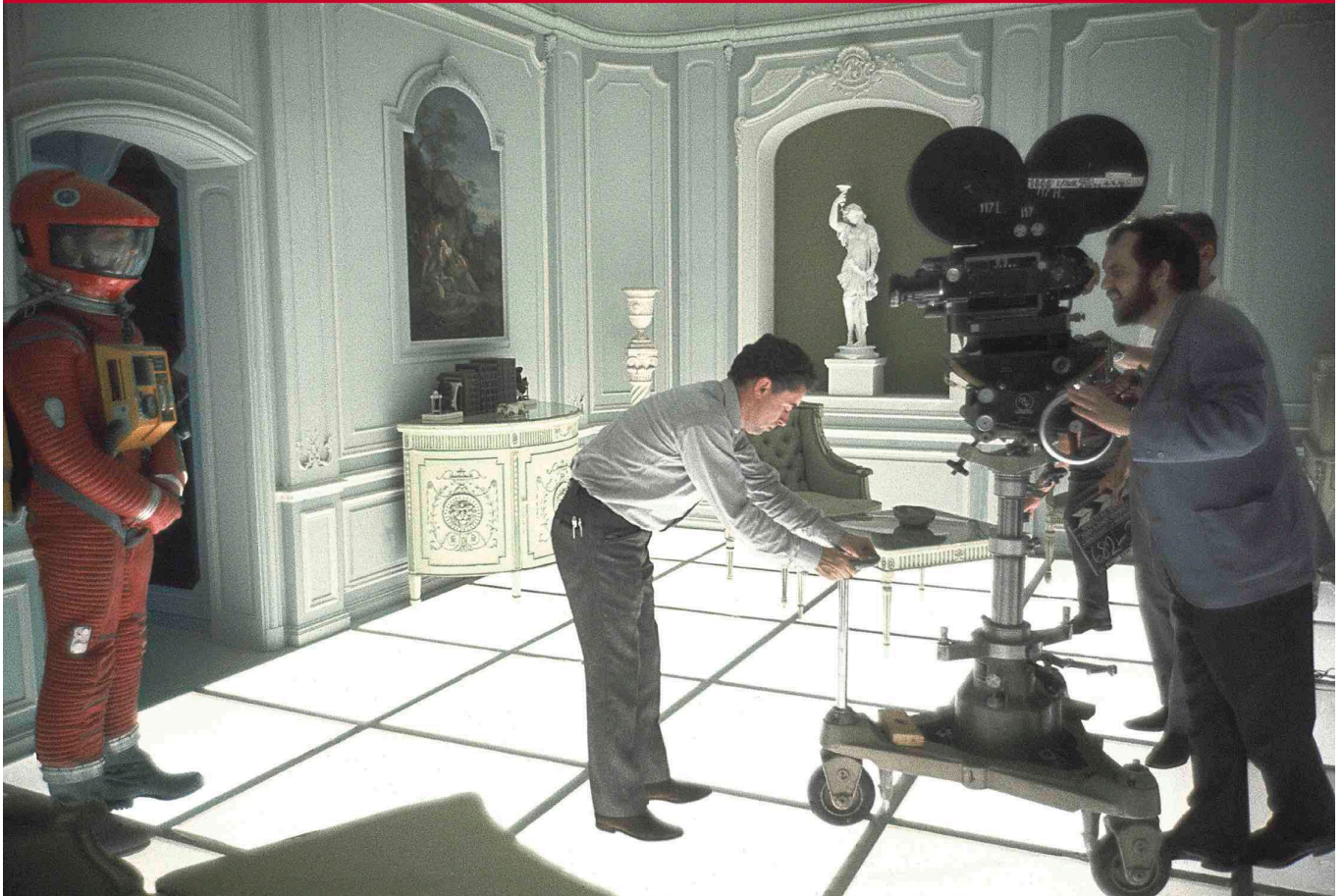


Historia del Cine

Teorías, estéticas, géneros

José Luis Sánchez Noriega

Prólogo de Román Gubern



Alianza
editorial

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

Historia del Cine

Teorías, estéticas, géneros

PRÓLOGO DE ROMÁN GUBERN

Alianza Editorial

Primera edición: 2002
Segunda edición: 2006
Tercera reimpresión: 2015
Tercera edición revisada y ampliada: 2018

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© José Luis Sánchez Noriega, 2002
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2002, 2003, 2005, 2006, 2010, 2012, 2015, 2018
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-7691-3
Depósito legal: M. 39.930-2010
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

Prólogo de Román Gubern	13
Un saber suficiente sobre el cine	14
Introducción: la Historia del Cine en una perspectiva estética	16

I. TEORÍAS Y LENGUAJES

1. Elementos del lenguaje audiovisual	26
Elementos profílmicos: escenografía y caracterización. Códigos visuales. El cuadro, la luz y el color. El movimiento: dinamismo de la acción y movimientos de cámara. Códigos sonoros: voz, ruidos y música. Códigos sintácticos: el montaje.	
2. El relato cinematográfico	46
Las dimensiones del relato. El narrador: voz narrativa y punto de vista. El tiempo del relato: orden, duración y frecuencia. Los existentes: personajes y escenarios. Cine y literatura. Tipología de adaptaciones de textos literarios al cine.	
3. El análisis del filme	58
Fundamentos teóricos para el análisis filmográfico. Un modelo de análisis. El análisis colectivo: el cinefórum. Esquema de análisis de <i>Ciudadano Kane</i> .	
4. El proceso de recepción	73
Perspectivas de teorización del rol del espectador. La constitución del público y sus determinaciones. El público del cine comercial actual. La exhibición televisiva y los nuevos modos de consumo. La crítica cinematográfica: tipos, funciones y requisitos.	
5. Estéticas y teorías del cine	81
Estéticas formalistas: Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim y Béla Balázs. El realismo de Siegfried Kracauer y André Bazin. Una aproximación fenomenológica: el cine y lo imaginario en Edgar Morin. De las gramáticas del cine a la semiótica: Jean Mitry y Christian Metz. El aparato cinematográfico y las teorías psicoanalítica y feminista. Aproximaciones narratológica, neoformalista y semiopragmática.	

II. LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

6. Tipologías y géneros cinematográficos	96
Complejidad y criterios de clasificación de los textos audiovisuales. Los géneros cinematográficos. Los primeros modelos temáticos. Los pioneros del cine de animación. El western fundacional. El burlesco. Mack Sennett, Charles Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Aventuras y melodrama en el cine mudo.	
7. El documental	115
Aproximación a un concepto pluriforme. Dziga Vértov y la estética verista del cine-ojo. La escuela documental inglesa y la Frontier Film americana. Los grandes autores: Robert Flaherty y Joris Ivens. El documental nazi de Leni Riefenstahl.	

8. El cine de animación	125
Concepto y técnicas creativas. La industria clásica norteamericana: de Walt Disney a los hermanos Fleischer. El vanguardismo de Norman McLaren, la UPA y el dibujo para adultos de Ralph Bakshi. Jiří Trnka y el cine checo. Panorama de la animación española. Las nuevas formas del cómic y la infografía en el dibujo japonés y norteamericano. Apéndice: Disney como modelo de industria cultural	
9. El drama, la comedia, el western y el musical	138
El drama y el melodrama. Las especializaciones. La comedia clásica americana, la <i>screwball comedy</i> y el humor absurdo. El western: una épica americana. El apogeo del musical.	
10. El fantástico y el terror, cine negro, de aventuras y bélico	153
El cine fantástico y de terror. El criminal, la intriga y el cine negro. Los territorios de la acción y la aventura. El cine bélico: memoria de todas las guerras. Géneros híbridos e intergéneros: cine de catástrofes, péplum y colosal.	

