

LA HISTORIOGRAFÍA DEL CINE  
EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO<sup>1</sup>

Vicente Sánchez-Biosca

UNAS HISTORIAS EMPÍRICAS

Alrededor de 1930 aparecen las primeras grandes historias del cine. Terry Ramsaye publica su *A Million and One Nights* en 1926, Benjamin B. Hampton *A History of the Movies* en 1931 (en reediciones posteriores sería bautizado de nuevo como *History of the American Film Industry*) y, por fin, Lewis Jacobs daría a la luz su celebérrima obra *The Rise of the American Film* en 1939<sup>2</sup>. ¿Se debe al azar este interés repentino por dotar de pasado al arte nuevo de las películas? Para responder a ello no basta con observar el tono y la metodología empleada por estos pioneros de la historiografía. Se impone contemplar el estado en que se encuentra el objeto del que tratan, especialmente los dos últimos libros citados: una industria plenamente reestablecida después del trauma de la revolución

---

1 En un principio, este texto deseaba ser una reflexión en torno a la historiografía fotográfica y cinematográfica. Pronto apareció con claridad la disparidad de estos dos objetos. El equívoco que dio origen a nuestra pretensión inicial se debía al hecho, sin duda digno de atención, de que las historias dominantes de cuño más lineal y teleológico habían instrumentalizado la fotografía hasta el punto de considerarla una suerte de 'precinema', es decir, un momento de un proceso más amplio que incluiría, durante casi setenta años del siglo XIX, todos los experimentos ópticos, científicos y espectaculares, al cabo de los cuales aparecería triunfante la imagen en movimiento. En cambio, cuando la mirada se posó en otros momentos de la fotografía, en su historia independiente del movimiento, en su utilización para el reportaje, su consideración artística, etc, la brecha entre ambos objetos se abría más y más. Esta es la razón por la cual sólo remitimos a la fotografía en el presente texto cuando ésta es mencionada explícitamente por algunas historias del cine.

2 Para el erudito conviene recordar que Robert Grau escribió la primera historia del cine (americano) en 1914 bajo el título de *Theatre of Science*. Muchos de sus capítulos son perfiles de personajes que intervinieron en el cine. Es innecesario añadir que Grau sustenta la concepción de un cine que camina decidido hacia su perfección artística.

sonora y el *crack* de Wall Street, un sistema ordenado de producción, distribución y exhibición concentrado en las manos de unas pocas empresas llamadas *Majors*, especialmente las *Big Five* (Paramount, Loew's Inc. — MGM—, 20th Century-Fox, RKO, Warner Bros.), un modelo de producción en cadena con las funciones técnicas perfectamente asentadas y una empírica gramática del montaje interiorizada por autores y público. Lejos quedaban los años de la duración variable del metraje, de la pugna por la distribución, de la guerra de patentes, del conflicto descarnado entre distintos estilos de montaje. Desde este muy estable lugar, los historiadores reconocían que el nuevo arte, industria o espectáculo tenía un pasado susceptible de articularse con su presente y, además, le auguraban un porvenir brillante y conquistador. Ya estaban asentados los tres requisitos de una temporalidad histórica, así como los móviles —en seguida veremos de qué signo— de su escritura: de narcisismo, más que de madurez, podría hablarse.

Hay que añadir, por si fuera poco lo dicho, que el equilibrio logrado por la cinematografía norteamericana en los años treinta todavía no había sido empañado por la problematización de la escritura clásica que se haría sentir a comienzos de los cuarenta (perspectivismo, espesor plástico, entrada del psicologismo e irrupción de las técnicas de la novela norteamericana moderna). Constatamos, entonces, una convergencia feliz: la plenitud de lo clásico constituye el motor para relatar su genealogía y aquélla no puede sino estar concebida como el punto de llegada de ésta. En primer lugar, las historias citadas confían en un desarrollo progresivo y lineal de los acontecimientos que refieren y, en consecuencia, la idea de evolución les es consustancial. De ahí, la abundancia de metáforas biológicas que plagan sus páginas (desarrollo, evolución, transformación). La contradicción, el salto, la interrupción no tienen cabida. En segundo lugar, se trata de una concepción teleológica, pues todas las etapas del trayecto están ordenadas para desembocar inexorablemente en un fin, una meta, que es el momento pleno desde el cual escribe el historiador y que implícita o explícitamente legítima. En tercer lugar, cuando estos historiadores periodizan (a menudo bajo la forma de un simple encadenamiento de nombres: Lumière/Edison-Méliès-Escuela de Brighton/E.S. Porter-Griffith...), lo hacen uniendo las diferentes fases según leyes que conducen de causa a efecto; vocación metonímica que ha permitido hablar de una historia serial<sup>3</sup>. Tal vez cabría

---

3 David Bordwell & Kristin Thompson: "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema", *Wide Angle* 5 n. 3, 1983, p. 5.

añadir a lo dicho el carácter empirista de estas historias: el dato reina en su pureza, sin articulación alguna, sin teoría que le dé un sentido o, aún más, con rechazo a cualquier teoría.

