, es necesario contemplar al medio y al *benshi* como una unidad. En este aspecto, el papel de Koyo Komada fue fundamental.

Antes de la existencia de salas de cine, las películas se proyectaban en casetas de teatro, en im-

provisadas cabañas o en el recinto de los santuarios sintoístas. No obstante, se fijaron en las ciudades lugares permanentes y más tarde se construyeron teatros entre las montañas, en lugares alejados donde no había población. Allí se proyectaban las obras de las comparsas de cine que viajaban haciendo giras por todo el país. Los espectadores no acudían sólo a ver la película y esta es la causa por la que las comparsas viajaban por diferentes regiones. Koyo Komada fue muy popular. Una de las cosas más célebres en sus explicaciones era el reiterativo uso de la expresión “muy gran” (11). Él se presentaba a sí mismo como “el muy gran profesor santurrón entre el cielo y el infierno”. Al parecer, entre sus comentarios encontramos expresiones como “la muy gran llegada”, “es una muy gran satisfacción”, “les doy las muy grandes gracias de corazón”, “ha sido un muy gran honor”,...

Hay quien opina que esto es exagerado, pero Mansaku Itami (12) recuerda como en su juventud la expresión “muy gran” se hizo tan famosa y extendida que comenta:

*“Recuerdo tanto empleo de las “muy gran” que lo llegué a aborrecer de niño, pensaba que no era un buen pasatiempo...”*

En esa época los medios de comunicación no estaban tan desarrollados como hoy en día, pero no eran pocos los distritos por todo Japón donde Koyo Komada gozaba de gran popularidad como artista. Verle, causaba gran impresión y sus visitas eran recibidas con enormes ovaciones y aplausos. Ranpo Edogawa (1894-1965), eminente escritor japonés de misterio, escribió:

*“Sobre la opinión de aquel espectáculo ahora me viene a la mente la imagen del señor Komada. De figura delgada, con apariencia similar a Joe Maphis, dándole vueltas a las mangas de su gabardina oscura como las alas de un murciélago...”*

En la misma época que Komada, trabajaba en otra compañía el *benshi* Kozo Torikata (1906-1992) que comenta de Komada: “con aspecto frío, durante

*los viajes con nuestro grupo ambulante, en la corta distancia nos dejaba sin aliento”.*

Durante sus giras Komada acompañaba obras de la categoría de *Zigomar* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911) o *Corazones del mundo* (Hearts of the World, David Wark Griffith, 1918). Pasó su vida asistiendo a sesiones cinematográficas hasta su muerte en 1935, dándole tiempo a contemplar el fin del cine mudo.

Algunos años después de la importación del cine, el volumen de empresas de este espectáculo, así como la cantidad de filmes aumentó considerablemente, de modo que empezaron a ser viables las proyecciones continuadas de películas en un mismo lugar.

En 1903 se abre en Asakusa (13) la primera sala permanente de cine de Japón, el *Asakusa Denkikan* (14). Uno de los *benshi* que aquí labró su fama fue Saburo Somei (15).

En su narración, Somei no provocaba el interés mediante el recurso de la broma, sino que recurría a una explicación objetiva y sin exageraciones de la imagen. Sus últimas frases del film *Marco Antonio*



Saburo Somei.

y *Cleopatra* (Marcantonio e Cleopatra, Enrico Guazzone, 1913), incluso hoy son transmitidas como una narración conocida.

Se puede decir que la figura del *benshi* nació de la unión de los espectáculos tradicionales precedentes con el nuevo cine importado. Desde la aparición en escena de Somei, y en función de si evitaba la sobreactuación mediante su autocontrol y elocuencia, el *benshi* era narrador o una farsa del mismo. Posiblemente es aquí donde está la simbiosis del arte de la narración con la imagen.

Se instalaron casetas permanentes con una agitada actividad en su interior donde rápidamente se generalizaron las películas de producción japonesa. Además se produjeron diferentes acuerdos con narradores y así estos lugares vieron nacer singulares formas de espectáculo.

En los inicios del cine japonés la corriente dominante consistía simplemente en registrar en película las obras dramáticas del *kabuki*. En ellas, cada uno de los personajes que entraban en escena tenían un orador que los doblaba simultáneamente, imitando su voz. Esta forma de trabajar se convirtió en el procedimiento habitual para cada sesión. Desde el período Edo hasta la irrupción del cine, el teatro *kabuki* gozó de gran popularidad. Por desgracia para el pueblo era un entretenimiento francamente caro. Normalmente, el espectáculo popular consistía en ver parodias de obras *kabuki*. Los cuentos que existían como espectáculo del pueblo estaban hechos a partir de parodias de obras *kabuki*. Así que para el público que quería ver *kabuki* pero no podía, se ingenió que disfrutaran de él igualmente a través del medio cinematográfico. Se puede decir que, como consecuencia natural, estas exhibiciones adquirieron enorme popularidad.

Sin embargo, en la dirección de las películas, la búsqueda de formas de expresión propiamente cinematográficas fue desestimada. Durante un largo periodo el cine japonés fue moldeado imitando escenas del teatro *kabuki*, lo que impidió su desarrollo y lo mantuvo paralizado. No obstante, la popularidad de los oradores que imitaban las voces movilizó a gran cantidad de espectadores y la prosperidad

llegó al mundo del cine. Aunque desde el extranjero no se viera nada de particular, sí existía un profundo interés hacia los narradores. Se puede decir que nuestro conocimiento de lo bueno y de lo malo de esa época se ha ido mejorando con la perspectiva de nuestros días.

Con el fallecimiento del Emperador Meiji a mediados de 1912 se entró en la reforma de la era Taisho. La sucesión del emperador en Japón (cosa que no ocurre con demasiada frecuencia), supone el cambio de era. Sin embargo, el cambio de época se dio de forma simultánea al cambio en la historia de los *benshi*.

En 1913 se produce el momento culminante, cuando dos grandes *benshi* ponen los pies en el mundo del espectáculo: Musei Tokugawa (16) y Raiyu Ikoma (17). Con ello, el apogeo del *benshi* fue a su vez el del cine mudo.

Musei Tokugawa desarrolló un arte de la narración singular siguiendo como ejemplo la narración objetiva de Saburo Somei. La idea de Musei era hacer que la película se entendiera al verla. Su elección de las palabras era perfecta para estimular la fuerza de la imaginación de los espectadores y así su na-



Musei Tokugawa.

rración convertía el acto de mirar en algo completamente satisfactorio.

Desde el punto de vista del espectador, se tomaba como ejemplo a seguir la idea de que la narración del mejor *benshi* era aquella que no hacía patente la presencia del *benshi*. Para llegar a este resultado era necesario mostrar particular “distancia” (18). No obstante, por iniciativa propia y en caso de que fuese necesario, el orador se subía al centro del escenario para no permitir largos momentos de silencio en el *show*. Pero más que manipular la imagen con el arte de la narración, su trabajo consistía en dirigir los silencios. Esta “distancia” presente en el silencio, devino una nueva técnica en la imitación y doblaje de las voces, bien acogida de antemano por la molesta clase intelectual.

Lo aficionados del cine de esta época comentaban tanto las películas como los *benshi*. Cada *benshi* se inventaba el contenido de la narración, no se pedían referencias a la productora cinematográfica ni al director. Si bien es cierto, los *benshi* más astutos y que demostraban mayor habilidad reflejaban en sus explicaciones la intención del director. No obstante, un gran número de *benshi* eran analfabetos, cogía las obras que les interesaban y había muchas posibilidades de que las tergiversaran. Los aficionados al cine más entendidos (principalmente del cine occidental) veían esta intromisión como un atropello. Musei, que sí poseía formación académica, era uno de los pocos *benshi* que se postulaba a favor de respetar el sentido original de la película.