III. HISTORIA INDUSTRIAL, TECNOLÓGICA Y SOCIOCULTURAL

11. La producción cinematográfica	184
La producción. Fuentes argumentales. El guión: técnicas y procedimientos. Equipo técnico y artístico: los principales oficios del cine. Preparación de la producción y rodaje. La posproducción. Montaje y efectos especiales. Promoción, distribución y exhibición. Cuota de pantalla y prácticas monopolistas.	
12. El sistema de los estudios y las transformaciones del sonoro	196
Los estudios Pathé y Gaumont y la industria italiana. La guerra de las patentes y la alternativa de los independientes. La exhibición: de los nickelodeon a los palacios. Las formas primitivas de color y sonido. La invención del sonoro. Transformaciones en la producción y en la estética fílmica. Las versiones múltiples y la resistencia al sonoro.	
13. Producción y estrellato en el cine clásico americano	210
El oligopolio de producción y los grandes estudios. La legislación antitrust y la decadencia del sistema de estudios. Innovaciones en la tecnología del color, el sonido y los nuevos formatos. La creación del estrellato (<i>star system</i>) por la industria. Persona, personaje y estrella. Elementos constitutivos de la estrella.	

IV. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CINE

La época silente

14. La invención del cine y la obra de los pioneros	224
De las máquinas recreadoras y los juguetes ópticos a la cronofotografía. El kinetoscopio y el cinematógrafo. Los Lumière y la estética de las «vistas». La Escuela de Brighton y los pioneros alemanes. El cine fantástico de Georges Méliès. Directores del primer cine americano: Edwin S. Porter, James S. Blackton y Thomas H. Ince.	
15. El estatuto artístico del cine	235
La legitimación del Film d'Art y el cine literario de los orígenes. Ricciotto Canudo y las teorías artísticas del silente. Los Modos de Representación Primitivo e Institucional. El director cinematográfico: artesanía y autoría. El patrimonio cinematográfico y la función de las filmotecas. Apéndices: <i>Manifiesto de las Siete Artes</i> (1914), de Ricciotto Canudo; fragmentos de <i>Photogénie</i> (1920) de Louis Delluc.	
16. Las vanguardias: del impresionismo al surrealismo	251
Las vanguardias artísticas y el cine. La primera vanguardia: el impresionismo y sus directores. El futurismo italiano y la música cromática. El ritmo visual del cine abstracto y cubista. El cine dadaísta y surrealista: Luis Buñuel. Apéndices: Fragmentos de <i>Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral</i> (1927), de Germaine Dulac; textos sobre el surrealismo de Luis Buñuel	
17. El expresionismo alemán y su evolución	266
El expresionismo y <i>El gabinete del doctor Caligari</i> . El sistema de producción de la UFA y los directores F. W. Murnau y Fritz Lang. Evolución del expresionismo: la Nueva Objetividad y el Kammerspielfilm. Apéndice: <i>Contribución a una definición del cine expresionista</i> , por Lotte H. Eisner.	
18. La dialéctica del cine soviético	275
Experimentación y revolución del cine soviético. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) y el experimentalismo de Lev Kuleshov. Serguéi M. Eisenstein y la teoría del montaje. Otros directores: Vsévolod Pudovkin y Aleksandr	

	Dovzhenko. Apéndices: <i>El montaje en el film</i> (1928), de Vsévolod Ilariónovich Pudovkin; <i>El montaje de atracciones</i> (1923), por Serguéi M. Eisenstein.	
19.	El cine narrativo europeo y americano La época dorada en Francia y la cultura cinematográfica. El <i>kolossal</i> italiano y la Historia como espectáculo. Los directores. El cine alemán y de los países nórdicos de la época muda. La madurez del relato filmico con David Wark Griffith. La consolidación de los estudios y los directores más relevantes: Erich von Stroheim, Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch y Cecil B. DeMille. Aportaciones europeas al cine americano en la primera emigración.	289
20.	El cine español del período mudo La llegada del cine. Los pioneros: Gelabert y Chomón. La producción barcelonesa: Barcinógrafo, Hispano Films y Studio Films. La producción madrileña. La obra de Florián Rey y de Benito Perojo. Otros directores. La tímida vanguardia y el cineclubismo.	304
De la aparición del sonoro a los años sesenta		
21.	El realismo poético y el cine francés de posguerra Panorama de la década de los treinta. Algunos directores. El realismo poético. El cine de Marcel Carné, Julien Duvivier y Jean Grémillon. La obra de Jean Renoir y el compromiso frentepopulista. De la ocupación y el Régimen de Vichy al cine <i>de qualité</i> de posguerra.	311
22.	El cine de la República y la Guerra Civil española La aparición del sonoro. La industria: CEA, Cifesa y Filmófono. Principales directores de los años treinta. Un cineasta nómada: Luis Buñuel. El documental y los géneros: el musical, el bandidismo y las películas clericales. La producción de propaganda durante la Guerra Civil.	322
23.	El cine de los fascismos El cine italiano del ventenio negro. La comedia de teléfonos blancos y los directores. Las directrices de Mussolini y la «resistencia pasiva» ante el fascismo. La política cinematográfica del nazismo. Antisemitismo y cine nacionalista. El cine español de cruzada y la legitimación del nuevo Estado.	331
24.	Estados Unidos: del New Deal al maccarthysmo El Código de Producción y la crisis del sistema de monopolio. El New Deal y la política cinematográfica durante la guerra. El anticomunismo del Comité de Actividades Antiamericanas y la caza de brujas en Hollywood. Análisis de la etapa a través de obras significativas: <i>Las uvas de la ira</i> (1940), <i>Los mejores años de nuestra vida</i> (1946) y <i>La ley del silencio</i> (1954).	338
25.	El neorrealismo y los grandes directores italianos Ética y estética del movimiento. Del naturalismo de <i>Osessione</i> a las crónicas de Rossellini. El neorrealismo social de Giuseppe de Santis. Las descripciones de la vida cotidiana y los géneros. Las singularidades de Fellini y Antonioni. Otros directores. Apéndices: <i>Un cine antropomórfico</i> (1943), por Luchino Visconti (fragmento); <i>Dos palabras sobre el neorrealismo</i> (1953), por Roberto Rossellini.	348
26.	Directores del cine clásico americano Los clásicos americanos: King Vidor, Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, George Cukor y William A. Wellman. Los directores de origen europeo: Frank Capra, William Wyler, Jacques Tourneur y Billy Wilder. Los cineastas de la segunda generación del sonoro o «generación perdida»: Otto Preminger, Nicholas Ray, John Huston, Richard Brooks y Joseph L. Mankiewicz. Las singularidades de Orson Welles, Joseph Losey y Elia Kazan.	363
27.	El cine del franquismo Los directores más relevantes del primer franquismo. Política cinematográfica y géneros en los cincuenta. La disidencia interior de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Las alternativas industriales. La cultura cinematográfica, las Conversaciones de Salamanca y la Escuela de Cine. El cine del exilio. Luis Buñuel en México y Francia.	379
28.	Otras cinematografías europeas Los productores-creadores británicos Alexander Korda y Joseph Arthur Rank. Directores significativos de Gran Bretaña. Las películas alemanas «de ruinas» y el cine de ámbito rural. Los cines escandinavos. La indagación antropológica de Ingmar Bergman. El cine soviético del realismo socialista.	391
29.	El cine japonés y de América Latina El fenómeno del <i>benshi</i> y la llegada del sonoro. Los géneros autóctonos. El cine nacionalista, el protectorado norteamericano y el cine pacifista. El cine de Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Mikio Naruse y Akira Kurosawa. La industria latinoamericana y los géneros hasta los años sesenta. Directores del cine de América Latina.	402

