

seguir proyectando las películas en el formato en que fueron concebidas.

De hecho, la próxima extinción de los tradicionales medios de exhibición ha empujado a los archivos a abordar la digitalización de sus títulos fundamentales coincidiendo con un cambio en sus políticas de difusión. Los festivales de archivo surgieron porque los eventos generalistas no eran suficientes para satisfacer la curiosidad del público por el cine del pasado, pero Paolo Cherchi señala que actualmente ellos mismos han caído en los principios de programación que rechazaban. Desde que las distribuidoras han encontrado un filón en la venta de copias restauradas de películas clásicas, los principales festivales generalistas como Cannes han concedido un lugar destacado en sus programaciones a los archivos que les brindan restauraciones de calidad de títulos populares y de interés comercial. A partir de ahí, y merced a esa legitimación cultural (y publicitaria), las compañías cinematográficas se han lanzado a firmar contratos de distribución. Una dinámica que supuestamente permite a los archivos que sus materiales adquieran una mayor difusión, con consecuencias un tanto perversas, puesto que no todas las películas propuestas tenían efectivamente la necesidad de ser restauradas.

Joshua Siegel, responsable del Departamento Cinematográfico del MoMA, observa con acierto que el celuloide se ha conservado a lo largo de más de un siglo y ha demostrado ser un soporte más estable que el digital, cuyos formatos varían constantemente obligando a los archivos a continuas y costosas migraciones. El coste de la restauración digital es aún elevado y es incalculable el volumen de películas no consideradas de interés popular cuyas copias en 35 mm se encuentran en mal estado y no podrán ser digitalizadas, o lo que es lo mismo, que serán condenadas a la invisibilidad.

Este panorama afecta directamente a una de las principales funciones de los festivales de archivo, la de servir a los investigadores de foro para la revaloración del canon y la permanente reescritura de la historia del cine. Ian Christie

pone de relieve las dificultades para superar lo que él denomina la «inercia del canon», cuando los materiales proyectados, en ocasiones joyas cinematográficas por descubrir, no alcanzan una amplia repercusión pública y se limitan al contexto del festival, un riesgo que se agravará considerablemente con las políticas de conservación y exhibición anteriormente descritas y que puede conducir a una progresiva fosilización del estudio de la historia del cine.

Preguntas y reflexiones candentes a las que *Archival Film Festival* no da respuesta pero coloca en el centro de un debate que atañe a todos los estamentos implicados en la producción, conservación y difusión de esta gran forma de expresión artística que es el cine, joven aún pero ya preocupada por las condiciones de su pervivencia.

Nekane E. Zubiaur Gorozika

**DE LA FOTO AL FOTOGRAMA.
RELACIONES ENTRE CINE
Y FOTOGRAFÍA EN LA ARGENTINA
(1840-1933)**

Andrea Cuarterolo

Montevideo

CDF Ediciones, 2014

262 páginas

250 pesos uruguayos / gratuito online

(en: <http://issuu.com/cmdf/docs/cuarterolo>)



En el ámbito académico se suele hablar de textos seminales cuando un trabajo está llamado a ser guía para otros futuros por el hecho de abrir nuevas vías de indagación o plantear enfoques innovadores sobre una problemática de la que dicho trabajo ha contribuido a cambiar la visión profundizando en aspectos inéditos que prometen tener un largo recorrido. Ese adjetivo lo tiene sin duda el trabajo de Andrea Cuarterolo, una joven y prometedora investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA), formada en la Universidad de Buenos Aires y perteneciente a una saga que ha trabajado intensamente la historia de la fotografía en la Argentina. Con este interesante libro encajan las piezas de un puzzle cultural que durante años otros investigadores hemos venido vislumbrando o señalando: resulta claramente insuficiente un análisis estanco de la fotografía y del cine para poder entender su significado cultural en una sociedad que se «rindió» desde la invención de la fotografía a la representación realista de una tecnología de base fotoquímica. Dicha representación supo articular en torno a las imágenes, ya fueran fijas o en movimiento, toda una serie de discursos que, en el caso de la investigación de Andrea Cuarterolo, se insertan en el devenir histórico de la Argentina –un país de referencia en toda Latinoamérica– a través de un libro como este, que sabe engarzar de manera muy precisa las aportaciones europeas y norteamericanas en torno a la cultura fotográfica y cinematográfica.

