

EL CONCEPTO DE CINE NACIONAL. HACIA OTRA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Rafael UTRERA MACÍAS
Universidad de Sevilla

Resumen: Se cuestiona el concepto de cine nacional y se enfoca tanto a la luz de nuevos planteamientos como desde perspectivas culturales orientadas por criterios de autoridad muy diversos. Bajo plurales metodologías se analiza la historiografía en torno al Cine Español y se vislumbra la reescritura de su Historia por medio de una investigación donde predomina el enfoque interdisciplinar y colectivo.

Palabras clave: Cinematografía. Historiografía. Cine Español. Patrimonio

Abstract: The concept of national cinema is questioned, and is focused to the light of new expositions as well as from cultural perspectives oriented by very diverse criteria of authority. Under plural methodologic expositions, the historiography around the Spanish Cinema is analyzed and the rewriting of its History is glimpsed by means of an investigation where predominates the interdisciplinar and group approach.

Keywords: Cinematography. Historiography. Spanish cinema. Patrimony

En 1975 apareció la edición francesa de *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, de Guy Hennebelle (traducción española: 1977) cuyo prólogo estaba firmado por el cineasta Fernando Solanas. Entre las diversas justificaciones del autor para escribir y publicar su obra, seleccionaba “la dignidad de todas las culturas nacionales (en especial de aquellas que han sido escarnecidas por el imperialismo occidental) y la inadecuación total del cine de tipo hollywoodense (americano u otro) a las necesidades reales de las masas del tercer mundo o de Occidente” (Hennebelle, 1977: 3-5). Su vuelta a Francia tras el mayo de 1968, le había producido cierta insatisfacción en relación a las dudosas conclusiones sacadas tras el evento político-cultural del mes y año citados; con su obra, pretendía plantear un nuevo frente crítico capaz de fomentar un cine al servicio de las luchas nacionales y populares.

Más allá del carácter y las intenciones del libro, nos parece significativa la fecha de su publicación y la marcada utilización en su título del sintagma “cine nacional”. De entonces a acá, la historiografía ha tendido a teorizar sobre este tipo de cine elucubrando sobre cuestiones que exceden en mucho los planteamientos ideológicos marcados por Hennebelle y que lo mismo pueden retrotraerse hacia el análisis de un cine “nacional” precedente como a establecer comparaciones en el presente de la era “mass mediática”.

Philip Rosen (Rosen, 1995: 115 y siguientes para citas sucesivas) se pregunta si puede emplearse el concepto de “cinema nacional” y con qué sentido, mas allá de la tradicional relación con el valor de “nación-estado”; por ello, una esencial vinculación con los fundamentos básicos de la cultura fílmica aceptaría tres posibilidades metodológicas diferentes pero complementarias: la pragmática (hacer películas), la heurística (teoría y crítica) y la lógica (concepto de cine nacional resultado de combinar las dos anteriores). Las motivaciones para hacer cine y filmar han ido generalmente en paralelo con la construcción de los conceptos de nación e identidad, y ello tanto desde lo que pudiera llamarse el centro del sistema social como desde las más radicales posturas de oposición al mismo (es el caso de los cines latinoamericanos cuyos movimientos políticos consideraban un deber apropiarse de los “aparatos (cinematográficos) de estado”; por su parte, el planteamiento heurístico concibe el cine nacional “como un concepto organizador, descriptivo o explicativo, muy útil para el análisis fílmico, historiográfico, pedagógico, etc”, de modo que puede llamársele “el planteamiento institucional sobre los cines nacionales” y compararse con “los acercamientos textuales a los cines nacionales” donde caben trabajos sobre los orígenes, retóricas sobre periodos históricos, independencias, prácticas estilísticas varias, transformaciones de la cultura popular, reacción e interpelación del espectador ante su cine nacional, etc. Finalmente, la función lógica actúa como concepto sintetizador ya que permite al investigador “nombrar” y unir los diversos postulados históricos (cineastas, instituciones, espectadores, textos, etc) con una categoría histórico-espacial (cine alemán, estadounidense, español, etc). El aparente planteamiento diacrónico no pretende ser exclusivo; en efecto, afirma Rosen, “los relatos históricos más influyentes sobre los cines nacionales aceptan que no todos los filmes producidos o vistos dentro de unas fronteras estatales dadas son necesariamente ‘nacionales’”; lo específicamente nacional puede encontrarse en determinados momentos, sea en Alemania el cine de los años veinte, en Japón el de los treinta, en Latinoamérica el de los setenta, etc.

