

caso transmite al lector un significado completo y perfectamente contextualizado —como pueda ser los nombres de personas que se encuentran en la tradición cristiana, que aparecen tanto con el nombre en árabe como en catalán—. También resulta de gran interés la explicación de la traducción de fórmulas o expresiones que vertidas al catalán de modo literal poco significarían.

Sin embargo, el resultado es bello. Imágenes, ritmo, tonos exhortativos, riqueza sintáctica, repeticiones, todos los elementos de la lengua árabe original han sido tenidos en cuenta para una traducción que constituye un regalo para quien aborda su lectura, en voz alta y pausada, salmodiando. Una traducción que los musulmanes catalanoparlantes van a agradecer y que para el lector no musulmán constituye una agradable a la vez que intensa lectura. Juzguen ustedes:

Digues: «Jo prego refugi
al Senyor de la gent,
al rey de la gent,
al Déu de la gent,
contra el perill del dimoni temptador,
Al-Jannàs insinuator
que murmura temptacions
en els pits i en els cors
de la gent,
subtilment,
entre els genis, esperits,
i la gent»
(aleyas 1-6 de la azora 114 «Los hombres»¹).

Ana I. Planet Contreras
Universidad de Alicante

PABLO, Santiago de (editor): *La historia a través del cine. La Unión Soviética*. Universidad del País Vasco. Bilbao. 2001, 158 pp.

El libro recoge las ponencias presentadas en las III Jornadas sobre «La Historia a través del cine», celebradas en octubre de 2000 en la Facultad de Filología y Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco.

1 Traducción al castellano: «Dí: «me refugio en el Señor de los hombres/el rey de los hombres/el Dios de los hombres./del mal de la insinuación, del que se escabulle./que insinúa, en el ánimo de los hombres./sea genio, sea hombre» (versión de J. Cortés, Barcelona 1996).

Su publicación viene a demostrar el creciente interés en el ámbito universitario por las relaciones entre el cine y la historia. En este caso se abordan diversos aspectos de un tema crucial en la edad contemporánea: la Unión Soviética.

La primera aportación corresponde a María Antonia Paz: «*El acorazado Potemkin*. La memoria de la revolución». Desde 1918 la cinematografía estará al servicio del nuevo Estado, convirtiéndose en un medio de cultura, en un arte popular y, sobre todo, en un aparato de propaganda. Si en las dictaduras de corte fascista (España e Italia) el cine se utiliza como escape o evasión —porque está en manos privadas—, la URSS recurre al mismo como un elemento de concienciación. El objetivo principal es claramente político, quedando el referente histórico plenamente supeditado.

La película de Eisenstein es, en este sentido, un documento social e histórico de un valor inestimable por el ambiente de su época que es capaz de reflejar: la necesidad del Partido Comunista de legitimar su poder soberano, tanto en el interior como en el exterior. La evocación de la Revolución de 1905 cumple, así, una función propagandística planificada.

Magí Crusells nos ilustra sobre «La URSS y la guerra civil española». Por primera vez en los conflictos bélicos del siglo XX la cultura de la imagen jugó un papel sobresaliente. La contienda española representó una feroz lucha ideológica entre los republicanos y los nacionales. Los primeros se mostraron más innovadores y conscientes del papel propagandístico del cine que el bando franquista. Dentro de este contexto, se inscribe la filmación de noticiarios y documentales por parte de operadores soviéticos, así como la exhibición en las pantallas republicanas de algunos de ellos y la proyección de películas de ficción con un alto contenido social.

La mayoría de documentales y noticiarios tienen una serie de características comunes, como destacar las fuerzas militares afines al comunismo soviético —Quinto Regimiento y Brigadas Internacionales—, silenciando otras, por ejemplo las anarquistas; la exaltación de la simbología comunista y la solidaridad soviética al acoger a un gran número de niños. Demuestran, en definitiva, las posibilidades propagandísticas del cine basado en acontecimientos reales.

Por lo que se refiere a los filmes de ficción su impacto entre la población fue escaso, a excepción de cintas con fuerte connotación política, entre todas *Los marineros del Cronstadt* y *Tchapaieff, el guerrillero rojo*. Los gustos de la mayoría de los espectadores se decantaban por las producciones estadounidenses.

Julio Montero analiza, en «*El círculo del poder*. Propaganda y represión en la Unión Soviética de Stalin», la construcción de la imagen de Stalin por sendos medios. La dictadura estaliniana se apoyó con vigor tanto en una como en otra y, por lo tanto, la primera tiene tanto interés como la segunda para los historiadores. A veces se olvida que también un régimen totalitario ha de conseguir un consenso mínimo para sostenerse. Sus rasgos dominantes serán un intensivo y reiterativo culto a la personalidad del dictador y la defensa y el fervor por lo soviético, de lo propio, frente a lo extranjero.

Víctor Manuel Amado Castro contextualiza —«*Uno, dos, tres*. Una visión de la guerra fría demasiado satírica para su tiempo»— una película de Billy Wilder. El director hace

una crítica mordaz e incluso feroz de lo que fue el mundo socialista. También sobre la realidad política del momento y especialmente del papel de los Estados Unidos como potencia del mundo occidental. En todo caso, el concepto de lucha de clases es banalizado convirtiéndose en algo que meramente tiene que ver con la posibilidad de vivir mejor o peor.

Cierra esta monografía la colaboración de Igor Barrenetxea con «Otras películas sobre la historia de la Unión Soviética», apretada ficha técnica de 44 filmes.

En definitiva, cabe apuntar que cada medio posee sus propios elementos de representación. Por lo tanto no se debe juzgar al cine por las convenciones de los argumentos escritos. Tanto los documentales como las películas de ficción o los textos pueden ser arbitrarios o falsos. De este modo, algunas películas pueden ser más completas y evocativas que un documental, incluso que un libro.

Pedro M^a Egea Bruno
Universidad de Murcia

BOLAÑOS, María: *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997, 488 pp.

Desde la consolidación en España del sistema democrático han proliferado las grandes exposiciones, se ha revalorizado el patrimonio cultural y se ha prestado una atención y hecho unas inversiones crecientes en los museos, por el impulso de las administraciones públicas, de iniciativas locales, de coleccionistas particulares, entre otros. Y es que, una vez superada la crisis de identidad que vivieron estas instituciones en los años 70-80, llegando, incluso, a proclamarse su muerte, ha surgido por doquier una epidemia de *museomanía*, ligada a la función capital que nuestra sociedad postmoderna atribuye al arte y a la estética como elementos que encierran la clave de lo contemporáneo, pero también a los cambios sustanciales que se han operado en la concepción, el papel y, no menos importante, la gestión de estas instituciones.

No cabe duda de que en España, debido a la particular opacidad respecto de las tendencias del arte y de la cultura internacionales que se registró durante la dictadura franquista, no se vivió de forma aguda la crisis de identidad antes mencionada; incluso podría decirse que la llegada de la democracia supuso más bien en el orden cultural una renovada atención a los museos existentes o la voluntad de crear otros nuevos, de manera que estas instituciones han pasado a convertirse en objeto predilecto de la política cultural del Estado y de las Comunidades Autónomas, pero también de los ayuntamientos o de iniciativas particulares. Todo ello se ha traducido en una expansión impresionante de los museos, cuyo número doblaba en 1995 al existente poco antes de la muerte de Franco, en