30. La modernidad cinematográfica y los nuevos cines	413
La renovación de los nuevos cines: aproximación global. El contexto del existencialismo y el <i>nouveau roman</i> . Características del Modo de Representación Moderno (MRM). Las temáticas de los nuevos cines de los sesenta.	
31. La Nouvelle vague	420
La crítica al cine de <i>qualité</i> y la renovación generacional. Factores del origen de la Nouvelle vague. Los operadores y los rostros emblemáticos. La ruptura de Godard y el cine de Truffaut. El cine de la memoria: Alain Resnais, Agnès Varda y Alain Robbe-Grillet. Los «Cuentos morales» de Éric Rohmer. Otros directores: Jacques Rivette, Claude Chabrol y Louis Malle. Apéndice: <i>¿Qué fue la Nouvelle vague? Una cierta tendencia del cine francés.</i>	
32. Los nuevos cines de Gran Bretaña, Alemania e Italia	436
Los «jóvenes airados» del Free Cinema británico: Karel Reisz, Lindsay Anderson y Tony Richardson. Otros cineastas. El Nuevo Cine Alemán de Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Jean-Marie Strauss y Peter Fleischmann. La generación de los años setenta: Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog y Wim Wenders. El Cinema Nuovo. La obra de Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci y Marco Bellocchio. Otros directores del cine italiano.	
33. La renovación en Europa del Este	452
La Nova Vlnà checa. Jiří Menzel, Miloš Forman, Věra Chytilová y Jan Němec. La tradición neorrealista de Zoltán Fábri y el Nuevo Cine Húngaro. El realismo poético de Andréi Tarkovski y los renovadores del cine soviético. El cine polaco: desde Andrzej Wajda a la nueva generación de Jerzy Skolimowski, Roman Polanski y Krzysztof Zanussi. La personalidad de Dušan Makavejev en el cine yugoslavo.	
34. El Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona	463
El marco de la renovación y la política aperturista. El Nuevo Cine Español (NCE): características del movimiento y principales directores. Los cineastas de la Escuela de Barcelona. Del NCE al cine de la transición: el landismo, las coproducciones y el cine de oposición.	
35. Transformaciones en el cine norteamericano	476
Los directores de la generación de la televisión: Robert Mulligan, Martin Ritt, John Frankenheimer, Arthur Penn, Sidney Lumet y Robert Altman. El análisis de la violencia en Siegel, Boetticher, Fuller y Peckinpah. El cine de Stanley Kubrick. La alternativa «artística» a Hollywood: Sidney Meyers, Morris Engel y Lionel Rogosin. La Escuela de Nueva York y el New American Cinema: John Cassavetes, Shirley Clarke, Jonas Mekas, Paul Morrissey y Andy Warhol. Apéndice: Fragmento de <i>New American Cinema</i> (1962), por Jonas Mekas.	
36. Los cines periféricos I: América Latina	492
La cultura cinematográfica en los años cincuenta, las influencias y el contexto social. Rasgos globales del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). El Cinema Nôvo brasileño. La obra de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y Ruy Guerra. El cine cubano de la revolución: géneros y estilos. De la militancia a la crisis de la utopía. El ensayo de <i>La hora de los hornos</i> y los directores argentinos. Jorge Sanjinés y el cine indigenista boliviano. Del cine de Allende a los nuevos directores chilenos. Otros nombres del cine latinoamericano actual. Apéndices: <i>La estética de la violencia</i> (1965). <i>Primera declaración del Grupo Cine Liberación</i> (1968). <i>Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular</i> (1970).	
37. Los cines periféricos II. Asia y África	514
El nuevo cine japonés (Nuberu Bagu) y los géneros. Shōhei Imamura y Nagisa Ōshima. Última etapa de Akira Kurosawa. Figuras emergentes en Japón y Corea del Sur. El cine indio: industria y tendencias. Satyajit Ray y otros directores. Dos mujeres cineastas. El cine chino de la Quinta Generación: Zhang Yimou y Chen Kaige. Ang Lee y el cine de Taiwán. Autores y artes marciales de Hong Kong. El nuevo cine iraní. La mirada singular de Abbas Kiarostami. Aproximación a los cines africanos. Youssef Chahine y el cine árabe. La obra de Ousmane Sembène y Abderrahmane Sissako.	
38. Cine europeo y americano contemporáneos	536
Transformaciones en la producción y exhibición. La resistencia a la colonización norteamericana. Diversidad del cine de autor actual en Europa: Pialat, Costa-Gavras, Angelopoulos, Kiesłowski, Oliveira y Kusturica. Ken Loach y el realismo social británico de los noventa. Los cineastas del Nuevo Hollywood: Francis F. Coppola, Martin Scorsese y Steven Spielberg. Otros directores del cine americano contemporáneo. La incorporación de cineastas europeos y australianos. Woody Allen: del cómico al existencialismo bergmaniano. El <i>black cinema</i> y el cine chicano.	
39. Cine español: de la transición al nuevo siglo	560
El cine de la transición. Política cinematográfica, cines autonómicos y revisión de la historia inmediata. Ciclos y temáticas. Directores representativos de los ochenta. Directoras y directores de la generación plural de los noventa. Trayectorias del cine español del XXI.	

40. El cine de la posmodernidad y «Dogma 95»	585
El paradigma posmoderno y sus consecuencias en la estética y el cine. Posmodernos europeos: de Peter Greenaway a Aki Kaurismäki. Posmodernos norteamericanos: Jim Jarmusch, Quentin Tarantino, Ethan y Joel Coen y otros cineastas. La nueva retórica y barroquismo visual. La reacción de Lars von Trier y el movimiento Dogma 95. Las nuevas tecnologías digitales y sus posibilidades expresivas.	
41. El audiovisual versátil en la era digital	609
Un cine desplazado: panorama de tendencias, focalizaciones y perspectivas. Figuras emergentes en Europa y Estados Unidos. Nuevos territorios del cine de no ficción: documental de autor, cine ensayo, falso documental, autobiografías y diarios, cine de imágenes recicladas. El cine comprimido en internet.	
 ANEXO. Cómo escribir e investigar sobre el Audiovisual	 635
Por qué/para qué escribir e investigar. Tipos de textos y fases del trabajo. Metodología y objeto de la investigación. Herramientas y fuentes. El proceso de redacción del trabajo. Cuestiones de estilo.	
Vocabulario general del cine	647
Bibliografía general	683
Índice de autores	691
Índice de películas comentadas	695

Prólogo

En poco más de un siglo, el cine ha pasado de ser un experimento de física recreativa y un espectáculo plebeyo de barraca de feria a convertirse en un sofisticado medio de expresión, de enorme complejidad estética y ambiciosa densidad intelectual. Existe una distancia artística mayor entre las parpadeantes películas mudas de Lumière y las obras de Theo Angelopoulos o de David Lynch, que entre las figuras de Altamira y las producciones de Picasso. Testigo de su tiempo, además, el cine se ha convertido, por otra parte, en un fino barómetro de los conflictos y de las preocupaciones de sus gentes y de sus pueblos. De ahí las dificultades a la hora de historiar, de modo crítico y razonado, la evolución de este arte que, a la vez, es también industria, actividad comercial, documento social y factoría mitogénica.

Con una eficaz capacidad de síntesis y con sólida documentación, José Luis Sánchez Noriega ha vertebrado en este libro, de modo muy didáctico, el discurrir de la compleja historia del cine,

deteniéndose en sus principales movimientos y escuelas nacionales y dando puntual noticia de sus creadores más relevantes y de sus títulos más significativos. Su relato histórico está presidido por la voluntad pedagógica y por la claridad expositiva, acomodado a las necesidades del manual metódico que se orienta hacia las necesidades de los estudiantes. En nuestra sociedad actual, enmarcada en la que suele llamarse la «civilización de la imagen», un libro como este está llamado a convertirse en instrumento didáctico y, a la vez, en semilla de futuras vocaciones para artistas o estudiosos que aspiren a desarrollar sus actividades en el terreno vasto y multiforme de la cultura audiovisual, que protagoniza el paisaje mediático de nuestro mundo actual.

ROMÁN GUBERN

Catedrático de Comunicación Audiovisual
Universidad Autónoma de Barcelona

Un saber suficiente sobre el cine

El cine suele ocupar un espacio social y humano propio de la diversión, el espectáculo o el tiempo de ocio. En el mejor de los casos, el cultivo de la cinefilia y la lectura de comentarios sobre obras contribuyen a cimentar un saber más o menos sistemático; en el peor, los visionados de películas y la contemplación de revistas se convierten en rituales no exentos de fetichismo. Pero resultan minoritarios tanto la aproximación al cine desde el conocimiento y la reflexión como el estudio de cineastas y películas como parte de la historia de la cultura. Y ello a pesar de que, a diferencia de otros saberes, el conocimiento sobre el cine no está reñido con el entretenimiento, la experimentación de emociones, la satisfacción virtual de deseos o el disfrute del espectáculo. Por el contrario, el estudio del cine contribuye a hacer más intensas las experiencias del espectador durante la proyección y, como sucede siempre ante la obra artística, a admirar la inteligencia del genio creador. Este libro quiere ser una aportación a esta perspectiva de aprender/disfrutar desde la convicción de que, como las novelas o las partituras, las películas son obras artísticas y de que la Historia del Cine tiene su lugar en la cultura básica de la ciudadanía.