Elaborar pues un concepto claro sobre las características de lo que es o debe ser el cine nacional no parece una tarea simple. Seleccionar valores,

según hace Michèle Lagny, como la lengua y ciertos códigos culturales sólo comprensibles para el espectador autóctono, no parecen ser ítems definitivos; por otro lado, si se identifica cine nacional con el binomio “nación-estado”, pudieran quedar en entredicho ambos valores. Y es que “nación” es un concepto dialéctico, inestable y alterable. Rosen prefiere los términos “identidad estatal” o “cinema estatal” a “identidad nacional” o “cinema nacional” ya que este valor alude a naciones sin estado (cuyas identidades van más allá de límites geográficos) que sí son productoras de cine (quebecquiano, palestino, catalán, etc); por ello, “la construcción de la nación como una masa unificada de personas en relación con el estado y con sus poderes, ha sido el fundamento y/o el objetivo del concepto de aquellos que se proponen construir un cine nacional dentro de sus actividades cinematográficas”.

Un ejemplo de los valores heurísticos antes señalados sería el estudio de Thomas Elsaesser sobre un segmento concreto del cine alemán; el autor dice:

Mientras que para los académicos es fácil identificar que los filmes producidos y consumidos en un país particular sólo pueden considerarse ‘cine nacional’ al precio del idealismo platónico o el chovinismo político, la persistencia de dicha noción, su valor de uso para animadores, conservadores, editores y archivos nacionales, bajo la forma de memoria popular o de patrimonio nacional, sigue mereciendo nuestra atención y nuestro examen (Elsaesser, 1997:1).

El autor, tras teorizar, primero, y analizar, después, los segmentos seleccionados para su investigación sobre el cine alemán, sentencia acerca de la necesidad de reflexionar tanto por la ‘historia’ de todo cine nacional como por el cine de una nación en la historia, lo que, de forma sintética, plantea con las siguientes palabras: “el impacto de la nueva historia del cine en muchas áreas, incluyendo el área del ‘cine nacional’, ha consistido en desidealizar la historia del cine reivindicando su base socioeconómica, recordándonos las condiciones materiales que, al mismo tiempo, posibilitan y limitan la existencia de los filmes” (Elsaesser: 1997:20).

PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS PARA UNA HISTORIA DEL CINE NACIONAL

Teniendo en cuenta los planteamientos generales antedichos, nos aproximaremos a la historiografía del cine español y a sus posibilidades de reescritura, no sin antes establecer la problemática planteada en torno a su historia.

En el prólogo del libro colectivo *Cine Español 1896-1988*, (sin firma, pero, según el índice, escrito por Guido Aristarco), se analizan las dificultades reales para llevar a cabo el proyecto encargado por el gobierno búlgaro a fin de redactar una Historia del Cine Mundial.

Más allá de los problemas prácticos suscitados, el texto mencionado es rico por sus múltiples sugerencias y sus agudas observaciones, válidas tanto para esa hipotética Historia como para otra de estricto carácter nacional.

Estima el autor que “una auténtica historia, incluso si es nacional, sólo será posible cuando sobre cada película o autor importante exista una monografía, estudio o ensayo que diga la última palabra y resuelva todas las cuestiones; y esto presupone una filosofía del arte generalmente admitida, e historias de la crítica, de la lengua, de las formas, de las teorías, de la vida nacional” (Aristarco en Torres, 1989: 10 y siguientes para citas posteriores).

Los postulados antedichos tienen su continuidad en la idea de que la hipotética Historia no debe despreciar aquellos productos que se definen como “cine comercial”, subproductos de la misma índole que las “subliteraturas”, y cuya ausencia de elementos estilísticos o de otra índole, no los condena a la mostración de valores muy apreciados por la sociología o por la estética del gusto o por la economía y la estadística; ellas contribuyen a “indicar la filosofía de una época, la masa de sentimientos, las concepciones del mundo predominantes en cierto momento en el gran público, en vastos estratos de público”. Y es que, en efecto, esos productos cinematográficos, como parecidos literarios, ofrecen una “cantidad de síntomas reveladores –desde aspectos relativos al sexo, violencia, etc– que son determinantes de la representación de la vida en formas todavía más patentes” de como pueden ofrecerlo los productos mayores.