Frente a la principal arma de Musei, el silencio, el ritmo de las palabras de Raiyu Ikoma y el dinamismo de su voz fascinaba a la multitud. La lengua japonesa posee un ritmo muy particular, que junto a una voz sonora de copioso volumen, conforma un estilo que la mayoría de los ciudadanos respaldaban fuertemente. La verdadera valía de Raiyu Ikoma está en la forma que tiene de colorear con el lenguaje la abundante emotividad y el sentimiento de personajes y escenas. Sin duda, Ikoma es digno del mayor respeto. En las últimas escenas, Ikoma, con voz profunda, incluía comentarios cargados de gran emotividad:

*“Las lágrimas discurrían sin cesar por su mejilla. La niña contempló con extrañeza su rostro:*

*–¿Tío, por qué estás llorando? ¿Es que hay algo triste que te haga llorar?*

*Incluso cuando estamos contentos las lágrimas salen. Y así, él se quedó en silencio. Ya no dijo ninguna otra cosa, y sin más, murió. Silencio. En el silencio hay amor.”*

Al mismo tiempo, cada *benshi* estaba especializado en un género distinto: cine occidental, cine japonés, comedia... Musei Tokugawa y Raiyu Ikoma estaban especializados en cine occidental, pero esto no tenía nada que ver con su identidad. Estas dos importantes figuras del mundo del *benshi* tenían verdaderamente un profundo interés por su cultura. Musei Tokugawa tenazmente adecuaba sus comentarios para explicar las cosas nuevas a su público, lo que se piensa que es una de las causas de la gran admiración de los japoneses hacia las películas extranjeras. A su vez, tanto el pueblo como la clase intelectual de la alta cultura japonesa demandaban ejemplos, modelos provenientes de la cultura europea y estadounidense. Todos ellos ansiaban visitar Occidente y esto se convirtió incluso en una forma de obtener el éxito. Musei les seducía con sus narraciones del extranjero sin moverse de Japón. Si hacemos una comparación, la narración de Raiyu Ikoma tenía la función de hacer del cine occidental un espectáculo de cine japonés. Para la mayoría de los japoneses de clase baja (cuya vida estaba enraizada con la tierra en la que vivían), el extranjero era algo desconocido. Los espectadores con un nivel de vida medio disfrutaban con las películas extranjeras, pues al contrario que en éstas, en el campo de la cultura japonesa todo estaba lleno necesariamente de esfuerzo y ése era uno de los puntos que más preocupaban a Raiyu Ikoma al pensar si esta nueva moda sería bien digerida.

Del total de páginas publicadas que hablan de este tema son muy pocas las que tratan de los *benshi* más representativos. No obstante, en una encuesta hecha en el momento de su apogeo (el año 1926), había por todo Japón un total de 7.576 *ben-*

*shi* en activo (7.264 hombres y 312 mujeres), todos mejorando sus actuaciones pues rivalizaban por la supremacía de su arte. Lamentablemente, fue imposible comprobar todo el talento de estos miles de personas, pero se puede echar un vistazo a sus actuaciones. Los *benshi* que gozaban de mayor popularidad eran grabados en discos de 45 r.p.m., aunque las intervenciones conservadas en los discos están incompletas, permiten apreciar la diversidad en las formas de narración.

Se puede decir que el espectáculo del cine mudo consiguió la madurez formal en un período corto de tiempo, aproximadamente 30 años, lo cual indica el importante papel de aquellos narradores, que individualmente con su don fueron artífices de guiar el espectáculo hacia su maduración. Cuando se pregunta a las personas que vivieron esa época dicen que en esta última etapa del cine mudo, aparecieron indicios de explicadores *benshi* que realmente merecían la pena, con talento superior incluso a los de Musei Tokugawa o Raiyu Ikoma.

Dentro de esta generación de talentos, encontramos a Teimei Suda (19). Suda fue el líder del movimiento contra la destitución de los *benshi* de las salas tras la irrupción del cine sonoro. Murió en su casa con la desilusión producida por los contratiempos y sacudidas que sufría la historia del cine. El cine sonoro rápidamente engulló a figuras que, como él, fueron eliminados de la escena.

Poco a poco se detendría la producción de películas mudas y todos los *benshi* pasaron por malos momentos en sus vidas. Algunos se dedicaron a presidir espectáculos populares, otros se hicieron animadores de espectáculos de variedades y otros pasaron a ser directores de productoras de cine, pero la mayor parte abandonó sigilosamente el mundo del espectáculo.

De aquí en adelante, para todos ellos, su actividad como *benshi* quedaría limitada a sesiones retrospectivas de películas mudas. Hubo actos conmemorativos casi siempre cargados de gran emoción. Shunsui Matsuda (20) encabezó encuentros de amigos del cine mudo, conservó y desenterró películas

mudas e impulsó la formación de nuevas generaciones de aprendices de *katsudô shashin benshi*. A una de ellas pertenece una de los *benshi* contemporáneos más representativos: Midori Sawato. Con ella ha aparecido en escena una joven generación que realiza un trabajo muy singular. Actualmente Sawato tiene tres discípulos, incluyéndome a mí.

Por otra parte, en Osaka, un discípulo de Seiha Hama (21), Yoichi Inoue, está trabajando en construir una identidad mediante la recuperación de las viejas costumbres.

En la actualidad menos de 15 personas actúan como *benshi* propiamente dichos. Existió una época en que las nuevas obras se sucedían con rapidez, pero gran parte de esa generación nostálgica, ya ha pasado a mejor vida y forzosamente la forma de ser *benshi* no es la misma de antaño. Para el espectador contemporáneo, el narrador, más que perteneciente a un espectáculo del pasado, es percibido como un espectáculo desconocido donde hay posibilidad de descubrir nuevas formas de expresión.

Se puede decir que la fuerza de la moda ha tenido un gran efecto sobre la evolución de la cultura. La esencia de la cultura parece estar íntimamente ligada al momento en que se propaga. En la actuali-



Raiyu Ikoma.

dad las modas se dejan abiertas, por lo que hoy más que nunca cabe preguntarse si el *benshi* puede ser todavía un verdadero valor en la cultura del espectáculo.

## NOTAS

N. del T.: Los nombres propios aparecen citados según la costumbre occidental (nombre y apellido), y no a la inversa, tal y como marca la tradición en Japón.

(1) N. del T.: El autor usa el término *katsudô shashin benshi*, literalmente se puede entender como “benshi de imágenes en movimiento”. También se puede encontrar el término acortado *katsudô benshi* o *benshi* a secas.

(2) Hoteiken Ueda (nacido en 1849, año de fallecimiento desconocido). Su verdadero nombre fue Kojiro Ueda.

(3) Refiriéndose a Japón.

(4) Debemos tener presente que en aquellos primeros años el público todavía no estaba educado como espectador, no había alcanzado la madurez del “saber mirar” del espectador de cine moderno.

(5) El fin del Shogunato Tokugawa del período Edo, 1868, marca el fin de la era medieval, de una sociedad feudal aislada del mundo y el paso a la era Meiji, y la constitución de una sociedad moderna en Japón.

(6) N. del T.: En el artículo original escribe “mono-koto” en japonés: “cosas tangibles y cosas intangibles”. Hemos optado por traducirlo como “cosas” en su sentido amplio puesto que en castellano no existe una palabra para referirse a lo tangible y otra para lo intangible.

(7) N. del T.: Diferentes géneros de recitación. *Rokugo*: cuentos cómicos. *Rokyoku*: narración con cante acompañada de un *shamisen*, laúd japonés. *Guidayu*: canto con *shamisen*. *Manzai*: diálogos cómicos. *Kodan*: recitación dramática de hechos históricos. *Sekkyo-to*: sermones religiosos.

(8) N. del T.: *Etoki*, narración de historias con exhibición de ilustraciones

(9) Kansai, región al centro-suroeste de Japón. Incluye una de las áreas más industrializadas de Japón, con las ciudades de Osaka, Kobe y Kyoto. La capital de Kanto es Tokio.