Obviamente, el libro que el lector tiene en sus manos no es una Historia del Cine; solo se trata de un manual para uso de cualquier interesado en

general y de los estudiantes universitarios en particular. No es una Historia del Cine porque, incluso en el planteamiento más modesto, se necesita tal volumen de datos y perspectivas que hacen desaconsejable su compendio en un simple tomo e, incluso, por parte de un solo autor. Pero tampoco lo es por su voluntad decididamente didáctica: se trata de un libro para ayudar a conocer —informarse, aprender, reflexionar, relacionar, sugerir visionados...— la Historia del Cine; aunque no excluye una lectura seguida, su pretensión es ser una herramienta de trabajo para el estudio. En este sentido, no contiene informaciones o descripciones pormenorizadas ni biofilmografías exhaustivas; mucho menos quiere ser una recopilación enciclopédica de toda la Historia del Cine. Por el contrario, trata de resumir lo esencial de modo sintético y de proporcionar esquemas que faciliten una visión global de cada tema, textos documentales complementarios, filmografías, referencias de internet y bibliografías para ulteriores profundizaciones. En definitiva, propone un *saber suficiente sobre el cine*. De alguna forma, el manual es como un mapa que sirve para una aproximación a un territorio, da cuenta de su orografía, señala posibles itinerarios, informa sobre puntos de interés... pero no puede sustituir el conocimiento directo del territorio. Por ello incluye comentarios acerca de casi un centenar de películas

concretas cuyo visionado se propone como parte de la construcción del saber sobre el cine.

Las cinco partes son otros tantos territorios que hay que visitar para una visión global del audiovisual. Tras el tema introductorio que explica la complejidad y diversidad de aproximaciones posibles a la Historia del Cine, la primera parte, de carácter teórico, proporciona las herramientas necesarias para el estudio del cine al explicar los conceptos, elementos formales, propuestas de análisis, condiciones de recepción y concepciones teóricas. La segunda parte aborda los géneros como formas artísticas específicas del cine. Al referirse a los aspectos industriales, tecnológicos y sociológicos, la tercera parte complementa la aproximación al cine desde una perspectiva estética. La cuarta parte trata del desarrollo histórico del arte cinematográfico teniendo en cuenta las áreas geográficas, los autores y las obras. Por último, los temas de la quinta parte son un complemento a la Historia del Cine o, si se prefiere, una aportación para una historia general de la imagen o del audiovisual. Su inclusión viene exigida tanto por la propia evolución histórica del cine que, cada vez más, se ubica dentro del territorio más vasto del audiovisual, como por la necesidad de que los estudiantes de licenciaturas en Comunicación Audiovisual o Historia del Arte posean una perspectiva globalizadora.

A la pluralidad de temas le corresponde una diversidad de tratamientos: los hay de carácter estrictamente informativo, que se limitan a dar cuenta de autores y obras; otros resultan más teóricos; otros proponen textos de cineastas para que el estudiante reflexione acerca de la práctica artística del cine, y también los hay destinados a la consulta. Quiere esto decir que el libro permite distintos ritmos de aproximación en función de los intereses del lector; asimismo, junto al texto básico aparecen

recuadros, citas y pasajes complementarios que pueden obviarse, servir para una lectura más reposada o para reflexiones digresivas.

La inclusión de comentarios más o menos extensos acerca de películas concretas —junto con la filmografía propuesta al final de cada tema— está motivada por la necesidad de que el estudio de la Historia del Cine se realice a partir de las películas y no de lo que los libros —incluido este— dicen sobre los filmes. Es decir, que el estudio *multimedia* del cine que proponemos ha de ir necesariamente acompañado de visionados. Al final ofrecemos al estudiante un vocabulario relacionado con el audiovisual, un anexo acerca de cómo escribir e investigar sobre la cuestión y una bibliografía general. Son herramientas útiles para quien se inicia aunque, con seguridad, resultan superfluas para otros muchos lectores.

Salvo que se indique otra cosa, los apéndices con textos ya históricos han sido tomados de la compilación *Textos y manifiestos del cine*, de Joaquim Romaguera y Homero Alsina (Madrid, Cátedra, 1998, 3.^a ed.). De otras obras propias se reproducen algunos fragmentos, como el apéndice del capítulo 8 y un recuadro del 10, que pertenece en esencia al prólogo de mi libro *Obras maestras del cine negro* (Bilbao, Mensajero, 2003). Varios comentarios de películas y series de televisión ya han aparecido en este último libro y en la revista *Reseña*, a cuyo director, mi buen amigo Luis Úrbez, estoy agradecido por ello y por la facilidad para proporcionarme material gráfico. También a los compañeros de esa revista José Luis Martínez Montalbán y Francisco Moreno, por sus aportaciones al borrador. Por último, invito al lector a que me haga llegar las opiniones y observaciones que la lectura de este libro le sugiera a la dirección noriega@ucm.es y le estoy agradecido por ello.

Introducción: La Historia del Cine en una perspectiva estética

1. Tipología de las historias del cine

En un primer grupo se sitúan las *historias económico-industriales*. Se centran en lo cinematográfico antes que en lo filmico y se ocupan de todo lo que rodea a la película en cuanto producto de una industria sometido a unas condiciones económicas de producción, de acuerdo con una tecnología y dependiente de unas dinámicas de mercado. Nos referimos a los estudios de Robert Allen y Douglas Gomery, Rick Altman, Thomas Guback, Tino Balio, Deslandes y Comolli. En concreto, estas historias tratan sobre:

- a) estructuras industriales: empresas de producción (sistema de estudios), socios capitalistas, organización empresarial, leyes antimonopolio, internacionalización de las empresas...;
 - b) financiación del audiovisual: participaciones bancarias, dependencias de otros sectores como el publicitario, subvenciones estatales y supranacionales, compras anticipadas, derechos de antena...;
 - c) la industria audiovisual en el marco de la economía general: evolución de las inversiones, cambios de estrategia...;
 - d) promoción y exhibición: estrategias publicitarias, prácticas oligopólicas, leyes de protección
- y cuota de pantalla, estudios de mercado y evolución del público consumidor...; y
- e) el condicionante tecnológico: evolución de las innovaciones tecnológicas, dependencia de la economía, papel ideológico de las transformaciones tecnológicas, consecuencias en los modos de representación y en la evolución del estilo, etc.

El audiovisual forma parte de la *historia socio-cultural* en un doble sentido: en cuanto sus obras son *testigos* de los procesos sociales, identidades colectivas, orientaciones y modos de ser y comprenderse a sí misma una sociedad; y en cuanto *agentes sociales* que ponen en circulación estereotipos o difunden modos de pensar, valores, modelos públicos, etc. Las historias socioculturales del cine se ocupan de:

- a) representaciones de la realidad social: el audiovisual como reflejo de la mentalidad, aspiraciones, saberes compartidos o identidades colectivas en determinados momentos históricos (Kracauer, Eisner, Ferro, Sorlin); las películas como documentos para la historia (Ferro)...;
- b) directrices políticas: políticas impulsoras de determinado cine ideológico, censura, intervenciones de grupos de presión...;

- c) consumo audiovisual: evolución del gusto del público, sectores diferenciados, hábitos de ocio, lugar del audiovisual en la oferta cultural...; y
- d) audiovisual y cultura: cinefilia, publicaciones, estrellato y modelos públicos, publicidad y promoción del audiovisual, cineclubismo, estudios intertextuales (mitología y temáticas intermedias), etc.

Las *historias estético-lingüísticas* se centran en el estudio del texto audiovisual —películas, vídeos, obras multimedia— como tal y lo hacen desde los procedimientos formales empleados, su influencia en fenómenos artísticos, la evolución de las formas de representación y de los modos de producción, el contexto de cada obra y sus implicaciones ideológicas y culturales. Básicamente, una Historia del Cine desde esta perspectiva —que es la mayoritaria, también llamada «historia básica»— es una historia de las películas y de los autores:

- a) historia de los textos audiovisuales: proceso de creación artística, filología fílmica y reconstrucción de textos, análisis de obras o grupos de obras, crítica y juicio estético o contexto sociocultural de la obra;
- b) historia de las formas: estilo, estructuras narrativas y modos de representación, evolución y condicionantes tecnológicos e industriales, determinación social e ideológica, historia comparada...;
- c) audiovisual y formas artísticas: relación del lenguaje audiovisual con otros modos de expresión como la pintura, fotografía, novela, teatro y música;
- d) identidad del autor fílmico: autor e industria, categorizaciones y clasificaciones de cineastas, teoría del autor y política de los autores, análisis de filmografía, recorridos biofilmográficos, ensayos y relatos biográficos...;
- e) escuelas y movimientos: rasgos determinantes de una estética cinematográfica, manifiestos y textos fundacionales, relación del audiovisual con otras manifestaciones de una escuela, cines nacionales...; y
- f) géneros y tipología de textos audiovisuales: caracterización de los géneros cinematográficos y televisivos, documentales y argumentales, crisis de la narratividad, catálogos y filmografías, etc.