Desde un punto de vista discursivo, la ingenuidad de estas primeras historias se nos antoja mucho más cercana a la épica que a la narración novelística, pues es ajena por completo a toda problematización de la escritura histórica. Nótese, como botón de muestra, el uso de metáforas tan resonantes como la de pioneros, es decir: audaces y aguerridos luchadores que, en un medio hostil y magmático, liberaron al cine de sus encorsetamientos teatrales y conquistaron para él una especificidad; especificidad que con notable imprecisión y recurso a la metáfora tomó el nombre de 'lenguaje cinematográfico'. Este lenguaje, cuyo artífice indiscutible fue D.W. Griffith, se caracterizaba por un montaje por continuidad, el imperio del *raccord*, de las leyes del eje y de los procedimientos narrativos extraídos de las novelas dickensianas<sup>4</sup>. "Erase una vez" sería la fórmula privilegiada de esta historia archivística: el cine surgía de las cenizas del teatro, la feria, el 'vaudeville' y otros espectáculos populares, para cobrar independencia y acabar por alcanzar una forma artística plena. Por esto se trataba de desvelar quién utilizó por vez primera tal o cual procedimiento (primer plano, *raccord* en el movimiento, *raccord* de dirección, montaje paralelo, panorámica, *travelling*, etc). He aquí el punto ciego de estas historias: lenguaje cinematográfico, arte y especificidad filmica son convocados como conceptos atemporales, además de sinónimos, premisas que el historiador constata con plenitud en el presente desde el que escribe y cuya genealogía decide relatar desde ese lugar narcisista en que se ha instalado y en el que nada falta. Una sucesión lineal, sin saltos ni turbulencias guiaría el paso de la placa fotosensible y el daguerrotipo a los experimentos de Jean Marey (cronofotógrafo) y Muybridge (fusil fotográfico) con la descomposición del movimiento y de ahí conduciría sin violencias a las primeras filmaciones de los hermanos Lumière o Edison, pasando por la proliferación de aparatitos técnicos que se fabricarían en las últimas décadas del siglo y que muchos historiadores se complacen en enumerar con un lujo propio de fetichista<sup>5</sup>. El mismo procedimiento discursivo serviría, mirando

---

4 La literatura al respecto es extensísima.

5 Véase un catálogo exhaustivo en Jacques Deslandes & Jacques Richard (*Histoire comparée du cinéma*, Paris, Casterman, 2 vols. 1966-1968). El punto al que se remonta cada historiador es, lógicamente, distinto: algunos lo hacen hasta la fotografía, otros al cronofotógrafo; otros comienzan a trazar la historia en la celeberrima y mítica noche del 28 de diciembre en el Boulevard des Capucines. Cualquiera que sea el caso, el método no se ve modificado.

hacia adelante, para trazar el itinerario del progreso: Méliès habría de dotar al cine de una base teatral, hasta que E.S. Porter o los miembros de la llamada 'escuela de Brighton' introducirían un modelo de segmentación temporal (montaje paralelo) que fragmentaría el tiempo y el espacio fílmicos anunciando el hallazgo de una sintaxis. Griffith, durante los prolíficos años en que trabajó para la American Biograph, consumaría esta batería retórica que encontramos convertida en sistema en *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Desde aquí, Lewis Jacobs, modelo ejemplar de estos historiadores, no cesa de advertir un progreso inexorable que no se detendría hasta 1939<sup>6</sup>.

Pues bien, lo llamativo es que los rasgos que cobraban todo su sentido épico a finales de los años treinta permanecieron inalterados mientras duró el período de dominio estético del cine clásico (hasta finales de la década de los cincuenta), quedando con posterioridad en estado de fosilización, pero convertidos paradójicamente en la doxa de la divulgación y de las enciclopedias del cine. Sin legitimación histórica, sin móvil que justificara su empeño, los herederos de Benjamin Hampton y Lewis Jacobs no son más que palabra mojada, pero —eso sí— palabra omnipresente: una historia teleológica en donde la meta se encuentra descarriada, pues está siendo contestada y pertenece al pasado. En pocas palabras, la crisis de Hollywood de finales de los cincuenta no dio paso inmediatamente a una nueva historiografía, sino a la lexicalización de la anterior.