Parafraseando a Flaubert, se diría que es necesario saber admirar lo que no se ama; viene esto a propósito del consejo de Aristarco de que el historiador debe aceptar aquello con lo que incluso se muestra en desacuerdo, bien en el plano de la poética como en el de las ideas. Según las palabras del investigador italiano, las dificultades “se concentran en el estado de la crítica cinematográfica, habitualmente *toda sensibilidad*, desprovista, para decirlo con palabras de Pasolini, de rigor filológico y que ve las fuentes cinematográficas como algo mítico, no histórico”. Con un exceso de rotundidad afirma que “la crítica es verdaderamente crítica sólo si se convierte en historia”.

A la hora de establecer una metodología se hace evidente que la puesta en común del conjunto de redactores nacionales, autores cada uno de la cinematografía de su país, permitirían la debida aproximación a esa Historia general. Los equipos nacionales serán obviamente expertos en el conocimiento directo de los múltiples componentes que podemos definir como la biografía de un país, es decir cada una de las parcelas sociales, históricas, culturales, económicas, lingüísticas, o de otra índole, que conforman la idiosincrasia interna y externa de un pueblo. Podría parecer que esta concepción sólo acepta la visión del emisor, del país productor del género cinematográfico, cuando en realidad, la opinión del receptor, del consumidor, nunca debe perderse de vista y es para Aristarco elemento imprescindible a la hora de configurar los perfiles de una Historia completa y total.

Por otra parte, se plantea también el factor “tratamiento”; defiende Aristarco el de tipo “cronológico” que debe llevarse a efecto mediante “un desarrollo monográfico y un análisis comparado de la evolución (e involuciones) del cine de los diversos países, sin recurrir a juicios ya formulados, sino verificando las fuentes y los datos, las informaciones y las opiniones”.

El pragmatismo llevado a cabo en esta convención de expertos dirigidos por Aristarco sentó una serie de principios de base que deben ser comunes para cualquier otro tipo de Historia que se quiera escribir con semejantes características: a) Necesidad de examinar cada fenómeno cinematográfico no aisladamente sino en el contexto de las estructuras, estrechamente conectadas entre sí, políticas, sociales, económicas y artísticas propias de la historia nacional de cada país. b) Tomar en consideración no sólo la producción oficial sino también la *underground*, clandestina, experimental, independiente. c) Conducir el análisis de las obras a través de diferentes componentes y métodos: temáticas, lenguajes, dimensiones sociológicas e indicaciones de poética (entendida como aquello que establece la relación dialéctica entre lenguaje, pensamiento y realidad histórica). d) El estado de la crítica, de las teorías. e) La situación económica, industrial y jurídica (producción, distribución, circuitos, censura) y las de las instituciones culturales (cin-clubs, escuelas, cinematecas). f) Las influencias recíprocas entre las diversas cinematografías y las otras artes (literatura, pintura, etc). g) Neta distinción entre valoración política y artística. h) Necesidad de emplear varios métodos, desde la crítica sociológica a la simbólica, de la estilística al psicoanálisis, de la formalista a la estructuralista y semiológica, entendidas como componentes de un todo, la crítica. i) El juicio estético de la obra no puede estar condicionado por la ideología que expresa. j) Rechazo por parte del historiador de cualquier tipo de manifestación nacionalista o chovinista.

k) Establecer las relaciones oportunas entre Historia del Cine e Historia nacional en cuanto a posible periodos.

De todos los elementos antedichos, de la complejidad de su ejecución en tantos entornos y bajo tan plurales perspectivas, no parece evidente que la tarea colectiva sea gratuita. Criterios de autoridad desde perspectivas no estrictamente cinematográficas las enuncian historiadores de materias muy diversas pero todos coincidentes en la necesidad de trabajar en equipo por cuanto la ciencia nunca debe ser tarea estrictamente unipersonal.

En España, algunos autores y publicaciones se han decantado por enjuiciar esta misma problemática y orientar sobre su específica metodología. Así, Julio Pérez Perucha (1992: 10) advierte que los cine nacionales están determinados en su fisonomía y en su envergadura por un cúmulo de circunstancias tales como acontecimientos históricos, evoluciones políticas, procesos económicos, industriales, estructuras sociales, etc, etc., cuya combinatoria es específica en función de peculiaridades propias; por ello, podrán señalarse diferencias pero no escalas de valores de modo que, según el historiador citado, difícilmente puede postularse que un cine es superior a otro; “tan sólo habrá sabido responder con mayor o menor fortuna y vigor al par de desafíos que constituye el apoyo sobre el que todo cine progresa y se extiende”.