A estas categorizaciones se pueden añadir, según el ámbito de estudio, tres clases más. Las *historias globales* de tipo tradicional, como las de Sadoul o Mitry, que presentan el conjunto de obras producidas organizado según criterios cronológicos y una lógica causal, lineal y continua. Dicha catalogación es jerárquica, está realizada a partir de cualidades estéticas y depende de un juego taxonómico variado, dividido en escuelas, movimientos o géneros. Por el contrario, quedan relegados los aspectos económico e industrial de la producción, las condiciones de recepción y el contexto político y sociocultural en el que esas obras se ubican. Las *historias-síntesis*, como las de Román Gubern (1998), Sánchez Vidal (1997) o Benet (1999), que condensan estudios más amplios o son fruto de una dilatada experiencia investigadora o docente. Y en tercer lugar, las *historias fragmentarias y multidisciplinarias*; como intento de superación de las perspectivas sectoriales anteriores hay algunas obras de carácter multidisciplinar y necesariamente fragmentario, tanto por el segmento temporal y espacial que abarcan como por el talante que muestran en el proceso investigador, pues son en realidad una combinación —con acentos muy diversos— de las tres primeras categorías de historias indicadas (económico-industriales, socioculturales y estético-lingüísticas). Bordwell, Staiger y Thompson (1997) hacen un recorrido por el cine clásico norteamericano desde el estilo y el modo de producción. Werner Faulstich y Helmut Korte (comps., 1995) adoptan de manera deliberada una perspectiva restringida para hacer una Historia del Cine desde cien películas tomadas como modelos y ubicadas en su contexto. Estos autores manifiestan que no apuntan a «una historia del cine escrita como historia de directores y de realizadores individuales ni tampoco a una historia de representaciones y estrellas. No aspiramos a hacer una historia de la industria cinematográfica. No pretendemos una historia normativa de estilos, de géneros o de determinados conceptos hermenéutico-fantasmales. La historia del cine es para nosotros, ante todo, la historia de las películas individuales, historia del producto» (Faulstich y Korte).

En este panorama, pudiera parecer que se da una identificación entre la Historia del Cine y el conjunto de conocimientos sobre el arte cinematográfico. Ello no es exacto, porque hay trabajos acerca de cualquiera de estas áreas de estudio que

carecen de la esencial dimensión diacrónica propia de la historiografía; sin embargo, no cabe duda de que gran parte de las investigaciones que, inicialmente, se presentan como sincrónicas, acaban por mostrar el objeto de estudio en un proceso de evolución de las formas artísticas. De hecho, no resulta desacertado pensar que la diacronía es una dimensión necesaria para cualquier aproximación al hecho cinematográfico.

2. Los ámbitos de la perspectiva artística del cine

¿Qué requisitos y perspectivas permiten elaborar una Historia del Cine desde una perspectiva estética?, es decir, desde el enfoque básico por el que se considera el texto audiovisual como texto artístico, como punto de partida para la experiencia estética. Ello implica tratar de definir qué es el *arte cinematográfico* y qué rasgos caracterizan la subsiguiente *estética cinematográfica*, para lo cual habrá que superar las pautas arraigadas de recepción que vinculan el cine a hábitos de ocio y de consumo de espectáculo. Siguiendo los modelos de la Historia del Arte y de la Historia de la Literatura, la Historia del Cine desde una perspectiva estética exige partir de las películas y obras audiovisuales como textos artísticos susceptibles de provocar una experiencia estética y de ser analizados como tales, y tratará sobre autores y escuelas. Esa Historia habrá de inscribir el medio de expresión dentro de la categoría de lo visual, planteando sistemas de relación entre los diferentes sistemas de representación de lo visible y considerando la imagen cinematográfica —en lo que tiene tanto de reproducción mecánica de la realidad como de composición o creación artística— como fruto de la evolución histórica de la imagen pictórica y de la imagen fotográfica. A diferencia de la imagen estática, la artisticidad en el cine se ubica, al igual que en la música y en otras artes alográficas, en ese proceso de escritura del guion, rodaje del filme y proyección pública en la sala.

La relación del audiovisual con las artes supone, en primer lugar, abordar el problema de la ubicación dentro de una teoría general de las artes donde se categoricen los componentes comunes y las especificidades. Este problema —ya histórico, pero siempre presente— es difícil y, probablemente, esté abocado a cierta esterilidad. Por el contrario, resul-

tará más interesante abordar el cine en su relación con las artes singulares con las que se ha relacionado a nivel dialéctico a lo largo de su historia. Al menos con la *pintura* y la *fotografía* (composición, luz, color, representación), con el *teatro* (puesta en escena, interpretación, representación y espacio dramático), con la *arquitectura* y las *artes decorativas* (espacios dramáticos, arquitectura pictórica, localizaciones, *atrezzo* y dirección artística), con la *narrativa* (punto de vista, enunciación, vertebración espacial y temporal), con la *música* (valores estilísticos, géneros musicales, recepción) y, en un plano más amplio, con la Historia y la Historia de la Cultura y del pensamiento.

Los estudios sobre el cinematógrafo que se sitúan de manera específica en una perspectiva estética han presentado, a lo largo de estos cien años, momentos de esplendor y momentos de eclipse. Así, por ejemplo, en torno a los años veinte abundan los trabajos teóricos acerca del cine como arte —en realidad son las primeras teorizaciones— a cargo de Delluc, Canudo, Moussinac o Ramsay; sin embargo, en los años sesenta y setenta esa perspectiva queda manifiestamente relegada en favor de las aproximaciones semióticas, psicoanalíticas o feministas.

LAS OBRAS Y LOS AUTORES. Cualesquiera que sean los presupuestos, opciones o metodologías, no cabe duda de que el objeto central de estudio ha de ser el *texto filmico* o audiovisual; dicho de otro modo, la Historia del Cine ha de ser, inicial y básicamente, la historia de las películas. La aparición del vídeo en los años ochenta ha permitido una nueva aproximación al objeto fundamental de estudio y la superación de la deficiencia constatada en las historias tradicionales. Hay propuestas como la ya citada de Werner Faulstich y Helmut Korte (comps., 1995) que adoptan de manera explícita esta perspectiva y rechazan cualquier otra. Pero, como nos enseña la Historia del Arte y de la Literatura, toda obra remite al autor, a las decisiones que toma en el proceso creador y a los problemas que ha de superar. En el audiovisual, el *autor* (director, aunque no solo él: también productor, estudio, guionistas, operadores, músicos, etc.) se expresa con mayor o menor continuidad y coherencia a lo largo de una filmografía. A diferencia de otras áreas de la creación (pintura, escultura, novela, poesía, escritura teatral o música)

donde el artista opera desde la individualidad más absoluta, el cine es siempre y necesariamente un proceso solidario en el que intervienen diversos creadores.