#### TRES MODELOS ENTRE LA TEORÍA Y LA HISTORIA

La exposición que acabamos de hacer es poco prometedora. Sugiere que el ámbito del cine ha permanecido ajeno por mucho tiempo a los problemas que afectaron diariamente a la teoría de la historia. No habiendo existido el nuevo arte en el momento de auge del historicismo, no siendo reconocida su dignidad estética como arte hasta bien pasados tres decenios de existencia, el cinematógrafo osciló entre las plumas de testigos presenciales que daban un testimonio empírico e historiadores de la industria. Resulta superfluo añadir que ninguna de las grandes revoluciones de la ciencia histórica de los años veinte le afectó o motivó

---

6. La brevedad impuesta al presente texto nos obliga a ejecutar dos operaciones: la primera consiste en seleccionar la obra de Lewis Jacobs (*The Rise of the American Film*, New York, Teachers College Press, 1939) como representativa del resto, por ser la más elaborada y la que posee una mayor perspectiva; la segunda supone reescribir las ideas de Jacobs o, por ser más precisos, descubrir el artificio en lo que él nos presenta bajo la faz de datos irrefutables, es decir, bajo la forma de lo empírico y natural.

la reflexión por sus historiadores hasta mucho más adelante, en particular los debates sobre las relaciones entre sociología, antropología e historia. Será a partir de los años setenta y alertados por el clarín de salida de la historiografía marxista cuando el cine, con tres cuartos de siglo de vida a sus espaldas, permite reflexiones que incorporan teorías de los nuevos historiadores, desde Michel Foucault hasta Hayden White, de Louis Althusser a Marc Ferro. Problemas como la relación entre historia del cine y arqueología del mismo, replanteamientos en torno a la recuperación de la memoria en la imagen fílmica o fotográfica o a la relación entre historia de la industria e historia de la estética, así como una problematización del concepto de ideología aplicado a los relatos fílmicos, pasan a ser, entre otros, temas de actualidad que invaden las páginas de revistas y libros durante los últimos veinticinco años.

Sin embargo, entre las ingenuas y empiristas historias del séptimo arte a las que nos hemos referido y la diáspora de tendencias teóricas de los últimos años, el territorio no está yermo. Por el contrario, está habitado por cíclicos intentos de reflexión donde la historia no se hace a sí misma, sino que reclama una teoría, se sustenta en ella, aun cuando ésta no alcance siempre formalización plena. Tenemos la intención de rescatar tres de estas aproximaciones por su carácter ilustrativo, pero también por las enormes diferencias que las separan entre sí. Estas son las teorías de Siegfried Kracauer, André Bazin y Jean Mitry. En ninguna de ellas —y recordemos que van a contracorriente— la historia va de suyo; antes bien, se constata un esfuerzo titánico por asentar principios que doten a los acontecimientos cinematográficos de una dimensión diacrónica, pero sin desatender los elementos estéticos (montaje, composición, iluminación, producción, distribución, etc). Es lógico que los tres autores se vean forzados a cada instante a desarrollar en paralelo su teoría y su historia del cine, pues su interdependencia es requisito para ellos.

#### DE HITLER A CALIGARI: PSICOLOGISMO DE MASAS E HISTORIA

*From Caligari to Hitler*, publicado en 1947, es el libro dedicado al período clásico del cine alemán por S. Kracauer<sup>7</sup>. Su objetivo no es tanto el conocimiento de la pantalla cuanto la utilización de ésta para una mejor comprensión de las tendencias psicológicas dominantes en Alemania

7 Siegfried Kracauer: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barna. Paidós, 1985 (*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, New York, Princeton University Press, 1947).

entre 1918 y 1933, es decir, en la etapa denominada por el autor 'prehitlerista'. Kracauer sostiene, como premisa de su investigación, que el cine, al ser una obra colectiva, tanto en su factura como en su recepción, permite al historiador acceder a capas del inconsciente colectivo de una nación inaccesibles por otros procedimientos. "Más que credos específicos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente"<sup>8</sup>. Tal suposición, sin embargo, no se basa tan sólo en aspectos temáticos, sino que implica su plasmación en estructuras narrativas, construcciones de personajes, predilección por determinados decorados, opciones determinadas de montaje, tratamiento del espacio, etc. No se trata, por tanto, de un realismo simple, sino de una suerte de sociología teñida de psicología de masas, que, por demás, aparece unida a ciertas concepciones gestálticas muy en boga en la Alemania de los años en que el libro fue concebido, aun cuando su fuente teórica principal de la inspiración es el conocido ensayo de S. Freud "Psicología de las masas y análisis de yo"<sup>9</sup>.