Son dos, al menos, los citados desafíos: la construcción de su espectador junto a la orientación de su mirada y la elaboración de una respuesta textual a cuanto determina las modalidades de su discurrir. Estudiar un cine nacional desde los parámetros señalados supondrá tener en cuenta el modo de reelaborar sus tradiciones populares a fin de atraerse a su público y, a su vez, ofrecerle la mencionada respuesta implícitamente solicitada. En conclusión, el autor aplica sus planteamientos al cine español para establecer que

como cualquier otro, no es ni bueno ni malo; es, simplemente, particular, concreto, y específico; y productivo o impertinente. Y plantearse su andadura en términos comparativos sólo puede entenderse desde el complejo de inferioridad de quien padece un agudo proceso de aculturización tan crónico como pernicioso. Y, en todo caso, el cine español es tan específico y funcional como pueda serlo la literatura española, la música popular, o los movimientos sociales. Objeto, por tanto, de análisis; no de pías condenas o de adolescentes absoluciones (Pérez Perucha, 1992:10).

DIFICULTADES PARA HISTORiar EL CINE ESPAÑOL

Si tomamos en consideración el consejo de Sadoul, tres elementos se hacen imprescindibles para efectuar, con un mínimo de rigor, una investigación cinematográfica: los filmes, los documentos escritos, los testimonios de los protagonistas.

La elaboración de una *Historia del Cine Español* que tomara en consideración cada uno de estos supuestos, encontraría serias dificultades para llevarla científicamente a término. Causas de muy diversa índole han contribuido a socavar o a destruir para siempre aquellos veneros que todavía podrían aportar luz a esa posible reescritura.

En concreto, el patrimonio cinematográfico español adolece de numerosos vacíos incluso en segmentos temporales muy recientes; si aludimos a la etapa del cine mudo, ese vacío es prácticamente total; salvo las recuperaciones efectuadas por algunas filmotecas, la existencia de material primitivo se cuenta por unos cuantos metros que, en conjunto, sólo permite hacer un muestreo de géneros y catalogar algunos títulos.

Esta dificultad tiene varias causas que la ha hecho posible; de una parte, nuestra industria ha sentido, en general, poco respeto por aquello que ella misma producía; el cuidado en la conservación de las copias desechadas, la labor de archivo o la más elemental catalogación, no ha pasado de ser un deseo para el historiador. La debilidad industrial de la mayor parte de nuestras productoras no le ha permitido prestar atención al cuidado y conservación. A ello se une la escasa consideración que estas entidades han tenido para con los productos fabricados, muy lejos de entenderlos como referentes culturales o piezas dotadas de valores sociológicos, políticos o de otra índole.

Otro factor históricamente muy importante es la pérdida de patrimonio habida con ocasión de la guerra civil; las cotas industriales alcanzadas tras la implantación del sonoro por el denominado cine de la República, se vieron brutalmente interrumpidas y posteriormente eliminadas. Con ello, se perdió para siempre buena parte de la memoria correspondiente al primer tercio de siglo y, en consecuencia, las obras más peculiares de nuestro cine mudo.

Cuestiones ajenas al voluntarismo personal se han dado cita igualmente en exacerbar las pérdidas mencionadas; podrían citarse, entre otras, la fragilidad de un soporte que se ha deteriorado en condiciones climatológicas poco favorables o se ha destruido como consecuencia de los incendios ocurridos en

laboratorios, estudios, almacenes, etc. Sólo la construcción de “voltios” en filmotecas, televisiones públicas y privadas, etc, permitirá asegurar la existencia futura de un material de ayer y de hoy.

El mencionado distanciamiento de entidades editoras para con sus propios productos fabricados es extensible a las instituciones públicas cuya obligación era velar por el patrimonio común; sólo en fechas recientes, la exigencia de establecer el depósito legal ha contribuido a disponer de copia de cuanto material se haya rodado o estrenado en el país.

El segundo apartado mencionado por Sadoul incumbe a un corpus general de índole bibliográfica y sobre todo hemerográfica muy influido por los centros productores del filme y, en consecuencia, respetuoso con los intereses financieros. Ello ha modificado el sentido general de una crítica, generalmente no especializada, emitida desde la prensa diaria y donde la distinción entre información y publicidad no siempre ha estado excesivamente clara. Además, la consideración de que tal información debía entenderse como acta notarial de una actividad cultural y, en consecuencia, testimonio digno de crédito para futuros historiadores, es tarea sólo tenida en cuenta por publicaciones especializadas o prensa muy profesionalizada.