(10) Koyo Komada (1877-1935): su verdadero nombre era Manjiro Komada.

(11) N. del T.: El autor usa el término 頗る非常 que también se podría traducir como “muy mucho”, pero lo interesante del término no es su significado (pues además de

de gramaticalmente incorrecta, no es una expresión usada habitualmente), sino el efecto de extrañeza que provocaba al pronunciarlo en japonés, un matiz que se pierde en castellano. Las intervenciones de Komada comenzaron a ser populares por el uso de esta expresión hasta tal punto que llegó a convertirse en una moda y a empezar a usarse por las calles. Para distintos autores, dicha expresión se convirtió en símbolo del carácter jovial y divertido de Komada.

(12) Mansaku Itami, 1900-1946, director de cine y padre de Juzo Itami, 1933-1997, también director.

(13) Asakusa es uno de los barrios más antiguos de Tokio, constituía el mayor centro de ocio del país hasta la Segunda Guerra Mundial, con abundancia de teatro, sobre todo del *kabuki*, literatura, cocina... Hasta la década de los 50 poseía el Gran Teatro de Asakusa, así como las salas de cine más antiguas del país, en su mayoría destruidas hoy en día. A principios del s.XX se convertiría en la meca del cine en Japón, como lo demuestran los 21 cines que operaban en el barrio en 1917, de un total de 64 en todo el país. Durante los primeros años de producción y proyección de películas en Japón, las salas de cine tenían dos sesiones cada día y, aunque en realidad el metraje que se exhibía era de tan sólo 20 minutos de duración, lo aparatoso de los proyectores y la lentitud en cambiar los rollos de películas hacía que cada sesión durara entre 2 y 3 horas.

(14) N. del T.: El *Asakusa Denkikan*, literalmente “sala eléctrica” de Asakusa, fue la primera sala permanente del país dedicada exclusivamente a la proyección de películas. Antigua clínica de rayos X, el *Denkikan* contaba con un aforo de 240 asientos, el personaje mencionado por el autor, Saburo Somei, fue el primer *benshi* de esta sala.

(15) Saburo Somei (1876-1960). Su verdadero nombre era Si-gueo Urakawa.

(16) Musei Tokugawa (1894-1971). Su verdadero nombre fue Toshio Fukuhara.

(17) Raiyo Ikoma (1895-1964). Su verdadero nombre fue Maetsu Iko.

(18) N. del T.: El autor usa el término “aida”, esto es espacio, distancia, duración, intervalo.

(19) Teimei Suda (1906-1933), hermano mayor de Akira Kurosawa. Su verdadero nombre era Heigo Kurosawa.

(20) Shunsui Matsuda (1925-1987). Su verdadero nombre fue Michio Matsudo.

(21) Seiha Hama (1911-1991). Su verdadero nombre fue Maesa Kayoshio.

## Bibliografía

Al no estar editados en Occidente, con los libros del bloque *Katsudô sashin benshi, narradores en Japón*, se ha optado por la siguiente fórmula para las citas bibliográficas:

Autor en caracteres *Romaji*. Título y editorial en caracteres *Kanji*. Año. URL de la editorial.

『多趣味』第四年第五号、. 1915.

OGASAWARA, Takao. 『活動之世界』創刊の年について (Sanichi Shobo).1916.

KOBAYASHI, Isamu. 『映画の倒影』伊藤書房、1933.

IWAMOTO, Ken. 『幻燈の世界』森話社、2002. [www.shinwasha.com](http://www.shinwasha.com)

UNABARA, Tooru. 『近世の学校と教育』思文閣出版、1988. [www.shibunkaku.co.jp](http://www.shibunkaku.co.jp)

TOKUGAWA, Musei. 『いろは交友録』鱒書房、(Masushobo). 1953.

YAMANO, Ichiro. 『人情映画ばか』日本週報社、(Japan Post Company). 1960.

TSUKADA, Yoshinobu. 『映画資料発掘』私家版、(Gendai Shokan). 1970-88. Publicación propia.

TANAKA, Junichiro. 『日本映画発達史』第一巻、中公文庫、1975. [www.chuko.co.jp](http://www.chuko.co.jp)

NOMOTO, Kikuo. 「2日本人の読み書き能力」『岩波講座 日本語3 国語国字問題』岩波書店、1977.  
[www.iwanami.co.jp](http://www.iwanami.co.jp)

TOKUGAWA, Musei. 『夢声自伝(上)』講談社、1978. [www.kodansha.co.jp](http://www.kodansha.co.jp)

YOSHIDA, Chieo. 『もう一つの映画史：活弁の時代』時事通信社、1978. [www.jiji.com](http://www.jiji.com)

KOJIMA, Teiji. 『昭和演芸秘史』講談社、1981. [www.kodansha.co.jp](http://www.kodansha.co.jp)

KOBAYASHI, Genjirou. 『写し絵』中央大学出版部、1987. [www2.chuo-u.ac.jp](http://www2.chuo-u.ac.jp)

YAMAMOTO, Keichi. 『江戸の影絵遊び』草思社、1988. [www.soshisha.com](http://www.soshisha.com)

MAKINO, Mamoru. 『日本映画初期資料集成 3「活動之世界」第一巻一号～第一巻四号』三一書房、1990.[www.san-ichi.co.jp](http://www.san-ichi.co.jp)

YAMADA, Shouichi. 『伝統芸能シリーズ③ 文楽』ぎょうせい、1990. [www.gyosei.co.jp](http://www.gyosei.co.jp)

MISONO, Kyouhei. 『活弁時代』岩波書店、1990. [www.iwanami.co.jp](http://www.iwanami.co.jp)

YOKOMIZO, Yoshio; NOGUCHI, Hisamitsu; KAJITA, Shou. 『キネマの楽しみ～新宿武蔵野館の黄金時代～』新宿歴史博物館、1992. [www.regasu-shinjuku.or.jp](http://www.regasu-shinjuku.or.jp)

PASSEK, Jean Loup. *Dictionnaire du cinema*. Larousse. 1998. Paris.

YAMAMURO, Masayoshi. 『生駒雷遊の生涯』私家版、Okayama. 1998. Publicación propia.

SATO, Kenichi. 『江戸の寺子屋入門』、研成社、2000. [www.kenseisha.net](http://www.kenseisha.net)

Friends of Silent Film Association. 『活動弁士—無声映画と珠玉の話芸』アーバン・コネクションズ、2001. [www.urbanconnections.jp](http://www.urbanconnections.jp)

MAKINO, Mamoru. 『資料・<戦時下>のメディア——第1期 統制下の映画雑誌』ゆまに書房、2002. [www.yumani.co.jp](http://www.yumani.co.jp)

HAMADA, Kengo. 『職業“雑”の男 徳川夢声百話』私家版、2003. Publicación propia.

OTA, Hiroshi. 『観劇にやくだつ 舞台芸術「表」「裏」絵事典 小道具から舞台装置まで』PHP研究所、2006. [www.php.co.jp](http://www.php.co.jp)

HISASHI, Mine. 『怪盗ジゴマと活動写真の時代』新潮社、2006.