De lo anterior se deduce que las películas son entendidas como alegorías de un esquema social, más que real, compuesto de los sueños y ambiciones de las masas. ¿Cómo, entonces, establecer sus transformaciones? ¿Cómo, en otras palabras, ofrecer una dimensión histórica? Uniendo los dos extremos que transita su libro, Kracauer se propone definir y recorrer todas las etapas intermedias de un modo causal; así, cada etapa lleva a la siguiente sin pérdida ni resto. Por demás, el lugar de desembocadura habrá de determinar el criterio y las leyes del trayecto: desde el ascenso de Hitler al poder, Kracauer recorrerá el camino a la inversa hasta hallar el instante germinal. Lo realmente curioso es que este último es ficcional —la película *El gabinete del doctor Caligari* (1920)— y en él cree Kracauer descubrir la profecía del inexorable triunfo del nacionalsocialismo. Ahora bien, el relato que contiene dicha profecía debe ser interpretado por el historiador mediante una clave —la psicología de masas— que le revela el estado del inconsciente colectivo. Con lo dicho, podemos extraer la pauta de comportamiento de este historiador: Kracauer escribe su libro a la inversa, de Hitler a Caligari, no sólo según un principio causal, sino además teleológico. Por eso descubre en el tirano de ficción la encarnación de un anhelo de las masas y, al mismo tiempo, el preludio inevitable del

---

8 Ibidem, pág. 14.

9 Sigmund Freud, in *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 4ª ed., 1981, vol. 3 págs. 2563-2610 (texto de 1921).

advenimiento de un tirano real. El tiempo ha sido ordenado por el apocalipsis<sup>10</sup>.

Así pues, el tortuoso camino atravesado por la Alemania de Weimar, entre una revolución socialista fracasada y el creciente protagonismo de las clases medias que dio su triunfo a Hitler, es el sustrato sobre el que Kracauer practica una segmentación o periodización, en la que los filmes se pliegan a los avatares de la historia sin reclamar especificidad alguna<sup>11</sup>: 'período arcaico', 'período de posguerra', 'período estabilizado' y 'período prehitlerista' son designaciones elocuentes respecto al hecho de que el cine no posee autonomía estética alguna, sino que se agota en la historia hasta ser absorbido por ella.

#### LA CONCEPCIÓN DE LA HISTORIA EN ANDRÉ BAZIN

La concepción de Bazin respecto a la historia es indisociable de una concepción ontológica que se remonta mucho más atrás del cine para encontrar en él su culminación. En efecto, Bazin —quien, estrictamente hablando, no es historiador— pretende trazar la historia de la representación occidental, desde la pintura medieval de valor mágico hasta el cinematógrafo, pasando por la concepción plástica renacentista y la fotografía. Así, sostiene que lo que unifica dicha trayectoria es un objetivo mítico, un deseo que consiste en salvar al ser por las apariencias, es decir, escapar a la inexorabilidad del tiempo. A una historia así concebida le llamará Bazin historia del realismo. El realismo no es, con todo, en Bazin sinónimo de imitación de lo real, sino algo que sería más apropiado llamar verdad y que requiere para realizarse de una revelación<sup>12</sup>. Sólo entonces podrá entenderse la función de la fotografía en esta historia ontológica de las artes: "La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética"<sup>13</sup>. Bazin sostiene, entonces, algo sorprendente: el invento del cine es un fenómeno idealista (ideológico,

10 Véase la función del fin en los relatos de apocalipsis en Frank Kermode, *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1987.

11 Lo que no deja de resultar sorprendente en la medida en que Kracauer no rehuye el análisis formal ni de puesta en escena.

12 En esto se distingue Bazin de cualquier teoría de origen lukacsiano, pero también del realismo psicológico de Siegfried Kracauer.

13 André Bazin: *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966, p. 20 (original francés *Qu'est-ce que le cinéma*, París, Cerf, 1958-1962).

dirá más tarde la historiografía marxista rescatando a este autor del olvido) y no debe casi nada al espíritu científico. En el nacimiento del cine parece invertida la causalidad histórica y lo que llama la atención es la tenaz resistencia de la materia a la idea en lugar de lo contrario. Así pues, el origen del cine resulta ser —como queda dicho— el mito. La pregunta que debe plantearse el historiador es “cómo, dándose todas las condiciones desde tiempo atrás [...], la invención ha tardado tanto tiempo en eclosionar”<sup>14</sup>. La respuesta que el autor ofrece anuncia el criterio teórico que subyace a su concepción de la historia: su origen es el mito de redimir al ser por las apariencias, es decir, “el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo [...]. Si los orígenes de un arte dejan entrever algo de su esencia, resulta admisible considerar el cine mudo y sonoro como etapas de un desarrollo técnico que realiza poco a poco el mito original de los inventores”<sup>15</sup>.