A ello deben añadirse los problemas concretos para reunir una documentación digna de crédito. Establecer filmografías, fichas técnicas y artísticas, datos objetivos sobre autores, películas, etc, es tarea prolija y llena de dificultades. Adjetivos como “parciales”, “asistemáticas”, “contradictorias”, serían perfectamente aplicables a buena parte de las fuentes hemerográficas que, dependiendo de su procedencia usan unos criterios u otros, en el supuesto de que mantengan algún criterio. Podría parecer que el propio filme es la mejor fuente para documentar la onomástica de autores, técnicos y artesanos, pero, dependiendo de la época, de la economía y otros elementos circunstanciales, la sistemática es tan equívoca como heterogénea; obligaciones sindicales incluyen nombres de personas jamás vinculadas a determinado filme y hacen codirigir una película a quien dispone de carnet de titulado o afiliado cuando no hacerle autor único. A ello debe añadirse la brevedad de datos técnicos y artísticos incorporados a los comentarios y críticas de prensa, cuando figuran; esta deficiencia impide elaborar conjuntos homogéneos de especialistas en determinadas áreas y mediante ellos llegar a las conclusiones pertinentes en aspectos industriales o profesionales, desde rasgos de los estudios a nombres y estilo de decoradores u operadores.

En estrecha relación con lo antes apuntado, la fecha en que un título debe ser catalogado es problema arduo en bastantes ocasiones porque no

siempre la original se refiere al estreno, sino a la licencia de rodaje, acabado final del producto, exhibición en provincias y ausencia de estreno en la capital, etc. Hechos externos a la cinematografía como la guerra civil, la censura franquista, etc, o propiamente industriales como la inclusión del filme en una lista de multinacional que anula su existencia en el conjunto de un lote e impide su estreno a perpetuidad, hacen que la datación rigurosa no pueda llevarse a cabo legítimamente.

En último término, una industria y un arte que ya han celebrado el centenario, hace imposible rescatar documentos vivos contados por sus protagonistas. Las experiencias llevadas a cabo con ocasión de filmación de programas televisivos dedicados a nuestros pioneros pone bien a las claras la dificultad para conseguir informaciones o documentaciones con los más elementales rasgos de cientifismo; nuestra experiencia investigadora, al historiar etapas o biografiar personas casi contemporáneas, ha permitido comprobar que la visión sentimental, superflua o anodina de los hechos o los personajes, poco aporta a una investigación rigurosa que se apoye básicamente en los dos aspectos anteriormente apuntados. En cualquier caso, es este un procedimiento que sólo a posteriori puede ser rechazado pero nunca a priori porque, en ocasiones, la encuesta, la entrevista personal o procedimientos semejantes conducen rigurosamente a los objetivos planteados.

PROPUESTAS PERSONALES: SE HACE CAMINO AL ANDAR

La cuestión planteada por algunos escritores que se han enfrentado a la escritura de la historia, radicaría en la “forma” de enfrentarse a su estudio. Para Fernando Méndez Leite Serrano, su *Historia del Cine Español en cien películas* (1975) ofrece un punto de vista personal que interpreta unos filmes y unos datos existentes; “una verdadera historia” no le parece posible que pueda ser escrita ante la imposibilidad de hacerlo desde una perspectiva multifocal. Por su parte, el historiador Emilio Carlos García Fernández publicó en 1985 su *Historia Ilustrada del Cine Español*, volumen complementario a la *Historia Universal del Cine* (1982) de la que había sido director técnico. La estructura de la obra viene condicionada por su primera publicación en fascículos lo que a su vez ofrece la ventaja de utilizar una tan abundante como esmerada iconografía que, en muchos casos, la hace de consulta imprescindible. El gran formato acoge siete capítulos que, en rigurosa cronología, va del “mudo” al cine español de “los años ochenta”; las monografías sobre autores y directores combinan con el estudio de significativas películas de cada época donde la narración iconológica se combina con la histórico/literaria, en plena

justificación al adjetivo (“ilustrada”) marcado en su título. Los condicionantes sociopolíticos de nuestro cine alternan con un deliberado propósito de no olvidar el funcionamiento de la producción y el carácter de nuestro particular “star-system”. Por ello, su volumen posterior *El cine español entre 1896 y 1939* (2002) se subtitula “Historia, industria, filmografía y documentos”; tras una semblanza histórica dividida en tres bloques cronológicos (hasta 1919 / 1929 / 1939) se organiza un pormenorizado trabajo de investigación en torno a la producción, distribución y exhibición justificando de este modo el factor “industria” mencionado en el titular. Cada una de las calas antedichas se justifican con una pluralidad de elementos estadísticos y cuantificadores, listados de títulos, fechas y lugares de estrenos, onomástica y ejecutoria de profesionales, legislación y ordenamiento, etc., que desplazan el tradicional objeto de estudio desde la perspectiva estética a la eminentemente industrial, mucho menos trabajado por la mayoría de los investigadores.