NAGAMINE, Shigetoshi. 『怪盗ジゴマと活動写真の時代』新潮新書、2006. [www.shinchosha.co.jp](http://www.shinchosha.co.jp)

MISUMI, Haruo. 『ボランティア情報館 伝統芸能』ポプラ社、2007. [www.poplar.co.jp](http://www.poplar.co.jp)

## Filmografía

*Viaje a la luna* (Le voyage dans la Lune, George Méliès, 1902)

*Zigomar* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1911)

*Corazones del mundo* (Hearts of the World, David Wark Griffith, 1918)

*Marco Antonio y Cleopatra* (Marcantonio e Cleopatra, Enrico Guazzoni, 1913)

*¡Que la castiguen!* (Sumurun, Ernst Lubich, 1920)

*El Último Round* (Battling Butler, Buster Keaton, 1926)

*Hula* (Victor Fleming, 1927)

*Reclutas por los aires* (We're in the air, Frank R. Strayer, 1927)

ier  
aolo  
asolini



## Fiori di Merda

Javier Alcoriza



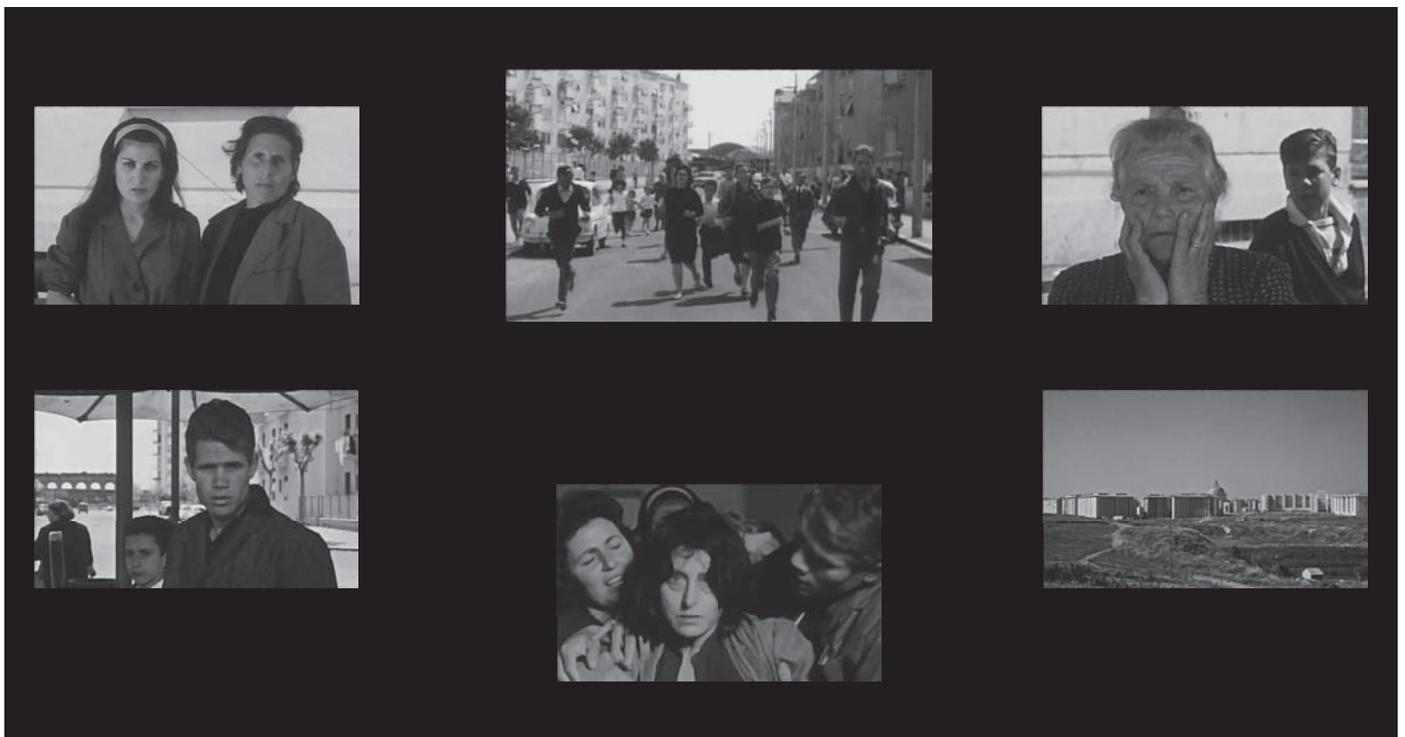
Ettore, al final de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini, atado a la camilla del sanatorio, es la imagen de Cristo en la cruz. La obvia reminiscencia muestra que Pasolini ha usado deliberadamente la cámara en todo momento. Casi la primera toma de la película es un banquete nupcial que recuerda a una “última cena”, en una sala de banquetes prácticamente desnuda, con un arco de medio punto al fondo. De pronto comienza la parodia: son empujados o “invitados” a entrar unos cerdos: los invitados son unos cerdos. El novio, Carmine, es el chulo y, entre los presentes, se halla su antigua protegida, la célebre y ruidosa prostituta, *Mamma Roma*. En una escena posterior, Carmine reprochará a *Mamma Roma* que se aprovechara de su juventud para prosperar. Carmine es mayor que Ettore, el hijo de *Mamma Roma*,

y podría ser su hermano. No sabemos quién fue el padre de Ettore, lo que refuerza su semejanza con la figura de Jesús. El hijo es la única bendición de su madre. En otro paralelismo evangélico, Ettore, ya enfermo, se “retira” antes de cometer su último robo, acompañado sólo por uno de sus “discípulos”. Pasolini maneja de manera notable esas resonancias de una historia que es, en primera instancia, un mero episodio de la “cultura subproletaria”. Sin embargo, nada queda al azar en *Mamma Roma*. Los diálogos, desde la primera contienda poética de las “flores” en el banquete hasta las riñas entre los bribones de la pandilla de Ettore, tienen una gravedad inusual. Al llevar a cabo esos ajustes, nos damos cuenta de que no estamos frente a una película “neorrealista”, sino frente a una sórdida revisión mitológica. Con todo,

no hay sordidez en las imágenes (que, comparadas con las de otro cine menos “realista”, resultarían casi pulcras), sino en la magnitud de lo que está en juego, de lo que ha sido y ya no debería ser la vida de *Mamma Roma*, de lo que la madre quiere que sea la vida de Ettore, a quien persigue de lejos, con la preocupación grabada en el rostro, por las calles de los suburbios romanos. Lo sórdido sería en Pasolini, autor de *Edipo rey* (*Edipo re*, 1967) y *Medea* (1969), una traducción moderna de lo trágico. La esperanza de *Mamma Roma* queda fijada en la suerte de su hijo. El desafío a la imaginación radica en que no parecería posible encontrar en Roma una madre más abnegada que *Mamma Roma*. Pasolini ha ido en busca de las mujeres explotadas por los hombres, en *Accatone* (1961) y *Mamma Roma*, como si supiera que allí arderán con más intensidad los rescoldos de humanidad de la sociedad de su época. Los lugares adquieren aquí el valor de un escenario moral: las calles, las ruinas, la iglesia; la iglesia, que lo sería por antonomasia, es un lugar limpio y frío, lo que se subraya en la entrevista entre *Mamma Roma* y el párroco a quien pide ayuda. La ayuda se la brindarán Biancafiore y Zacarías, su protector; la joven prostituta deberá apartar a Ettore de Bruna, que ha despertado los celos de la madre. Así se va urdiendo la intriga en que se verá atrapado Ettore, el joven

lacónico y desgarbado que no quiere estar bajo el dominio de nadie y riñe con todos: con su madre, con sus amigos, incluso con Bruna. Ettore es un Jesús retrasado, tardío, en una sociedad cuyos valores parecen reducirse a la respetabilidad. También *Mamma Roma* pretende hacerse respetable y reprocha a su hijo, cuando le ha regalado la motocicleta, que se haya vuelto “comunista” porque desprecia a los “hijos de papá”. Salir de los suburbios o dejar la calle no lo es todo, porque el afán de vivir bien, de una vida mejor, no es sólo una cuestión de clase, y la confianza en la propiedad apunta, sin embargo, a una esencial falta de confianza. El modo de mostrar esa “renuncia a la razón” traspasa la historia de principio a fin. Si esto es así, resulta claro que para Pasolini la sociedad inerte acabará por sacrificar o crucificar a Ettore, y que esta muerte llevará al intento de suicidio a *Mamma Roma*, que representa a una “dolorosa” María.