Desde esta posición, Bazin traza la ‘evolución del lenguaje cinematográfico’. En este sentido, podría afirmarse que la trayectoria escrita por Bazin está aquejada de teleología. Ahora bien, lo que sorprende es que Bazin no reconstruye su historia desde un lugar estable y pleno, como hacía Lewis Jacobs, sino que lo hace desde sus márgenes. En otras palabras, no es el modelo analítico clásico (que, en su opinión, peca de dirigismo y, por ende, es antirrealista) lo que determina el lugar de escritura de la historia, sino algunas minoritarias manifestaciones de finales de los treinta y comienzos de los cuarenta que son, a fin de cuentas, la más rotunda contestación al cine clásico hollywoodense. Así pues, desde el triunfo del realismo (en su sentido baziniano, es decir, sinónimo de verdad) en la obra de Jean Renoir (en particular *La Règle du jeu*, 1939) y de Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) y, sobre todo, de su consumación con el neorealismo italiano (De Sica y, sobre todo, Rossellini), Bazin dirige su mirada hacia atrás para relatar durante los años veinte la contradicción que enfrenta a dos grandes tendencias estéticas y ontológicas: la de unos cineastas que ‘creen en la imagen’ y la de otros que ‘creen en la realidad’. Los primeros se subdividen en aquéllos que añaden algo a la realidad por medio de la plástica de la imagen (escuela expresionista alemana) y aquéllos que modifican la ambigüedad inherente a lo real por intervención del montaje (escuela soviética). En el otro extremo, se hallarían estos pocos cineastas de

---

14 Ibidem, p. 23.

15 Ibidem, p. 25.



realismo insobornable, a saber, F.W. Murnau, Erich von Stroheim, Robert Flaherty: “todos estos ejemplos son quizá suficientes para indicar la existencia, en pleno corazón del cine mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario al que se identifica con el cine por excelencia; de un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella. Para esta tendencia el cine mudo no era de hecho más que una enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos”<sup>16</sup>. Advertimos la extraña situación en que nos coloca esta cita desde el punto de vista historiográfico: evolución, sí, pero de lo marginal; concepción teórica que guía la lectura histórica igualmente, pero expresa y patente en lugar de escondida o implícita; esfuerzo, además, por señalar los mecanismos de puesta en escena que determinan este triunfo del realismo en un momento en que el montaje y la composición del plano parecen haberse convertido —quizá debido a la recepción de los textos de Pudovkin— en matriz de lo cinematográfico.

Pues bien, en opinión de Bazin durante los años treinta se consolida en Hollywood un montaje analítico, caracterizado por el dirigismo de la mirada y la pérdida de la ambigüedad característica de lo real. Aun cuando Bazin (fiel al principio de contradicción) descubra algunas obras que van a contracorriente (particularmente ciertas películas de William Wyler) y optan por un montaje sintético (renuncia a las estructuras de plano/contraplano, rechazo de la fragmentación dramática del espacio, etc), es en este momento de equilibrio y plenitud clásica cuando sobreviene la ruptura, la respuesta a la que Bazin se adhiere, pues supone un triunfo, poco importa que minoritario, del realismo: “Contrariamente a lo que se podría creer a primera vista, el montaje en profundidad tiene una mayor carga semántica que el montaje analítico. No es menos abstracto que el otro, pero el suplemento de la abstracción que aporta al relato le viene precisamente de un aumento de realismo. Realismo de alguna forma ontológico, que devuelve al objeto y al decorado su contenido de existencia, su carga de presencia, realismo dramático que se niega a separar al actor del decorado, el primer plano del conjunto de la escena, realismo psicológico que vuelve a situar al espectador en auténticas condiciones de percepción, nunca determinadas a priori”<sup>17</sup>. Es aquí explícita la articulación que propone Bazin entre su teoría ontológica, su expresión estética y la necesidad de trazar la historia contradictoria de sus formas y su triunfo. En pocas

---

16 Ibidem, pág. 127.

17 André Bazin: *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973, p. 72 (original en Ed. du Cerf, 1972).

palabras, estamos ante la inversión de la historiografía de Lewis Jacobs y sus seguidores<sup>18</sup>.

#### JEAN MITRY: HISTORIA Y TEORÍA

En 1967 ve la luz el primer volumen de la *Histoire du cinéma* de Jean Mitry, de la cual aparecerían con posterioridad otras cuatro voluminosas entregas. ¿A qué se debe que un teórico de su talla se asome a la historia con un proyecto tan globalizador? No es ésta una pregunta que nazca de nuestro estupor, sino que es el mismo Mitry quien la plantea abiertamente en la introducción de su primer volumen. Su respuesta está unida a un balance de las historias del cine existentes hasta la fecha. En ellas constata Mitry criterios parcializadores que suponen una deserción (Carl Vincent y su decisión de dividir la historia por nacionalidades), la supeditación del cine al contexto social de la época (Georges Sadoul<sup>19</sup>), la limitación de la historia a una serie de notas de estreno carentes de perspectiva (René Jeanne & Charles Ford<sup>20</sup>) o una especie de literatura del cine (Bardèche & Brasillach). En todos estos casos —sostiene Mitry—, el cine está en manos de historiadores de la sociedad, literatos, memorialistas o críticos, pero en ningún caso aparece dotado de independencia estética y, en consecuencia, las reflexiones lingüísticas o artísticas son esporádicas, complementarias y limitadas a algunos autores y obras maestras, desatendiendo el grueso de los filmes. Dicho con sus palabras: “Una cosa aparece, pues, con claridad: por muy precisas y serias que sean las ‘Historias del cine’ existentes hasta la fecha, no son más que una historia de las obras y los estilos concebida de una manera más o menos coherente [...]. Ahora bien, un arte, cualquiera que éste sea, no es sólo una sucesión de obras maestras aisladas, sino un devenir temporal, una continuidad viva”<sup>21</sup>.