¿Qué películas seleccionar?, ¿con qué criterios? Obviamente, ello implica una perspectiva que, en el caso que nos ocupa, no puede ser sino *estética*: el valor artístico de la obra concreta. Las obras han de ser seleccionadas en función de su propuesta innovadora, de su representatividad —la relación con una época, un autor y otras creaciones contemporáneas— y de su clasicismo, esto es, su pervivencia más allá del tiempo en que fueron creadas. La significatividad o la representatividad son deudas del análisis y del juicio estético de la filmografía que, lógicamente, vendrá condicionada por los presupuestos estéticos, es decir, por los criterios de calidad de la obra, que, de ordinario, oscilarán entre el formalismo —se privilegia la forma artística del filme, la capacidad para experimentar lenguajes, la innovación estilística— y el realismo —por el que un audiovisual deviene obra de arte en la medida en que expresa el sentido profundo de la realidad existente mediante una representación creativa de la misma—. Hay que hacer notar la presencia de obras rechazadas o menospreciadas en el momento del estreno y que el paso del tiempo ha puesto en su lugar, revelando aspectos que pasaron desapercibidos. Este proceso de selección y elección es más complejo en audiovisuales como la televisión o las creaciones multimedia, en las que la generalidad de la producción se rige más por propósitos informativos o de entretenimiento que artísticos; y, por otros motivos —la abundancia inabarcable—, en la Historia de la Fotografía, donde parece que la selección ha de hacerse de autores más que de obras, aunque, lógicamente, la relevancia de los fotógrafos no puede establecerse sino a partir de las obras... En cualquier caso, una Historia del Audiovisual no puede renunciar al estudio de los *clásicos* del cine, de los autores consagrados al cabo del tiempo, y ha de ser consciente de los condicionantes del gusto —cambiante según las épocas— y, por tanto, de la propia historicidad en que se mueve.

La contextualización permite relacionar la obra con el autor y apreciar la evolución respecto de las obras anteriores, requisitos ambos imprescindibles para la historización de los textos artísticos. Por otra parte, lo que también hace que el análisis de

la filmografía cobre una dimensión diacrónica que permita hablar, con rigor, de una Historia del Audiovisual es su historización (Lagny, 1997), que se lleva a cabo mediante la reconstrucción del original, la documentación relacionada con el proceso de producción y con la recepción del filme. Es evidente el riesgo que hay a la hora de yuxtaponer ese contexto a la propia obra, sin establecer una relación dialéctica, o, como hemos visto en algunos de los trabajos sobre cine negro americano, de hacer hiperinterpretaciones de la obra en función del contexto.

En definitiva, una Historia del Audiovisual que se fundamente en las obras y los autores es una historia que: *a)* parte del supuesto del cine como manifestación artística, a la que se supeditan los demás aspectos; *b)* se centra en las películas y en la identidad de los autores que en ellas se plasma; *c)* considera las obras como «hechos» históricos; y *d)* selecciona las auténticas obras de arte en el conjunto de filmes producidos para llevar a cabo una evaluación crítica.

ESCUELAS. Tras las obras y los autores, la categoría de *escuela* ha sido la más empleada en las historias del cine tradicionales. Es muy explicable este uso, pues la agrupación de películas y de cineastas en función de unos elementos estilísticos o narrativos más o menos compartidos tiene fundamento en la realidad y supone una operación cuasi espontánea en la aproximación intelectual. Pero encierra muchas trampas: falta de conceptualización rigurosa, nominalismo, indefiniciones, generalizaciones, adscripciones abusivas, caricaturizaciones... El concepto de *escuela* ha sido tomado del arte y la literatura, en cuya historia vemos que, en efecto, hay *maestros* que influyen con su obra en discípulos más o menos declarados. Pero este concepto no es trasladable al cine, tanto por el peso del estudio —la empresa cinematográfica con un sistema específico de producción— como por las dificultades que entraña la creación colectiva que es el cine.

Escuelas, movimientos, estéticas, generaciones, cinematografías... ni hay clarificación en los nombres ni hay delimitación en los conceptos. Las historias del cine tradicionales emplean de manera recurrente estas categorías y, a menudo, se refieren a realidades heterogéneas. Un repaso somero nos hace ver la facilidad con la que un cine nacional

—las películas producidas por un país— deviene, sin solución de continuidad, en una *escuela*; así, se habla de escuela francesa o alemana, dando por supuesto que son distintas en algo más que en los títulos aportados. Es lugar común aludir a la Escuela de Brighton para referirse no ya a un país, sino a un grupo de cineastas, aunque algunos historiadores, como Ceram, se muestran prudentes y entrecomillan la expresión. También se habla de *estéticas* o de *movimientos* para referirse a un conjunto de películas con algunos elementos comunes de diversa entidad y envergadura (estilo fotográfico, rodaje en exteriores, temáticas comunes, teorizaciones o manifiestos, inserción en movimientos literarios y/o artísticos, etc.), habitualmente delimitables por un territorio y una época. A estas alturas, ya no se pone en cuestión hablar de surrealismo, expresionismo, neorrealismo o Nouvelle vague. Menos acuerdo hay en considerar como homogéneo el cine soviético del período 1918-1930 o el cine social americano. Sin embargo, mientras resulta relativamente fácil señalar una decena de títulos paradigmáticos de una estética —en cuyo caso ese movimiento sería excesivamente limitado—, no lo es tanto ampliar el catálogo y mucho menos identificar a los autores, que de ordinario a lo largo de su carrera tienen obras que se apartan de manera manifiesta de aquellas por las que serían adscritos a esa estética. Pero la pereza intelectual agrupa a gentes muy heterogéneas y decir que François Truffaut y Éric Rohmer son dos autores de la Nouvelle vague es, después de ver las películas de ambos, algo tan carente de significatividad como decir que son franceses. Por tanto y a pesar de que, ciertamente, en la economía del trabajo intelectual estas categorizaciones resulten eficaces, habrá que ser muy prudentes, someter a crítica no pocas de las convenciones recibidas y hacer ver que la realidad siempre es más compleja y heterogénea.

LA DETERMINACIÓN INDUSTRIAL-ECONÓMICA. En la Historia del Audiovisual, desde una perspectiva estética, es preferible hablar de determinación industrial-económica en lugar de referirnos a una Historia del Cine de ese tipo. Ciertamente, se pueden y deben realizar investigaciones que contribuyan a conocer la historia económica, industrial y tecnológica —con todos los aspectos señalados con anterioridad: empresas productoras, sistema

de estudios, financiación, prácticas monopolistas, estrategias mercantiles, etc.—, pero esos trabajos no dejarán de ser más que aportaciones complementarias al núcleo central de la evolución del arte cinematográfico. Es decir, la dimensión industrial y económica constituye una determinación en la evolución estética.

Esta determinación es una condición necesaria pero no suficiente para la creación cinematográfica. A diferencia de las artes que requieren un soporte mínimo en el proceso de creación (la pintura, la música, la literatura), el cine solo es posible con unos medios materiales y humanos que exigen fuertes inversiones económicas y, por tanto, sólidas estructuras empresariales. Todo ello actúa como un condicionante que puede llegar a distintos tipos de coacción y de censura que acaban por asfixiar la voluntad artística del director, como sabemos por los casos de Orson Welles, Fritz Lang, Robert Siodmak y tantos otros marginados por la maquinaria industrial de Hollywood. Se ha solido oponer el arte a la técnica; diríase que cuanto mayor es el condicionamiento económico y tecnológico más se pone en cuestión el carácter artístico del medio de expresión: así ha sucedido en el cine, pero también en la arquitectura. No obstante, hay que insistir en que esa determinación es también la base que ha permitido la creación de obras inmortales a los directores citados. Sin el aparato industrial-económico-publicitario resulta imposible hacer películas que sean vistas por el público. El historiador del cine ha de plantearse cuáles son los cambios tecnológicos relevantes, señalar la trascendencia que han tenido e indicar el lugar que merecen en la Historia del Cine (Allen y Gomery, 1995).

EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL. Parece pobre hablar de «contexto» al referirse a la complejidad de la interrelación entre el cine y la sociedad (cultura, historia, mentalidades, política...) en que tiene lugar, sobre todo por la diversidad de modos de abordar esta cuestión. Inicialmente se pueden señalar dos aproximaciones: aquella que trata de hacer historia *con* el cine y la que propiamente es una historia *del* cine; sin embargo, aunque este marco permite subdivisiones que den cuenta de las diferentes perspectivas, a veces estas se solapan y hay trabajos que combinan más de una.