¿Es un hecho o un mito lo que ha revisado aquí Pasolini? Según un escritor como C. S. Lewis, el mito del cristianismo sería el único que se habría hecho realidad en la historia y que, por tanto, habría transformado la historia. La persuasión de Pasolini parece diversa: es la realidad la que contiene los materiales que permiten corroborar la vigencia





del mito. La fuerza de *Mamma Roma*, desde el punto de vista cinematográfico, estribaría en hacer ver hasta qué punto la propia sociedad —o la incubada indiferencia o hipocresía con que se arbitran diferencias sociales “insalvables”— es culpable de la desesperanza de esos seres marginales. El recitado de la *Divina Comedia* en el hospital y la música de Vivaldi, presente en todos los tramos de la película, no dejarían lugar a dudas sobre el carácter simbólico del drama humano. ¿Cómo se podría reescribir aquel “mito” en nuestros días, con el arte de nuestro tiempo? Notemos la crudeza con que Pasolini pone la cámara ante los actores. El retrato es completo cuando el personaje habla directamente al espectador, que ocupa un instante el lugar virtual de otro personaje. ¿Cómo se puede interpelar mejor al público? ¿No aspiraría el director a que toda la sociedad fuera ese público? “Ruppemi l’alto sonno ne la testa / un grave trono, sì ch’io mi riscossi / come persona ch’è per forza desta.” ¿Qué otro recurso habría servido a la intención de “hacernos ver” que formamos parte de ese mundo en que hombres y mujeres se gritan, ríen, cantan, insultan, engañan o aman? *Mamma Roma* es la “pasión” de Ettore dirigida antes de *El Evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964). Los cambios de la sociedad no implican cambios en el hombre, de modo que los grandes relatos antiguos forman parte de nuestra memoria común. La memoria común del siglo XX habría resultado más que fotográfica: tan apremiante que espera una respuesta del espectador “amnésico”. *Mamma Roma* no imita a la realidad, sino que la depura: presenta al espíritu, más allá de las apariencias, la imagen en movimiento de sucesos perdurables, que consienten en ser traducidos al lenguaje de otro tiempo y lugar. Se diría que

Pasolini insiste en que, mirada de frente, la realidad es inevitable, en el peor y en el mejor sentido. En el peor, casi maquiavélicamente, es real lo que hay, lo que ha habido siempre: la prostitución, la pobreza, el rencor, la ignorancia, la codicia y el despecho de la mayoría de las personas, al margen de su extracción social; pero en la trama de lo real se deslizaría como un hilo de oro lo mejor, el propósito de conquistar una parcela de dignidad, de demostrar que la lucha por el triunfo de los principios no implica renunciar a la búsqueda de la felicidad. Pasolini dirigiría, antes de abjurar de ella por motivos tan sinceros como los que le llevaron a rodarla, la *Trilogia della vita* (Trilogía de la vida) (1). Podría extrañar la idea de que ese hilo de oro se materialice en la estridente risa de Anna Magnani como protagonista de *Mamma Roma*, pero la estridencia es una señal física, inequívoca, de que hay algo vivo incluso entre las mujeres condenadas a “la vida”.

#### NOTAS

(1) La *Trilogia della vita* está compuesta por tres películas de Pier Paolo Pasolini: *El Decamerón* (Il Decameron, 1971), *Los cuentos de Canterbury* (Il racconti di Canterbury, 1972) y *Las mil y una noches* (Il fiore della mille e una notte, 1974).



## Filmografía completa de Pier Paolo Pasolini

*Accattone* (1961)

*Mamma Roma* (1962)

*La ricotta* (1963)

*La rabbia* (1963)

*Encuesta sobre el amor* (**Comizi d'amore**, 1964)

*Sopralluoghi in Palestina* (1964)

*El evangelio según San Mateo* (**Il Vangelo secondo Matteo**, 1964)

*Pajaritos y pajarracos* (**Uccellacci e uccellini**, 1966)

*La terra vista dalla luna* (1967)

*Edipo Rey* (**Edipo Re**, 1967)

*Che cosa sono le nuvole* (1968)

*Teorema* (1968)

*La sequenza del fiore di carta* (1969)

*Appunti per un film sull'India* (1969)

*Pocilga* (**Porcile**, 1969)

*Medea* (1969)

*El Decamerón* (**Il Decameron**, 1971)

*Los cuentos de Canterbury* (**Il racconti di Canterbury**) (1972)

*Las mil y una noches* (**Il fiore delle mille e una notte**, 1974)

*Saló o los 120 días de Sodoma* (**Salò o le 120 giornate de Sodoma**, 1975)



# WIM, WENDERS

## Crisis de la modernidad y pérdida de la capacidad narrativa. El nuevo panorama del hombre contemporáneo en *París, Texas*.

Lucía Blanco Picó



Travis, desorientado, vagando por el desierto en busca de su identidad.

El posmodernismo levantó acta de defunción del clasicismo que imperaba en la época moderna. Ésta se caracterizaba por la transparencia, la dirección y el sentido que cobraba la Historia y estaba fundamentada en un discurso lógico y racional, cuya máxima suponía la soberanía del individuo sobre el mundo. Sin embargo, ahora, por todas partes busca el hombre contemporáneo un espejo a través del cual reconocer su rostro. De igual modo, vamos en busca de narraciones, de imágenes, que den fe de lo que somos para encontrar nuestra identidad como sujetos. Pero en esta búsqueda, sólo nos encontramos con un enorme vacío de relatos.

Es la incapacidad de narrar la que da constancia de la carencia de relatos y de la pérdida de los

valores clásicos que proponía el modernismo. De ahí, el divagar sinsentido del hombre contemporáneo por este nuevo escenario posmoderno. De este planteamiento parte también la radical conclusión afirmada por Sartre: “el hombre es una pasión inútil”, es decir, el proceso histórico se ha convertido en un devenir ciego y la vida en una tensión hacia la nada.

*París, Texas* (Paris, Texas, 1984), película de Wim Wenders, realiza una profunda lectura analítica de esta desubicación existencial que caracteriza al nuevo hombre de Occidente y de su incapacidad narrativa. Este análisis se articula a través de la base temática de la película y de la escritura fílmica mediante la cual se construye el relato, caracterizada

por la ausencia de clausura y circularidad, conceptos que se manifiestan, a su vez, en la configuración del espacio y el tiempo fílmicos.

### Posmodernidad y juego entre realidad y representación. El dolor de lo ausente.

Renuente a la temática, esta película de Wenders plantea la existencia de un ser desplazado, incapaz de asumir su propio pasado y de proyectarse a un futuro. Su relato vital se da a conocer a partir del momento en el que su hermano se hace cargo de él: cuatro años de ausencia, marcados por la descomposición de su propia familia —separación de su mujer, Jane, y pérdida de su hijo, Hunter, ahora a cargo de su hermano Walt y de su mujer Anne—. Finalmente, Travis, así se llama el protagonista, es capaz de recuperar la palabra y de recomponer su vida. Se trata, como apunta Marzábal (1998:236), de “un relato portador del mito”, puesto que habla de un proceso de reconquista del “yo” por parte de su protagonista partiendo de unos planteamientos temáticos posmodernos: pérdida de la identidad, ausencia de un relato vital y desubicación espacio—temporal del sujeto.

La imposibilidad de narrar en *París, Texas*, se visualiza claramente en el juego que establece Wenders entre realidad y representación. Ante la imposibilidad de articular palabra alguna que reconstruya el relato vital de los personajes, éstos recurren al mundo de la representación, de las fotografías y de un vídeo SUPER-8. Como explica González Requena (1998:37), “frente al realismo de lo verosímil —que es un realismo discursivo—, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de



La fotografía de París, Texas, remite al origen de Travis.

un realismo radical: un realismo de lo real”. En efecto, se trata de un encuentro con lo real, pero un encuentro falso, pues no es más que la representación de lo físicamente ausente —parecer y no-ser—. Por eso Hunter, después de visionar el SUPER-8 en el que aparecen imágenes de su madre, le dice a Anne: “Ella no es ella. ¿Qué es ella en una película?”.