18 El hecho de que Bazin no se presente como historiador del cine lo exime de depender en exceso de datos concretos y le permite describir lo que él considera grandes líneas de fuerza. De ahí que sus puntos de apoyo sean desiguales desde una óptica cronológica: Chaplin, Renoir, Welles, Rossellini, etc son contemplados como ‘autores’ sin preocuparse de la posición histórica concreta de sus obras. Cabe añadir que Bazin se esforzaría tanto por desentrañar las claves de la puesta en escena realista que incurriría a pesar suyo en un formalismo excesivo al identificar la recuperación de la ambigüedad de lo real con determinados rasgos de puesta en escena, como la planificación en profundidad de campo y el uso del plano-secuencia. Tal formalismo es, sin embargo, trascendido en sus bellísimos análisis de las películas de Jean Renoir, Roberto Rossellini o Charles Chaplin.

19 El texto de Georges Sadoul es una de las más míticas historias del cine (*Histoire générale du cinéma*, París, Denoël, 6 vols., 1946-1975).

20 René Jeanne & Charles Ford: *Histoire encyclopédique du cinéma*, París, 5 vols., 1947-1962.

El proyecto de Mitry —como corresponde a un teórico de su envergadura— es totalizador, pues su noción de estética es más amplia que la de un semiólogo: “Se trata de valorar la aportación particular de ciertas obras en relación con las inquietudes morales o sociales que reflejan; de definir cómo y en qué medida éstas se han influido mutuamente, en qué han contribuido a la formación o a la evolución: problemas técnicos o económicos, investigaciones estéticas, condicionamiento del público, influencia de las otras artes, etc”<sup>22</sup>. Pero a estas condiciones generales se debe añadir un estudio pormenorizado de todo lo que puede ser englobado bajo el titular de puesta en escena, a saber: la evolución de la puesta en escena, del decorado, de la cámara, de la iluminación, de la interpretación de los actores, la transformación progresiva de los temas, la aparición del ‘découpage’. Tal estudio no podría ser sino comparado y general, pero sobre todo plantea la necesidad de formular una teoría sólida respecto al arte cinematográfico, pues nos hallamos, según Mitry, ante el nacimiento, no sólo de un arte nuevo, sino también de un lenguaje, una sintaxis. Y, por si la empresa pudiera resultar todavía poco gigantesca, habría que añadir un estudio de la recepción de las películas por su público.

No podría extrañarnos que la historia del cine de Mitry sólo sea capaz de funcionar con masivas referencias cruzadas entre sus páginas y las de su obra teórica omnicomprendiva, *Esthétique et Psychologie du cinéma*<sup>23</sup>. Haría falta —afirma el autor— reunir el historiador del arte y el filósofo, el sociólogo y el economista, el teórico del cine y otros especialistas. En pocas palabras, su historia del cine es un proyecto inevitablemente paralelo o, mejor aún, tutelado por su teoría del cine. No en vano esta obra fue calificada por Christian Metz como la última gran teoría del cine antes de la irrupción, más modesta y autolimitada, de la semiología del cine.

#### DE UNA HISTORIOGRAFÍA MATERIALISTA Y DE SUS RESULTADOS

En el curso de los años 1971 y 1972, Jean-Louis Comolli publicaba una serie de artículos bajo el título *Technique et idéologie* en la revista francesa *Cahiers du cinéma*<sup>24</sup>. Era su cometido poner orden en una

21 Jean Mitry: *Histoire du cinéma*, París, Editions Universitaires, 1967, p. 12.

22 Ibidem, p. 13

23 Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma. I. Les structures. 2. Les formes*, París, Editions Universitaires, 1963 y 1965, respectivamente .