Comienza su libro la autora con una idea luminosa que opera como una metáfora muy esclarecedora por lo que tiene de juego de espejos: ese personaje invitado en un congreso en la ciudad francesa de Lyon para conocer con sus colegas el nuevo invento del cinematógrafo y que, al pasar ante la cámara de las imágenes en movimiento, toma una fotografía. Esta relación entre ambos medios está muy bien planteada desde el principio, tomando los ejes fundamentales del debate que se ha venido produciendo a lo largo de los años por diferentes y en ocasiones muy

divergentes especialistas. Andrea Cuarterolo desbroza con gran conocimiento a los autores fundamentales de la construcción de un modo de entender la representación cinematográfica: Canudo, Delluc, Arnheim, Bazin, Kracauer y Noël Burch, entre otros. No pretendo hacer una enumeración exhaustiva, sino señalar el adecuado encaje de cada propuesta teórica de estos autores; aunque no destaca en el libro los motivos por los que autores como Georges Sadoul configuraron en el cine el mismo modelo de análisis cerrado que los historiadores-coleccionistas como Gernsheim o Newhall crearon para la fotografía. Es cierto que tampoco era necesario en el contexto de esta obra, porque Andrea Cuarterolo tiene instrumentos de reflexión muy sólidos que le permiten plantear el problema desde otros ángulos muy fértiles para el planteamiento que nos propone a los lectores. Así lo hace retomando las lúcidas reflexiones de Walter Benjamin sobre lo espectacular de la fotografía y de las diversas estrategias de las que se sirvieron los fotógrafos desde el siglo XIX para lograr su propósito, y que luego retornaron al cine, como los fondos y el coloreado o el viñetaje, por citar los más evidentes que se estudian en el libro. Resulta muy interesante comprobar cómo esa intertextualidad que la autora busca en su trabajo, y logra plenamente, se puede apreciar en los ejemplos argentinos que ella analiza y que, con otros textos o representaciones, son similares en otros lugares. Es evidente que nos encontramos ante problemáticas culturales comunes que nos estaban esperando a los historiadores y que en un libro como este es posible entender como una nueva propuesta de metodología de aproximación a la realidad histórica del cine y de la fotografía.

Pero la ambición del presente trabajo no se detiene en una elucidación metodológica de las relaciones entre la fotografía y el cine, algo que en sí mismo hubiera justificado la publicación del libro, sino que la traslada con gran coherencia a una *arena* mucho más compleja como es el análisis del papel que ambos medios de repre-

sentación tuvieron en la conformación de la imagen nacional argentina. En el campo de la construcción de los imaginarios es donde aparece la gran potencialidad de la investigadora Cuarterolo: nos permite entender el caso argentino. Más allá de las necesarias catalogaciones y análisis de autores, nos encontramos ante discursos articulados a través de las imágenes que nos remiten a una complejidad en la que se precisa saber hacer la intersección entre lo que muestran las imágenes y los valores políticos y culturales de su tiempo. La disección que hace la autora de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados y su doble mirada a una realidad arcaizante junto a las nuevas prácticas urbanas, me remiten necesariamente a algo que he escrito en algunos de mis trabajos y para los que este libro puede ser un excelente indicador metodológico: necesitamos, en el caso español, ya con una cierta urgencia, entender toda la fotografía de aficionados que está apareciendo en los desvanes y que nos remite a esa misma tensión entre tradición y modernidad vista por los ojos de los aficionados de comienzos del siglo xx. Ese cruce entre positivismo y nacionalismo que señala Andrea Cuarterolo y que, también en el caso argentino, permite vehicular discursos muy precisos a una sociedad en intensa transformación que está sufriendo fricciones muy importantes por la inmigración europea, por el desarrollo urbano y porque la nación en construcción hacia la modernidad del siglo xx sigue conteniendo espacios tradicionales que también son objeto de atención entre la fotografía y el cine de actualidades. Como muy bien reflexiona la autora, «el cine y la fotografía revelan por esta época las contradicciones de un mundo cambiante [...] Por un lado se mitifica el pasado fundacional y el mundo rural como símbolos de la identidad nacional, y por otro lado se exalta y difunde el progreso modernizador y urbano que estaba causando su agonía» (p. 146).

En los capítulos siguientes del libro, Andrea Cuarterolo avanza en este engarce entre el cine y

la fotografía y la construcción de ese imaginario con el estudio que hace de la etnografía visual como otro ámbito de atención, y de nuevo lo hace con intensidad. Me ha parecido muy interesante en la obra el estudio de la alteridad a través de la mirada fotográfica y cinematográfica a los indígenas en el caso de las misiones salesianas y su conexión con los planteamientos de Lombroso en Italia con sus imágenes de antropología criminal. Es una constante que se agradece en la obra, la capacidad que tiene la autora de conectar muy fértilmente diversas manifestaciones que, en su relación y tal como las explica, adquieren un nuevo ángulo de enfoque; lo ha hecho con anterioridad, cuando relaciona la gestualidad del cine mudo (o silente que es un término español muy hermoso aunque nosotros no lo utilizamos en el español europeo) con las series patológicas de Charcot, o las dimensiones temporales con la multiexposición y obras de pioneros del cine como Meliès que están en el mismo planteamiento visual y las conexiones culturales del cine de atracciones de Tom Gunning que tan transparentes son para entender no solo el cine de los orígenes sino el actual impregnado en la sutura narrativa con la posproducción digital.