- a) *El cine como fuente para la Historia.* Ya se ha hablado de los trabajos de Sorlin, Ferro y otros en los que la Historia del Cine proporciona datos para el estudio de la Historia y las películas devienen fuentes documentales sobre las que el historiador trabaja.
- b) *El cine como elemento de la Historia de la Cultura.* El cine se ubica en el conjunto de artes (narrativa, teatro, fotografía, pintura, ópera, ballet...) que experimentan fecundaciones mutuas y trasvases de arquetipos, temas, estilos o estructuras narrativas. Es probable que gran parte de las funciones que ha desarrollado la literatura oral popular sea desempeñada por el cine en la actualidad. Como han demostrado Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (Barcelona, Anagrama, 2014), hay un conjunto de mitos y esquemas narrativos que se manifiestan, con variantes, a lo largo de toda la historia de la literatura y del cine como la búsqueda del tesoro, la fundación de una patria, la venganza, el mundo en transformación hacia algo nuevo, las diversas historias de amor, el ansia de poder, el conocimiento de sí mismo, la creación de vida artificial, etc. Esos mitos y esquemas se pueden analizar de manera sincrónica o diacrónica, en sí mismos o puestos en relación con la mentalidad de la época en que se ruedan las películas, como hace Robert Warsow al estudiar los arquetipos del gánster y del héroe del western con el fin de reconstruir el imaginario colectivo del momento; y también a través de un género —más adelante se profundizará en esta cuestión—, como el estudio de Thomas Elsaesser sobre el melodrama o el de Maurizio Grande acerca de la comedia italiana (Casetti, 1994). También hay trabajos netamente comparatistas entre el cine y las otras artes. Abundan los dedicados al cine y la literatura. Asimismo tienen interés otros como el ya citado de Jacques Aumont, *El ojo interminable*, sobre cine y pintura. En general, los estudios intertextuales presentan gran interés por su capacidad para indagar en las conexiones entre las distintas artes y la existencia de estructuras y temas que van de un medio a otro.
- c) *Historia sociocultural del Cine.* Según quedó indicado en la tipología de historias del audio-

visual, hay varias líneas posibles de investigación para una Historia del Cine que atienda de manera prioritaria a la vertiente sociocultural: estudios acerca de las políticas cinematográficas, que propician determinado tipo de películas —incluso un cine ideológico en los países autoritarios—, acerca de la censura, de sus presupuestos políticos y de sus directrices ideológicas, las intervenciones de grupos de presión, políticas de protección a los cines nacionales que explican determinadas realizaciones, incluso la existencia de películas que no se estrenan o que lo hacen en malas condiciones.

- d) *Sociología del Cine.* Tan en relación con la Historia sociocultural del Cine, hasta el punto de que no siempre se puede distinguir inequívocamente, la Sociología del Cine se ocupa de cuestiones que también han sido abordadas por los estudios cinematográficos de filiación industrial-económica. Obviamente, hay una sociología que se detiene en estudios sincrónicos y no se ubica propiamente en el ámbito de la Historia del Cine, aunque pueda aportar datos. Nos referimos en este caso a investigaciones que abordan básicamente el comportamiento de los públicos —desde una perspectiva sociocultural, no económica— a través de distintas épocas. Junto con los instrumentos específicos de la sociología general (cuestionarios, sondeos y análisis de datos estadísticos), en la descripción cualitativa de su objeto de conocimiento la Sociología del Cine se vale también de aportaciones de la psicología, la fenomenología y aun la filosofía.

La sociología histórica del cine se ocupará, por tanto, del arte cinematográfico como espectáculo público, de las motivaciones del consumo audiovisual, la evolución del gusto del público, la recepción de las películas por parte de las masas, el estrellato y los fenómenos masivos, las audiencias diferenciadas, el lugar del audiovisual en los hábitos de ocio y en la oferta cultural, etc. Particular interés pueden tener las investigaciones acerca de la recepción masiva del cine: la crítica cinematográfica (escuelas, criterios, valores, principios subyacentes, influencia..., aunque no abundan los estudios sobre crítica cinematográfica), los argumentos en la publicidad y promoción del audiovisual, el cineclu-

bismo y la exhibición alternativa a las salas comerciales, los aspectos diferenciales de la exhibición con los circuitos de multidifusión actuales, los distintos oficios de la profesión (guionistas, directores, técnicos, operadores, decoradores) que pueden ser estudiados desde consideraciones profesionales, laborales, ideológicas, de clase social, edad, raza o sexo, como cuando se habla de «cine de mujeres», «cine joven», «cine afroamericano», etc.

HISTORIA DE LOS GÉNEROS Y DE LAS FORMAS ARTÍSTICAS. La noción de *género* procede de la literatura —donde resulta mucho más precisa— y ha servido, entre otros aspectos, para otorgar un estatuto artístico al cine. Aun con todas las imprecisiones y dificultades que, como veremos, no son pocas, el concepto de «género» tiene ya un lugar específico y relevante en la Historia del Cine y, desde luego, se emplea con mucho más rigor que otros, como el de «escuela». Se puede considerar que el género cubre una etapa histórica —lo que da cuenta de su relevancia en la Historia del Cine—, con sus momentos de evolución (nacimiento, desarrollo, madurez y ocaso), y así se ha apreciado con el musical, desde que surge con el cine sonoro hasta su decadencia en los años sesenta. Sin embargo, también se insiste en su carácter transhistórico, al menos en los casos del melodrama o del western, probablemente el único género que abarca la totalidad de la Historia del Cine, desde Porter a las nuevas entregas —desde hace treinta años— del llamado «western crepuscular», cuya anunciada muerte nunca acaba de producirse.

El género viene conceptualizado inicialmente por la intuición popular que asigna una etiqueta a películas parecidas («una del Oeste», «una de risa») y establece una expectativa espectral ante un título desconocido y como alternativa a los nombres de los actores o del director. Al mismo tiempo, las grandes productoras han vivido momentos en que se especializaron en determinados géneros como una estrategia empresarial acorde con esas expectativas. Sin ánimo de abordar una cuestión que tratamos en su momento, hay que señalar que el género está vinculado a una estética propia —evidente, por ejemplo, en el cine musical y el cine negro, pero no tanto en otros casos—, a un contexto histórico —como la ciencia ficción de los ochenta o la comedia de los años treinta—, supone la actualización de arquetipos universales y, en este

sentido, entronca el cine en la Historia de la Cultura (Casetti, 1994). En definitiva, la categoría de género tiene relevancia para la Historia del Audiovisual por su relación con, al menos: *a*) la propia Historia del Cine; *b*) las formas narrativas; *c*) el contexto histórico y sociocultural; *d*) la temática; y *e*) el sistema de los estudios.

Sin lugar a duda, uno de los retos fundamentales para una Historia del Audiovisual en una perspectiva estética es la Historia de las formas artísticas, la *evolución histórica de las formas cinematográficas*, es decir, el estudio de la historicidad de los estilos, un terreno que —como veremos— no ha sido cultivado lo suficiente y ha resultado eclipsado por la historia de obras, autores y escuelas. Entre las aportaciones significativas, prácticamente contamos solo con los trabajos de Noël Burch, David Bordwell, Kristin Thompson, André Gaudreault y Dudley Andrew. En principio, las investigaciones se han centrado en cineastas concretos o en una cinematografía nacional, pero la inexistencia de una base teórica e historiográfica propia ha llevado a estos estudiosos a abordar períodos más amplios que definen fragmentos importantes de la Historia del Cine, como hace Burch con el cine del primer tercio de siglo en *El tragaluz del infinito* (1995) o Bordwell con el cine de Hollywood del período 1915-1960.

De Bordwell —en solitario o con la colaboración de Kristin Thompson y de Janet Staiger— hay que destacar su aportación a la teoría del cine, en una línea formalista-cognitivista (Bordwell y Thompson, 1995), su investigación teórico-práctica encaminada a categorizar los modos de representación en el cine de ficción (Bordwell y Thompson, 1996) o a estudiar uno de ellos en concreto, el cine clásico americano (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997) y sus trabajos de investigación aplicada sobre Serguéi M. Eisenstein, Yasujirō Ozu y Carl T. Dreyer. Para Bordwell, la Historia del Cine se construye desde el estudio de la historia de las formas que han condicionado la representación y la narración —a su vez condicionado por los imperativos de la producción— en relación dialéctica con la historia de la actitud del espectador ante dichas formas. Su investigación del cine clásico de Hollywood lo lleva a superar la idea de una historia artística basada en las transformaciones y rupturas, y a proponer un estudio de la forma a partir de las constantes

de un sistema de representación. En el fondo, la novedad de los análisis de Bordwell radica en que *historiza la forma artística*, es decir, sitúa en el contexto de producción y en el devenir histórico los elementos constitutivos de la forma, elementos de los que hasta entonces solo se ocupaba la teoría del cine. Para ello se amplía el concepto de *forma artística*, que ahora incluye la puesta en escena, y se analiza teniendo muy presentes las inferencias que hace el espectador en orden a construir las significaciones del relato.