24 Jean-Louis Comolli: *Technique et idéologie. Caméra, perspective et profondeur de champ*, *Cahiers du cinéma* 229, 230, 231, 233, 234-35, 241, París, 1971-1972.

polémica que había enfrentado dicha revista a la militante *Cinéthique* y en cuyos márgenes no dejó de intervenir la prestigiosa *Tel Quel* a través de su director Marcelin Pleynet. El debate había nacido al calor del mayo francés de 1968 y nada lo haría pertinente para nuestras pretensiones actuales si no fuera porque Comolli respondía, en realidad, a un texto distinto, más influyente y peligroso para sus objetivos, escrito por Jean-Patrick Lebel en *La Nouvelle Critique* y que apareció más tarde en forma de libro como *Cinéma et idéologie*<sup>25</sup>. En efecto, la relación entre avance técnico e ideología desde el mismo nacimiento del cine no podía dejar de preocupar a los autores marxistas, ya se tratara de quienes postulaban (como Lebel) el carácter científico del nacimiento del cine, ya de aquéllos que (como Comolli) deseaban sacar a relucir los entramados ideológicos sobre los cuales se construía el cinematógrafo<sup>26</sup>. En todo caso, puede cifrarse en este conjunto de artículos el programa de una historia materialista del cine que nadie ha llegado a concluir hasta la fecha. Sus utensilios eran, por una parte, el concepto de 'temporalidad histórica diferencial' elaborado por Louis Althusser en su célebre *Para leer El Capital* en cuanto realizaba una crítica de la noción de tiempo hegeliano, en el cual es posible la continuidad homogénea del tiempo y el corte de esencia; por otra, la noción de práctica significativa formulada por Julia Kristeva, en la medida en que ésta reprochaba a Althusser la confusión entre ideología y lenguaje, insistiendo en la labor del significante no reductible a la ideología. Con estas dos herramientas, y aplicándose al estudio sinécdoquico de la controvertida profundidad de campo cinematográfica, Comolli realiza una minuciosa labor en la que destaca los fermentos intertextuales que condujeron al nacimiento del cine, desplazando su importancia desde los fenómenos técnicos a los representativos y espectaculares. El largo período de gestación del cine es, según Comolli, el lugar de anclaje y refuerzo de la mayoría de fantasmas y mitos que lo recorren, hasta el punto de demostrar que los principales temas (ideológicos, podríamos añadir nosotros) de la invención del cine estaban constituidos siglos antes de la puesta en marcha de la fotografía: la *camera obscura* del *Quattrocento* como mecanismo productor de una imagen del mundo, las leyes de la persistencia retiniana descritas ya por el astrónomo árabe Al Hazen (965-1038). Por demás, estos

---

25 Jean-Patrick Lebel: *Cinéma et idéologie*, París, Ed. Sociales, 1971.

26 Por supuesto, el objetivo de unos y otros consistía en cómo intervenir activamente en este campo de la realidad, según unos postulados de crítica ideológica. Así, el debate trataba de decidir si el cine reflejaba una ideología preexistente o bien la ideología nacía de su modelo de construcción del espacio, su negación del proceso técnico y de laboratorio, etc. La posición tecnicista de Lebel obligó a replantear la polémica desde el mismo comienzo. A este empeño se entrega el texto de Comolli.

principios procedentes de la observación empírica hallarían su 'corte epistemológico' más tarde: con la óptica geométrica del XVII y la psicofisiología, respectivamente. Todo esto conducía a Comolli a relativizar el papel jugado por la ciencia y desviar la atención hacia las prácticas de la representación: la función centradora del espacio gracias al uso de la *perspectiva artificialis* heredada por el cine del *Quattrocento* italiano a través de su acomodación por el dispositivo fotográfico. Paradójica sanción —concluía Comolli— del universo humanista y burgués que se producía en el mismo momento en que éste experimentaba una fuerte crisis en la pintura de finales del XIX (postimpresionistas, vanguardia). Así pues, el cine realizaba un último gesto legitimador, en cierto modo anacrónico.

El resultado mayor de estas investigaciones<sup>27</sup> fue, sin duda, el de problematizar el carácter científico del cine y desplazar el interés hacia los modelos de representación del espacio, con lo que sugería una posibilidad de estudio formal relativamente separado de su función ideológica<sup>28</sup>; por otra parte, al trazar esta genealogía del cine, extendía considerablemente el estudio de la génesis del mismo a los años que van desde finales del primer tercio del XIX (aparición de la fotografía) hasta las primeras proyecciones públicas de la imagen en movimiento. Ampliaba, así, el estudio a los fenómenos técnicos de composición de la imagen, su centramiento, el recurso a la perspectiva renacentista, la relación entre lo visible y lo invisible, el montaje, etc. Y, no en menor medida, hacía factible —aunque no fue el cometido de su análisis— un ensanchamiento de la investigación a los espectáculos que lindan con el cinematógrafo, a saber, carnavalescos, teatrales, de feria y tiras cómicas o folletines (intertextuales, en suma) de los que se ocuparían pronto otros autores. No podría extrañar que, cualesquiera fuesen los excesos en los que incurriera Comolli, sus planteamientos iban a tener un eco inmediato en muchos de los historiadores posteriores.