En ese sentido totalizador que esta obra tiene y que, como hemos dicho, se manifiesta desde las primeras páginas, Andrea Cuarterolo aborda las evidentes interrelaciones entre los noticieros cinematográficos y la prensa ilustrada que nace en todo el mundo a comienzos del siglo xx y que entendemos ahora como esencial para estudiar y comprender las imágenes y sus discursos narrativos que nunca han estado aislados de la intertextualidad cultural de su tiempo. Hemos mirado al cine de los orígenes y a las revistas ilustradas como dos manifestaciones diferentes en un mismo espacio temporal, y su influencia es evidente, con una tercera vía que es la tarjeta postal que se configuró, sin tener pretensión de serlo, como un *medio* más y de gran difusión que explicó muy bien su propio

tiempo. La prensa gráfica y sus temáticas son esenciales para entender esa construcción de los imaginarios con ese carácter interclasista que conectaba muy bien con la sociedad de las masas y los nuevos fenómenos políticos que estaban apareciendo en las primeras décadas del siglo xx. Porque los historiadores no podemos pensar que las imágenes que hoy estudiamos del pasado llegaron a los espectadores de manera masiva y organizaron sus valores y creencias en soporte fotográfico. Esa influencia solo fue posible con técnicas de difusión tan importantes como el fotograbado y con el poder cinematográfico de las barracas y la seducción de las revistas ilustradas, que en sus puestas en página nos remiten a un espectador complejo, que mira las imágenes impresas, hace fotos en algunos casos y contempla el cinematógrafo. Los casos que analiza la autora muestran a la perfección esa interrelación que solo desde una metodología de análisis cultural como la que utiliza en su obra es capaz de emerger en estos momentos. Como hace a lo largo del libro, la autora lo explica brevemente pero de manera magistral: «el cine de los primeros tiempos se caracterizó por una marcada voracidad intertextual. Su emergencia como espectáculo popular en las primeras décadas del siglo xx estuvo primero precedida y luego acompañada por una proliferación de la cultura impresa que culminó con una predecible masificación de la prensa ilustrada» (p. 221).

En el capítulo quinto y último de esta interesante obra, Andrea Cuarterolo realiza un análisis de los movimientos de las vanguardias europeas, de lo que se ha venido en llamar «la nueva visión», a través de las respuestas con autores argentinos y el movimiento europeo *Film und Foto* que refleja que la instantaneidad por un lado y la nueva sociedad que ha emergido en el siglo xx ha dejado atrás los postulados culturales que tenía la fotografía y sus imágenes en el xix. La autora analiza el trabajo de Horacio Coppola y sus relaciones con las vanguardias, lo que desde la perspectiva de un historiador

europeo, como es mi caso, me refuerza en la idea de que los movimientos culturales que se dan en torno a las imágenes fotográficas y cinematográficas en el nuevo siglo atisban y son el embrión del proceso de globalización cultural en el que ahora, con todas sus luces y sombras, estamos inmersos.

A modo de resumen, el trabajo de Andrea Cuarterolo es una obra intensa, muy coherente desde las primeras páginas, enormemente rigurosa y que, en mi opinión, tiene mucho que enseñarnos a los historiadores de la fotografía y el cine europeos. Quiero destacar también la excelente selección de imágenes que utiliza, que no «adornan» el texto, sino que en sí mismas cada una de ellas ofrece otro elemento discursivo que visualmente refuerza lo explicado en el texto escrito. Con gran maestría ha sabido engarzar en su libro problemáticas que por sí mismas parecen específicas pero que, estudiadas como ella lo ha hecho, constituyen un mosaico de la complejidad cultural de las imágenes. Nada mejor que terminar con su última reflexión para recomendar a los interesados la lectura de una obra que, efectivamente, da sentido a su título (*De la foto al fotograma*): «aunque marcados por sus propias y particulares características los periodos con los que iniciamos y damos fin a este libro funcionan así como las dos caras de una moneda, en las que, de manera unilateral o recíproca, estos medios repetidamente se amalgaman, contaminan y confluyen» (p. 250).

Bernardo Riego Amézaga

FICCIONANDO. SERIES DE TELEVISIÓN A LA ESPAÑOLA

Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual y Ana Isabel Íñigo Jurado (eds.)

Madrid

Fragua, 2012

348 páginas

32,30 €