Las fotografías son un recurso reiterativo del que se sirve Wenders a lo largo de la película para aludir a esta carencia de discurso vital de los personajes. Recordemos también que Travis lleva permanentemente consigo una fotografía de París, Texas, lugar en el que reside su origen, y que, tras llegar a la casa de su hermano, hojea atentamente un álbum de fotos familiar bajo la curiosa mirada de su hijo Hunter. Pero esta incapacidad narrativa se muestra en el filme de manera mucho más explícita en dos ocasiones clave: la llamada telefónica de Hunter a Walt y Anne, sus padres adoptivos, que supone la descomposición del núcleo familiar, cuando se fuga con su padre, Travis, en busca de su madre; y el mensaje grabado con el que Travis se despide de su hijo al final del relato. En *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974), se visualiza igualmente esta problemática. La niña a la que deja abandonada su madre y que mantiene bajo su seno protector Philip, el protagonista de la película, le pregunta en una ocasión: “¿me cuentas un cuento?”; él responde: “no sé ninguno”.

Tanto para Travis como para el resto de los protagonistas del filme, el mundo de la representación simboliza la posibilidad de (re)construir la historia ante la imposibilidad de materializarla a través de la palabra, de colmar —y calmar— lo no presente mediante ese “realismo de lo real” al que se refería González Requena. Pero ni siquiera la recreación de lo aludido en él puede paliar el dolor que provoca la ausencia de la realidad a la que remite (1).

### Del posmodernismo temático a la recuperación del relato clásico

A pesar de sustentarse en una temática posmoderna, desde el punto de vista narrativo, el relato de *París, Texas* se estructura mediante la escritura clásica



Las imágenes del SUPER-8 aluden a lo ausente (la madre).

sica o lo que es lo mismo, a través de una cadena argumental lineal compuesta por un principio, un desarrollo y un desenlace. Única manera de estructurar coherentemente un relato que narra el devenir vital de un personaje inicialmente desubicado, que finalmente logra poner en orden su vida y reencontrar la identidad que le define y le sitúa como sujeto frente al mundo.

Precisamente, la reivindicación del clasicismo cinematográfico que realiza Wenders en esta película a través de la construcción narrativa del discurso ha de entenderse como una clara voluntad de recuperar el mismo espíritu que antaño permitió contar historias y que ha sido pulverizado por los nuevos valores posmodernos que definen al recién estrenado hombre contemporáneo.

Para Wenders, la erosión del gran conjunto de relatos que jalona nuestra cultura, no le impide, a pesar de todo, expresarse en el medio cinematográfico mediante la escritura clásica, con el afán de recuperar esa unidad perdida. De hecho, para el direc-

tor alemán, el cine clásico es la escritura fílmica por excelencia capaz de contar historias. Como apunta Marzábal (1998:261), “de la misma manera que Travis daba sentido a su vida mediante la narración final, Wenders lo hace mediante el establecimiento de un orden narrativo, que es lo que permite percibir la historia como formando un todo y transforma la sucesión de los acontecimientos en una totalidad significativa”.

### **Construcción del tiempo y espacio en *París, Texas***

La creación de esta narrativa lineal se modela a través de la ausencia de clausura y circularidad que cobra el relato, cuestiones materializadas a partir de la configuración del espacio y el tiempo. El tiempo que habita Travis y por ende el nuevo hombre posmoderno, es el tiempo presente y perpetuo: se trata de un ser impotente en cuanto a mantener un sentido unitario de su tiempo vital se refiere; incapaz de asumir sus errores pasados y los celos que propiciaron su fracaso matrimonial, Travis vaga por el de-

sierto sin una meta que alcanzar. La no clausura de su relato vital alude, asimismo, a esa circularidad. Como afirma Barrios Casares (2003:34) refiriéndose al texto de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza*, “la de Benjamín se configura como la enseñanza del individuo sin Historia, que deambula por el tiempo, (...), sin rumbo fijo, sabiendo que la huella que dejan sus pasos no sirve ya para trazar el curso rectilíneo de los grandes acontecimientos”. El círculo es, pues, la trayectoria que define el recorrido de Travis, este nuevo *héroe* posmoderno, en su abrupto camino en busca de su identidad perdida.

Por su parte, la construcción espacial que plantea *París, Texas*, da fe de la vacuidad que define el espíritu decadente del individuo contemporáneo. Es por eso que en esta película destaca la indeterminación espacial provocada por la presencia de los *no-lugares*, espacios efímeros, símbolos del desarraigo, pero ante todo, espacios carentes de cualquier clausura simbólica (cafeterías, carreteras, moteles, aeropuertos,...) que definen a unos personajes incompletos (2). Así lo entiende Palazón Meseguer (2000:62), al señalar que “la falta de un entorno estable permite que los personajes no estén atados a un espacio

fijo y que puedan así desplazarse de unos lugares a otros, en la idea de viaje y movimiento que impregna todo el cine de Wenders”. Estos lugares carentes de humanidad, símbolos de la pérdida de capacidad narrativa que azota a Occidente, aparecen articulados, básicamente, en cuatro espacios clave: el desierto, París, Texas, el *peep-show* y el hotel.

El desierto, además de aparecer como cliché, puesto que se trata de un paisaje reconociblemente americano, se presenta como lugar de renacimiento. De hecho, la propia película es la historia de un reinicio. Pero el desierto también se presenta como contraposición a Los Angeles. Este paralelismo se establece visualmente entre el espacio desarraigado que representa el desierto y que retrata simbólicamente a Travis y la sociedad civilizada de Los Angeles, que representa a Walt. Por tanto, en *París, Texas*, los espacios, aparte de representar a los personajes, se definen por oposición. Pero esta contraposición desierto-hogar es solo aparente debido a que el único lugar representado como símbolo de la estabilidad familiar, la casa de Walt y su mujer, está situada junto a una autopista y un aeropuerto, otros *no-lugares*. Por ello, esta estabilidad familiar no es



Travis y su hijo Hunter, se disponen a emprender la búsqueda de Jane, la madre de Hunter.

real; de hecho, se verá truncada cuando se produzca la ausencia de Hunter.

Además, el desierto presenta connotaciones de desarraigo, metáfora que sirve para definir la vacuidad de la existencia de un hombre sin familia y sin palabra. En la sociedad actual en la que los ideales son aniquilados por la inexistencia de utopías, no es casualidad que sea el desierto, precisamente, el espacio que también para Gilles Lipovetsky (3) mejor representa el sinsentido de la vida y la incomunicación que sufre el hombre occidental.

París, Texas, es otro escenario vital del filme. Representación del origen y el pasado, esta idea se visualiza claramente en uno de los pasajes de la película en la que los dos hermanos, Walt y Travis, mantienen la siguiente conversación:

*Travis: Ahora me acuerdo.*

*Walt: ¿De qué?*

*Travis: De por qué compré esa tierra.*

*Walt: ¿Por qué?*

*Travis: Mamá me contó una vez que ese fue el primer sitio donde ella y papá hicieron el amor.*

*Walt: En París, Texas.*

*Travis: Sí.*

*Walt: ¿Te lo contó ella?*

*Travis: Sí. Y pensé que fue allí donde yo empecé. Yo, Travis Cleave Henderson. Me pusieron ese nombre y... empecé allí.*

Efectivamente, París, Texas se configura como espacio-tiempo mítico, puesto que hacia allí se dirige el personaje protagonista en busca de su origen. Es la parcela que Travis compró por correo y en la que pretendía establecer su caravana para fundar un hogar con su familia. Se trata, como ya apuntamos, de la búsqueda del origen desde el punto de vista del relato —recuperación de la narración fil-



En el peep-show, Travis se enfrenta a su pasado.

mica clásica— y desde la perspectiva de la historia —búsqueda de Jane, la madre—.