El título de Jean Claude Seguin *Historia del Cine Español* (1995) se orienta hacia una peculiar divulgación de los hitos más significativos de nuestro cine; en sus ocho capítulos se condensa una panorámica donde el carácter cronológico se combina con el necesario cientifismo y la amplia experiencia pedagógica del autor; la brevedad del texto, forzado por el carácter de la publicación, no le impide organizar unas denominadas “foto-fija” donde se comentan aspectos tan variados como pueden ser la biografía de un autor, una actriz, una película emblemática, un momento histórico significativo, una banda sonora peculiar, etc.

Es también obra de autor único *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, (1999) de José M^a Caparrós Lera, que, del mismo modo, sintetiza los diversos periodos del cine nacional y los sitúa en el panorama del libro didáctico; en palabras del propio autor, “un sencillo estado de la cuestión concebido a modo de manual”, el volumen actualiza trabajos previos para dirigirlos a un público no especializado pero sobre todo a los estudiantes que se inician en la Historia Contemporánea y en la Comunicación Audiovisual. Su estructura combina el comentario explicativo a cada periodo histórico (divididos estos en “mudo”, “sonoro”, “moderno” y “contemporáneo”) con una orientativa filmografía del mismo y la correspondiente bibliografía específica. El autor no oculta posicionamiento político ni ideológico a la hora de etiquetar a cineastas o películas.

REESCRITURA DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

El carácter de nuestro cine se puso en entredicho cuando se celebraron las “Conversaciones de Salamanca”, en 1955; el famoso “pentagrama” de Bardem, tantas veces citado, resumía, si no la existencia de una realidad, al menos la concepción que de esa realidad se percibía en los círculos profesionales e intelectuales; un año antes, el escritor cinematográfico José M^a García Escudero había publicado la *Historia en cien palabras del Cine Español*. Cuanto nuestra cinematografía había producido en cincuenta años de existencia parece que podía escribirse en medio folio. Ciertamente que esta visión, que no era exclusiva de un Director General de Cinematografía, sino que era compartida por la mayor parte de intelectuales y críticos, estaría pronto sometida a revisión cuando desde el propio gobierno se ampararía una tendencia de “nuevo cine” llevada a cabo por los recién titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía y poco más tarde desde la segunda cadena de la televisión estatal; la necesidad de un cierto tipo de cine, en paridad con el europeo de las “nuevas olas”, comportaría un padrinzago ideológico que el poder llevaba sutilmente a cabo. Esta actitud ha sido entendida como una forma de hacer tabla rasa con el pasado para legitimar aquel presente. Obviamente, postulados de otros historiadores posteriores han hecho ver que la condena de un pasado histórico capaz de ser sintetizado en cien palabras parece una común hipérbole; en efecto, la *Historia del Cine* está hoy estudiada a la luz de otras metodologías donde la estética no es el único bastión y donde el estructuralismo, la semiología, el freudismo, la estadística, o la simple contextualización de un fenómeno filmico en el entorno que le ha visto nacer, pueden arrojar luz al conjunto de filmografías que constituyen la historia cinematográfica de un país.

Una cuestión nada fácil de resolver, como anteriormente se ha apuntado, es no sólo a quién corresponde hacerla sino quién tiene posibilidades para ello. La dependencia de la economía ante cuestiones tan poco generadoras de beneficio traslada la encomienda de tal estudio a sectores universitarios o parauniversitarios, donde la posibilidad del trabajo en equipo y la aplicación de la metodología más apropiada facilite un marco idóneo para llevar a cabo tal proyecto. A ello no parece ajeno el funcionamiento de las filmotecas autonómicas y la labor arqueológica y documentalista que están realizando. La fusión de fuerzas y presupuestos deja de ser una utopía, al menos en algunos casos.