3. Historia del Audiovisual en clave multimedia

La cuestión metodológica no es solo un requisito para el estatuto científico y universitario de la materia de estudio, sino que, en el caso que nos ocupa, deviene en extrema importancia para lograr una historia no meramente logocéntrica ni libresca, sino coherente con su objeto de estudio. En este sentido, se puede considerar que es el formato multimedia, con su capacidad de presentación simultánea de textos, sonidos e imágenes estáticas y dinámicas, el soporte óptimo para esta historia. Dada la precariedad de materiales con que contamos habrá que entender el concepto de *multimedia* en su acepción etimológica. Es decir, que, al margen de lo que se entiende en la actualidad por *formato multimedia* —un «mensaje» o «texto» de tipo interactivo que contiene textos, imágenes fijas y móviles y sonidos, en formato de disco en CD-ROM o DVD o en línea en la red, y que se consulta a través de un monitor de televisión—, la Historia del Audiovisual propuesta deberá tener un carácter multimedia, esto es, habrá de combinar textos, imágenes y sonidos procedentes de cualquier soporte (libros, discos, cintas de vídeo, CD-ROM, DVD o internet) y, en su proceso de enseñanza, deberá ser interactiva permitiendo al alumno profundizaciones o ampliaciones singulares.

En el soporte audiovisual se han intentado diversas aportaciones para una Historia del Cine de carácter audiovisual. No son muchas, probablemente debido a que los costes de la producción audiovisual y las exigencias de amplias audiencias para su amortización condicionan de manera irremediable todo lo que se haga en este sentido. De hecho, los trabajos que, en rigor, pueden formar

parte con todos los honores de una Historia del Audiovisual no pasan de ser anecdóticos dentro de la gran masa de documentales sobre el hecho cinematográfico que tienen más bien carácter periodístico y divulgativo.

En un primer estadio se hallan los trabajos que podríamos calificar bajo el título genérico de *antologías*: se trata de recopilar fragmentos de textos audiovisuales que respondan a las obras y a los autores más significativos y unirlos con algún tipo de montaje que se valga de temáticas, actores, segmentos temporales o la simple voz en *off* que explica y comenta los fragmentos. A este esquema responden los numerosos documentales televisivos dedicados a los géneros cinematográficos o al «mundo del cine» como fábrica de sueños, como sucede con la serie *Hollywood* (Kevin Brownlow y David Gill, 1979). Abundan los documentales dedicados a cineastas que emplean fragmentos y testimonios además de la voz en *off* narradora e incluso que establecen algún tipo de relato, como *Étoiles et Toiles* (Frédéric Mitterrand, 1990), sobre Luchino Visconti. Como en las historias-panteón, estos audiovisuales están poseídos por un ánimo hagiográfico o nostálgico, aunque tienen la virtud de ofrecer testimonios vivos de cineastas de todos los oficios —a modo de historia oral—, además de fragmentos de las películas citadas. En este sentido, son valiosos los trabajos de *conversaciones filmadas*, como las de Peter Bogdanovich con John Ford o la serie de Diego Galán sobre actores y directores del cine español producida por TVE.

En un segundo estadio se sitúan los que se pueden considerar con propiedad *ensayos históricos audiovisuales*, pertenecientes a una Historia del Cine de carácter fragmentario y heterogéneo. Destacan dos trabajos de Noël Burch —*Correction, Please* (1979) y *La lucarne du siècle. Histoire, cinéma, société* (1986)— y las *Histoire(s) du cinéma* (1978-1980) de Jean-Luc Godard. En el primer caso, Burch emplea el formato de «cine en el cine» para contar una historia cinco veces, en cada una de las cuales se sirve de los recursos formales utilizados por el cine en su devenir histórico a lo largo del primer tercio de siglo. Es decir, se trata de una labor de reconstrucción del modo de representación institucional desde su aparición hasta su plenitud con el cine sonoro. En *La lucarne du siècle*, el teórico francés se decanta por una perspectiva

sociocultural en la que, además de dar cuenta de la evolución de la escritura filmica, insiste en el contexto histórico y social hasta el punto de que la serie se sitúa a caballo entre la Historia del Cine y una historia social desde el testimonio de las películas; y, desde el punto de vista del discurso empleado, hay que destacar su talante ensayístico. Partiendo de la subjetividad y la creación personal, el cineasta Jean-Luc Godard monta —y posteriormente escribe— sus *Histoire(s) du cinéma*, una especie de memoria personal sobre la Historia del Cine recibida por el autor y reflejada en su propia filmografía, en la que tienen cabida todos los temas, procedimientos y técnicas. Resulta significativo que las propuestas audiovisuales de mayor interés hayan venido acompañadas de textos escritos, lo que, inicialmente, parece mostrar la insuficiencia del formato audiovisual para poner en pie por sí mismo una indagación histórica. Sin desdeñar las propuestas que puedan hacerse en este sentido, parece que la verbalización es, hoy por hoy, una exigencia del conocimiento científico y el audiovisual tiene serias limitaciones a la hora de emplear el lenguaje verbal.

No hay historias del cine en formato multimedia en sentido estricto, probablemente por la falta de desarrollo y de expansión de esta tecnología. En efecto, la aún limitada capacidad de los CD-ROM —que no soportan muchos fragmentos de filmes— y la falta de una popularización que lleve a utilizar este medio como auténtica alternativa al texto impreso para la transmisión del conocimiento explican esa ausencia. El formato multimedia privilegia la actividad del usuario, cuyo protagonismo en la búsqueda de conocimiento y en las estrategias para ello es decisivo; por eso sus acciones están llenas de significado, según Trip Hawkins, «... en el sentido en que el audio es el modo de escuchar y el vídeo el de ver, el multimedia es el medio de hacer». La consulta de varias enciclopedias existentes en el mercado nos permite señalar la facilidad de búsqueda, la posibilidad —impensable en las enciclopedias tradicionales— de búsquedas cruzadas, el establecimiento de series (por años y/o autores y/o países y/o géneros, etc.), la capacidad para grandes cantidades de texto, la inclusión de fragmentos de diálogos, de música y de secuencias, etc. Pero estas enciclopedias tienen las virtudes y defectos de sus homólogos en papel —popularización, etiquetas y convencionalismos en el saber cosificado— y están

lejos de explotar las posibilidades que el formato ofrece, sobre todo en la integración entre textos e imágenes.

En todo caso, al menos hay que ponderar: *a)* la capacidad del *hipertexto* para un nuevo modo de lectura, de tipo transversal, que favorece la apropiación personal del texto y la investigación; *b)* junto con esquemas y diagramas tradicionales, la posibilidad de *animaciones* explicativas en dos o tres dimensiones; *c)* la inclusión de *fotografías* de cineastas y personajes filmicos, de rodajes, espacios dramáticos, carteles y fotogramas de filmes que, más allá de la mera ilustración, se constituyen en cita y en el propio contenido del saber cinematográfico, por ejemplo, para una explicación del uso del vestuario o de los decorados en determinada época o estilo; y *d)* los *fragmentos de películas* que sirven como cita —para explicar estilemas de autor, como el «efecto Lubitsch»— o como auténtica base para el conocimiento histórico del cine, mostrando episodios significativos o la evolución de las formas artísticas.

REFERENCIAS

- ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- BENET, Vicente (1999), *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, Ed. de la Mirada.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995), *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- y — (1996), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- , STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- BURCH, Noël (1995), *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, Francesco (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (comps.) (1995), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*, 3 vols., Madrid, Siglo XXI.
- GUBERN, Román (1998), *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.
- LAGNY, Michèle (1997), *Cine e Historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1998), «En torno a algunos problemas de historiografía del cine», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 29, junio.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1997), *Historia del cine*, Madrid, Historia 16.
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1998), «Introducción: por una verdadera historia del cine», en *Historia general del cine. Orígenes del cine*, vol. I, Madrid, Cátedra, pp. 9-38.