El propio título de la película —*París, Texas*— ya alude a ese origen, al mismo tiempo que plantea el binomio EE.UU.-Europa, con el que tanto ha jugado Wenders en su cinematografía. Mientras que EE.UU. representaría el país de los sueños —aun así, el protagonista se siente alienado en él—, Europa se manifiesta, como apunta Marzabal (1998:99), como “un mundo cubierto de nombres y discursos”, definido como el origen durante toda la película —de hecho la madre de Hunter es europea—.

Pero, París, Texas, es también la representación de la circularidad que caracterizará al viaje de Travis en la búsqueda de su propia identidad: parte de París, Texas; posteriormente, su hermano lo traslada a Los Angeles; finalmente, vuelve a Texas, concretamente a Houston —se cierra la circularidad—, donde entrega a Hunter a su madre. Es el regreso al punto de partida de la historia.

El *peep-show*, la cabina en la que Travis y Jane se reencuentran, es otro espacio fundamental porque todas sus implicaciones dramáticas y narrativas se relacionan con la imposibilidad del decir. Es interesante percibir cómo esta dificultad de adquirir la palabra se articula en el plano visual mediante una barrera física que se interpone entre los dos personajes: el cristal del *peep-show*. Es en este espacio en el que Travis se enfrenta a Jane asumiendo, por primera vez en la película, su pasado, lo que le permite recobrar su rol paterno y su identidad como sujeto. De hecho, la recuperación de su identidad en la historia se produce a partir de la adopción de la palabra. Pero no se trata de cualquier palabra, sino de la simbólica, aquella que le permite el retorno al pasado. Por eso, las primeras palabras que pronuncia Travis son: “¿puedo contarte una cosa?”.

Finalmente, el último de los *no-lugares* representados es el hotel, espacio de encuentro entre la madre y el hijo que evidencia la vuelta al origen y la circularidad que caracteriza al relato, instaurándose de este modo su orden. Este espacio simboliza la materialización de la maternidad, que hasta enton-

ces se había presentado como negada, pues no solo Travis ha de asumir su función paterna para hallar su identidad como sujeto, sino también Jane, la madre ausente (4). Sólo habiendo restaurado el estado inicial de las cosas mediante la recuperación de la palabra simbólica, Travis se encuentra a sí mismo como un ser liberado, capaz de iniciar una nueva vida.

### Reconstrucción del relato vital y posibilidad de un reinicio

La idea que plantea *París, Texas* —a modo de conclusión a raíz de la búsqueda del *yo*, la vuelta al origen y de la instauración del orden familiar— es la posibilidad de un nuevo comienzo. A esta idea se refería Barrios Casares (2003:34), cuando planteaba que ante el surgimiento del nuevo individuo sin Historia, existía la posibilidad de un nuevo inicio: “aprender a contar con esa precariedad sin menosprecio ni anhelo de redención es recobrar el poder de reinventar la realidad”. Aunque quizá, para ello,



Reencuentro entre Hunter y su madre (Jane). Vuelta al origen y circularidad del relato

haya antes que reconstruir las piezas que conforman nuestro propio puzzle vital. Es posible que esta última reflexión nos haga poder responder con acierto a la pregunta que en contadas ocasiones se ha formulado este nuevo ser que habita el escenario posmoderno: ¿por qué necesitamos historias?. La respuesta ahora parece clara: para dotar de sentido a nuestra propia existencia.

Travis, ese hombre posmoderno que refleja en *París, Texas* Wim Wenders, ha aprendido del valor de la palabra para retomar su propia historia y comenzar de nuevo. Ahora sabe que es la posibilidad de reconstruir su propio relato vital la que legitima su existencia y le configura como sujeto y ahí, precisamente, reside la clave de su definición como ser y la posibilidad de su proyección de futuro.

#### NOTAS

(1) En *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974), Philip le confiesa a su amiga Edda: “Tomar fotos es una especie de prueba. Esperando a que una foto aparezca me he sentido a veces extrañamente mal. No puedo esperar a comparar la foto con la realidad. Pero las fotos nunca coinciden con la realidad”.

(2) “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, rela-

cional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí definida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales”. (AUGÉ 2001:83).

(3) “En este tiempo en que las formas de aniquilación adquieren dimensiones planetarias, el desierto, fin y medio de la civilización, designa esa figura *trágica* que la modernidad prefiere la reflexión metafísica sobre la nada. El desierto gana, en él leemos la amenaza absoluta, el poder de lo negativo, el símbolo del trabajo mortífero de los tiempos modernos hasta su término apocalíptico”. (LIPOVETSKY 1983:34).

(4) “Buscar la *imagen esencial* (...). Ése es el sentido de la imagen de la madre. El *momento de la sensación verdadera* en el que las cosas, fuera de las conexiones a la totalidad, vuelven a ser mágicas y cercanas”. (MARZÁBAL 1998: 101).

## Bibliografía

AUGÉ, Marc. 2001. *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona.

BARRIOS CASARES, Manuel. 2003. *Pobreza de experiencia y narración. Un paseo por los alrededores de Walter Benjamin*. En *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. N° 50. Editorial Archipiélago. Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. 1998. Occidente. Lo transparente y lo siniestro. En *Trama y Fondo*. N°4. Ediciones de la Mirada. Valencia.

LIPOVETSKY, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Editorial Anagrama. Barcelona.

MARZABAL, Iñigo. 1998. *Wim Wenders*. Ed. Cátedra. Madrid.

PALAZÓN MESEGUER, Alfonso. 2000. *Wim Wenders. Fragmentos de un cine errático*. Ediciones de la Mirada. Valencia.

## Filmografía completa de Wim Wenders

*Summer in the city* (1970)

*El miedo del portero al penalti* (Die angst des tormanns beim elfmeter, 1971)

*La letra escarlata* (Der scharlachrote buchstabe, 1972)

*Alicia en las ciudades* (Alice in den staedten, 1974)

*Falso movimiento* (Falsche Bewegung, 1974)

*En el curso del tiempo* (Im lauf der zeit, 1975)

*El amigo americano* (Der amerikanische freund, 1977)

*Relámpago sobre el agua* (Lightning over water, 1980)

*El estado de las cosas* (Der stand der dinge, 1982)

*El hombre de Chinatown* (Hammett, 1982)

*Paris, Texas* (1984)

*Tokio-Ga* (1985)

*El cielo sobre Berlín* (Der himmel uber Berlin, 1987)

*Hasta el fin del mundo* (Bis ans ende der welt, 1991)

*¡Tan lejos, tan cerca!* (In weiter ferne, so nah!, 1993)

*Lisboa story* (Lisbon story, 1993)

*Más allá de las nubes* (Par delà les nuages, 1995)

*The Gebrüder Skaladanowsky* (1996)

*El final de la violencia* (The end of violence, 1997)

*Buena Vista Social Club* (1998)

*El hotel del millón de dólares* (The Million Dollar Hotel, 1998)

*Tierra de abundancia* (Land of plenty, 2004)

*Don't come knocking* (2005)

*Palermo Shooting* (2008)

## créditos fotográficos

Todas las imágenes que ilustran esta revista son citas iconográficas con valor ilustrativo respecto a los textos que acompañan. Constituyen un apoyo necesario e imprescindible para los artículos de esta publicación de estudios sobre cine cuyos contenidos y análisis críticos versan sobre la imagen.