En 1984 se edita la primera Historia del Cine Español elaborada por un colectivo y con unos planteamientos historiográficos diferentes a sus precedentes: *Cine Español 1896 – 1983*. Publicada por el Ministerio de Cultura,

fue prologada por José Luis Aranguren, coordinada por Augusto Martínez Torres y redactada por un plantel de escritores que se repartieron los quince apartados (nueve cronológicos más otros dedicados a vanguardia, animación, diccionarios, etc) según conocimientos y especialización. El formato del libro y sus características de diseño e ilustración le convertían más en un libro “institucional” que en un imprescindible documento. La necesaria brevedad de algunos apartados, el afán de condensar casi un siglo de Historia y la conveniencia de añadir índices-diccionarios de directores y actores, eran causas que condenaban al texto a ser un libro de consulta por encima de todo. Una segunda edición, ahora en formato de bolsillo, denominada *Cine español 1896-1988*, repetía la mayoría de los artículos, sustituía algún autor por otro y eliminaba la mayor parte de las ilustraciones. Quedaba el texto enriquecido en el estudio de la etapa muda y perjudicado en la correspondiente a la transición democrática. En cualquier caso, lo significativo de esta edición es que representa la contribución española al programa aprobado por la XXII confrontación general de la Unesco.

La *Historia del Cine Español* (1997), de la Editorial Cátedra, es un libro independiente de la *Historia General del Cine*, editada por Gustavo Domínguez y Jenaro Talens, en cuanto a colección pero concebida bajo un semejante criterio y una parecida metodología. Los autores son Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, todos ellos colaboradores de la *General*. La estructura de la obra combina los aspectos cinematográficos con los históricos de manera que las etapas de cine mudo y sonoro se redactan bajo los títulos “Narración de un aciago destino” y “cine sonoro”, los siguientes se estructuran bajo los condicionantes del régimen franquista (“el cine de la autarquía”, “continuismo y disidencia”, “una dictadura liberal” y “del tardofranquismo a la democracia”) o del gobierno en el poder (“el periodo socialista”). Cada uno de los apartados quedan delimitados en su cronología, bien haciendo referencia al factor técnico/cinematográfico (sonoro: 1930-1939) o al estrictamente histórico/político. Como elementos complementarios, cierran el libro, además de los apartados dedicados a bibliografía e índices, un bloque cronológico donde se precisa cada año mencionado con su significación filmico/histórica correspondiente.

La *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995. Flor en la sombra* (1997), coordinada por Julio Pérez Perucha, no es en el sentido tradicional del término una Historia descriptiva aunque sí lo es al priorizar la obra como objeto de estudio y, en consecuencia, antepone la película, el texto, al relato histórico. De unos seis mil filmes han sido seleccionados alrededor de trescientos a fin de dar cuenta del “irregular poliedro que constituye nuestro cinema” en

un arco cronológico de noventa años ofrecidos al lector con este mismo criterio y teniendo en cuenta que cada uno de ellos existe “físicamente” en archivo o filmoteca de aquí o de allá. A la vista de la existencia de tantos huecos no investigados sobre nuestro cinema,

se pensó en la conveniencia de tomar un atajo y andar el camino a la inversa: una antología de películas españolas que sirviera para balizar ese territorio, nuestro cine, relativamente virgen a falta de suficientes trabajos de conjunto”. Los cuarenta y cuatro autores firmantes de cada texto son en su mayoría pertenecientes al campo universitario lo que no ha impedido abordar el estudio y el trabajo desde diversas metodologías; al decir del antólogo, “se trataba de que el cine español (sus películas) fuera interpelado tanto desde la rica variedad de tendencias y corrientes metodológicas que concurren en nuestra historiografía, como desde las más diversas prácticas de escritura y desde los más distintos intereses profesionales que la caracterizan, asegurando un análisis del cine español desde posiciones en principio heterogéneas pero concluyentes a la postre (Pérez Perucha, 1997: 15).

El plural panorama de títulos¹ en torno al objeto de nuestro estudio parece indicar que la Historia del Cine Español implica al menos dos factores diferentes connotados cada uno de ellos de diversas ramificaciones y significaciones: ante todo, un campo historiográfico concreto, sector de una Historia General del Cine, pero también un concepto histórico que engloba el específico devenir de nuestra cinematografía. En este sentido, Alonso García ha hecho notar que la valoración de estos libros acerca del cine español se inscriben en un eje construido sobre los conceptos de “aprecio” / “desprecio”, en unos casos declarando la bondad de sus características y en otros negándolas;

1. No queremos dejar de mencionar los títulos que, de una u otra forma, construyen una *Historia* del cine español bajo la fórmula de la enciclopedia, el diccionario, el catálogo u otra modalidad similar además de tomar como objeto enunciaciones cinematográficas que escapan a la tradición canónica de estudiar el largometraje como modelo exclusivo o segmenta el campo de estudio enfocando un oficio cinematográfico. Valgan como ejemplos (más allá de sus valores y de su momento de edición) los siguientes títulos y autores: *Diccionario del Cine Español. 1896-1968*, de Fernando Vizcaino Casas, *Enciclopedia del Cine Español. Cronología*, de Pascual Cebollada y Luis Rubio, *Cine Español 1951-1978. Diccionario de Directores*, de Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán, *Diccionario de Directores del Cine Español*, de Azucena Merino, *Diccionario de Películas Españolas*, de José Luis López, *Directores artísticos del cine español*, de Jorge Gorostiza, *Guionistas en el cine español*, de Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *El cine español en sus intérpretes*, de Carlos Aguilar y Jaume Genover, *Diccionario del cine español* y su nueva versión *Cine español. Diccionario Espasa*, de Augusto Martínez Torres, *Diccionario del Cine Español*, obra colectiva dirigida por José Luis Borau, *Historia del cortometraje español*, coordinada por Medina, Mariano y Martín, *Catálogo del Cine español. Películas de ficción 1921-1930*, de Palmira González López y Joaquín T. Cánovas Belchi (Ed.) y *Catálogo del Cine español, Películas de ficción 1941-1950*, de Ángel Luis Hueso (Ed.).

los primeros, obras generalmente personales, son “relatos bondadosos” que, a pesar del reconocimiento de sus defectos (retraso, pobreza, dificultades para construir su historia, etc) mimaban a su débil objeto en atención al lector; los segundos, obras colectivas, son denominadas “relatos crueles” o “perversos” (insisten en la inexistencia, atipicidad, precariedad, etc., del cine español) y, según el investigador, “cambian la ‘resignación’ por la ‘revancha’ ya que tras el reconocimiento de sus defectos (retraso, pobreza, dificultades para construir su historia, etc) se menosprecia el sistema que produjo tal cinema. Si para unos la Historia de nuestro cine se podía escribir en cien palabras para otros era políticamente ineficaz, socialmente falso, etc, etc. Por ello, al considerar cuál debe ser el objetivo de la historiografía, solicita “no realizar ‘ajustes de cuenta’ sino construir ‘modelos teóricos’ que expliquen e impliquen el pasado en un proyecto de larga duración, allí donde queda inserta la ‘actualidad’ de un momento en la ‘temporalidad’ de la historia”².

Desde esta nueva perspectiva, bajo el enfoque de lo interdisciplinar y de lo colectivo, la reescritura de la *Historia del Cine Español* se constituye en aventura científica de primer grado donde la Universidad tanto tiene que decir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPARRÓS LERA, José M^a (1999), *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (1985), *Historia Ilustrada del Cine Español*, Planeta, Barcelona
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos (2002), *El cine español entre 1896 y 1939, Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona
- HENNEBELLE, Guy (1977), *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, Fernando Torres Ed., Valencia, págs. 3-5
- LAGNY, Michèl (1997), *Cine e Historia: problemas y métodos de la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona
- ELSAESSER, Thomas (1997), *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del cine*, Ediciones Episteme, Valencia
- MÉNDEZ LEITE SERRANO, Fernando (1975), *Historia del Cine Español en cien películas*, Jupey, Madrid
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1992), *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Films 210, Madrid

2. Alonso García, Luis (2001), “Anomalías históricas...”, pág. 591.

ROSEN, Philip (1995), “El concepto de cine nacional en la ‘nueva’ era ‘mass mediática’”, en PALACIO, M / ZUNZUNEGUI, S. *Historia General del Cine*, vol. XII, *El Cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid, págs. 115-149

Volúmenes colectivos

ALONSO GARCÍA, Luis (2001), “Anomalías históricas y perversiones historiográficas: de la Malquerida a La niña de tus ojos”, en FERNÁNDEZ COLORADO, L. / COUTO CANTERO, P. (Coord.), *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Cuadernos de la Academia, nº 9, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

COLECTIVO (1997), *Historia del Cine Español*, Cátedra

PÉREZ PERUCHA, Julio, Coord.,(1997), *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995. Flor en la sombra* Cátedra /Filmoteca Española, Madrid

TORRES, Augusto M. (Coord.) (1984), *Cine Español 1896 – 1983*, Ministerio de Cultura, Madrid

TORRES, Augusto M. (Coord.) (1989), *Cine español 1896-1988*, Ministerio de Cultura, Madrid.