Las imágenes correspondientes a la colección Schlemmer son cortesía del Filmmuseum de Viena. Asimismo, los retratos de Alexander Howarth también han sido cedidos desinteresadamente por el Filmmuseum. Los fotogramas de la película *The Case of Lena Smith*, provienen de la publicación *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*, Alexander Horwath y Michael Omasta (eds.), Filmmuseum Synema, Wien, 2007, ISBN: 978-3-901644-22-1, y son reproducciones propias llevadas a cabo igualmente con la autorización del Filmmuseum. El copyright de todas ellas, por tanto, pertenece a dicha institución austriaca. Las fotografías de Ichiro Kataoka han sido cedidas por Aiko Kaneda y también los dibujos vectoriales que ilustran el artículo *La actividad del Katshudô Benshi en la cultura de masas*. Los fotogramas de las películas *Mamma Roma* y *Paris, Texas*, son capturas directas de distintas ediciones en DVD. Agradecemos la colaboración en materia gráfica de todas las personas e instituciones aquí citadas.



NIC-002: *Nick Winter et les As de Trèfle* (Paul Garbagni. Pathé. 1913. 520 m.). Identificado mediante *Rivisita Pathé*. 26 January 1913. n. 93. p. 8 y confrontado para hallar el título original con BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pahté Des Années 1896 à 1914*. Editions H. Busquet. 1994. vol. 1912-13-14. sl 1995. p.639-640.

# normas de publicación

*L'Atalante* se reserva el derecho de publicar (o no) los trabajos recibidos y comunicará lo antes posible su decisión al autor. Los textos y sus respectivas imágenes o archivos asociados, se enviarán para su valoración a la siguiente dirección de e-mail: *cinforum.atalante@gmail.com*. Las colaboraciones que se envíen deben seguir las normas estilísticas de las que incluimos un abstract a continuación. Para recibir la versión completa de las mismas, solicítelas vía e-mail:

1. Los artículos se presentarán en tipografía Times New Roman, cuerpo de letra 11 y alineación justificada. En ningún caso las colaboraciones, en su integridad, deberán exceder los 30.500 caracteres (con espacios), ni las 55 líneas por página. El formato de archivo de texto será RTF.

2. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación entre párrafos.

3. Las notas al pie se escribirán sin la herramienta automática. Se indicarán con un número entre paréntesis tras el comentario al que hagan referencia. Al final del texto —o en archivo aparte— bajo el encabezado “NOTAS” (en negrita), se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número entre paréntesis, en fuente de Times New Roman y de cuerpo de letra 9.

4. Las imágenes se entregarán en archivos independientes al texto, en formato JPEG, JPG, o TIFF, a resolución de 300 ppp. (puntos por pulgada), y al tamaño de reproducción. Deberán especificarse en un archivo independiente, en su caso, los pies de foto.

5. Las citas insertas en el texto aparecerán entre comillas inglesas (“”), con la misma fuente y tamaño de letra. Para las citas textuales no se utilizará la cursiva, a no ser que ésta aparezca en la fuente original. La referencia de la fuente puede indicarse como nota al pie o citando al autor en mayúsculas, entre paréntesis, con el año de publicación y el número de página. Ejemplo: (BURCH, N., 1987:43).

6. En cuanto a la citación de las películas, la primera vez que se cite un filme, se indicará primero el título en castellano (si ha sido doblada) en cursiva, y ya entre paréntesis indicaremos por este orden y en estilo de fuente normal: 1) título original; 2) director; 3) año de producción. Ejemplo: *El sabor de las cerezas* (Ta'm e guilass, Abbas Kiarostami, 1997), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

7. Las referencias bibliográficas se escribirán de la siguiente manera y en el siguiente orden:

a. Referencias bibliográficas de libros:

APELLIDO, Nombre. Año. Título en cursiva. Volumen. Editorial. Ciudad.

b. referencias bibliográficas de revistas:

APELLIDO, Nombre. Año. “Título del artículo entre comillas”. En Revista de procedencia en cursiva. Número. Época o temporada (si procede). Volumen (si procede). Editorial. Ciudad.

## adquisición de números publicados

Las personas interesadas en adquirir números publicados de la revista, pueden hacerlo vía teléfono (+00 34 963 864 115), por correo electrónico (publicacions@uv.es) o personándose directamente en el Servei de Publicacions de la Universitat de València, ubicado en la calle Artes Gráficas nº 13 de València. También pueden enviar un e-mail a la redacción de esta revista (cineforum.atalante@gmail.com), haciendo constar en el asunto del mensaje “solicitud de números anteriores”, e indicando en el cuerpo de texto sus datos personales, la forma de pago preferida y la dirección donde se desea recibir el envío.

---

Nombre y apellidos

---

DNI

Teléfono

---

Domicilio

---

Código Postal

Población

---

Dirección electrónica

---

Forma de pago

Recibo domiciliado en la cuenta corriente del cliente (indicar los 20 dígitos)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Tarjeta de Crédito (indicar el número de la tarjeta y la fecha de caducidad)

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Contrarreembolso

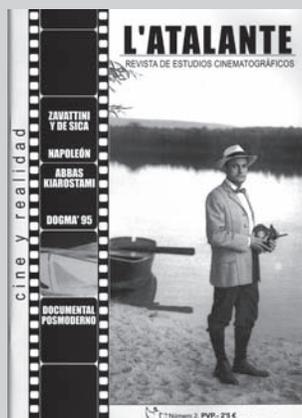
*L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* también puede solicitarse en los siguientes puntos de venta *on-line*: Iberlibro ([www.iberlibro.com](http://www.iberlibro.com)), AbeBooks ([www.abebooks.com](http://www.abebooks.com)) y Unilibier ([www.unilibier.com](http://www.unilibier.com)).

Asimismo, aquellos que deseen participar en la organización de las actividades que programa semanalmente el Aula de Cinema de la Universitat de València, también pueden ponerse en contacto con los responsables vía correo electrónico. Si está interesado en hacernos llegar sus artículos, puede solicitarnos por correo electrónico las normas de estilo y de publicación.

# números publicados



**CINE JAPONÉS: POSGUERRA Y AÑOS 50**  
**LA MUJER EN EL CINE NEGRO**  
**WONG KAR WAI**  
**LA ALDEA MALDITA**  
Invierno 2003, 68 págs.



**ZAVATTINI Y DE SICA**  
**DOCUMENTAL Y POSMODERNIDAD**  
**ABBAS KIAROSTAMI**  
**DOGMA' 95**  
**NAPOLEÓN DE ABEL GANCE**  
Diciembre 2004, 68 págs.



**ESPERANDO LA MUERTE**  
**EL HOMBRE Y EL MONSTRUO**  
**PEDRO ALMODÓVAR**  
**PAUL THOMAS ANDERSON**  
**LAS CIUDADES DE WIM WENDERS**  
Abril 2006, 72 págs.



**ARTHUR PENN**  
**LENGUAJES DE SÍNTESIS**  
**STEVEN SPIELBERG, S. XXI**  
**TODD SOLONZ**  
**EL OESTE DE JIM JARMUSCH**  
Abril 2007, 56 págs.



**ENTREVISTA CON RICARDO MACIÁN**  
**MÚJERES DEL CINE JAPONÉS**  
**DE MANUEL PUIG A WONG KAR-WAI**  
**LOS DUELISTAS**  
**MONSTRUOSIDAD Y ALTERIDAD**  
Noviembre 2007, 72 págs.



**ENTREVISTA CON PAUL NASCHY**  
**SEXUALIDAD, ADOLESCENCIA Y CINE FANTÁSTICO**  
**EN LA CIUDAD DE SYLVIA**  
**L'AVVENTURA**  
**LOS NIBELUNGOS / CINE INDIE**  
Mayo 2008, 72 págs.

ISSN 1885-3730



associació cinefòrum  
comunicació audiovisual



# L'ATALANTE

Amb la col·laboració de

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

**Delegació d'Estudiants  
Centre d'Assessorament i  
Dinamització dels Estudiants  
CADE**



referencial de cultura

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA



Col·legi Major Lluís Vives