Tal vez el historiador más consecuente con las premisas apuntadas por Comolli fue Noël Burch<sup>29</sup>. Propone éste el concepto de Modo de Representación, subrayando así la dimensión histórica de lo que otros

---

27 Por cuestiones de forzosa economía concentramos en Comolli aportaciones que él mismo recibe de otros autores (Jean-Louis Baudry, Jacques Aumont, Marcelin Pleynet, etc), ya que en este autor parecen hallar una primera formalización sistemática y —lo que es más importante— una dimensión histórica.

28 El peso en este punto de Julia Kristeva y, en consecuencia, su distancia del materialismo más mecanicista fue, sin duda, uno de los instrumentos de la supervivencia de estos planteamientos más allá de la entrada en crisis de la noción marxista de ideología.

29 Noël Burch: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

denominaban de modo menos riguroso 'Hollywood Studio System'<sup>30</sup> o incluso lenguaje cinematográfico. Dos son, a nuestro juicio, las aportaciones metodológicas de Burch: en primer lugar, el estudio formal y la función ideológica del conjunto de espectáculos y modos de representación existentes en distintos países en el período anterior al nacimiento de las primeras proyecciones públicas del cinematógrafo; en segundo, un criterio organizador, de vocación histórica, para analizar el paso de lo que Burch denomina el Modo de Representación Primitivo al Modo de Representación Institucional y, por último, la contestación de este último por las prácticas deconstructoras del cine europeo a partir de los años sesenta. Respecto al primer aspecto, Burch analiza las prácticas fotográficas dominantes desde Niépce y Daguerre, los diversos experimentos con la descomposición del movimiento y su posterior síntesis; pero también lo hace con espectáculos aparentemente más alejados del cinematógrafo desde el punto de vista técnico, que se hallan implicados intertextualmente en él, como son la linterna mágica, la generalización de los panoramas, dioramas, el music-hall, etc. Respecto a la segunda cuestión, Burch analiza las contradicciones existentes entre modelos opuestos de práctica escénica. Opone así las películas firmadas por los hermanos Lumière a las de Thomas Alva Edison, encontrando en ellos el germen de una dualidad de proyectos espectaculares que se prolongará por toda la historia del cine: si los primeros se empeñan en una captación de lo real y su imagen se muestra policéntrica y sin dimensión temporal precisa, Edison se esfuerza por organizar los primeros rasgos de planificación (uso de planos cortos, centramiento de las figuras, dimensión espectacular, si no dramática). Y procede respecto a la historia del cine planteando una localización histórica de lo que se supone la gramática del montaje clásico, lo que el autor denomina en otro lugar el *grado cero de la escritura cinematográfica*, a saber: el Modo de Representación Institucional, el cual coincide en sus líneas maestras con la práctica hollywoodense<sup>31</sup>.

Hasta aquí el gesto más brillante de Burch: su introducción de la contradicción en la historia, su recurso a un sistema teórico —Modo de Representación— que, sin embargo, posee una dimensión diacrónica y otra textual. Ahora bien, el primer problema surge cuando Burch intenta delimitar el concepto de modo de representación. En lugar de hacerlo,

---

30 Decimos menos riguroso, puesto que en tal denominación se mantiene una ambigüedad entre dos objetos: el tratamiento estético del cinematógrafo y la organización industrial del sistema hollywoodense.

31 En nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, realizamos una valoración y crítica de las aportaciones de Noël Burch que hoy no podemos emprender dadas las características de este trabajo.

describe con agudeza los dos modos de representación particulares que le ocupan (el primitivo y el institucional), dejando para más tarde la definición del concepto genérico. Aquí aparece el truco del método adoptado: el concepto teórico queda en la indefinición para tomar cuerpo aquélla de sus materializaciones que sirve para vertebrar la visión histórica: el institucional. Desde el último, y por contraste, se formula la hipótesis de un modo primitivo e, igualmente, su contestación posterior da lugar a postular la quiebra del modo institucional de representación. El hecho de que Burch rehuya continuamente dar cuenta, salvo por alusión, de ese modo tan importante, sin embargo, para la gestación de su teoría es sumamente sospechoso. Pero el propio autor tiene la honestidad de brindarnos su respuesta y ésta es claramente reivindicativa, ética y, a la postre, política: "...este libro pretendía ser, ante todo, la crítica de los discursos teóricos e históricos que tendían a naturalizar el sistema de representación 'hollywoodense' que sobre todo parecía haber servido para desinformar y adormecer a las masas populares. La primera meta de este libro era, por tanto, construir las bases históricas para prácticas contestatarias"<sup>32</sup>. Puede deducirse con facilidad que, sin menoscabo de las aportaciones ofrecidas por su obra, Burch escribe desde el surgimiento de las escrituras modernas, contestatarias en la Europa de los sesenta y setenta y, por tanto, su buceo en la historia del cine de los primeros tiempos obedece al intento de separar este cine de la institución hollywoodense. Descomponiendo un tópico de las historias del cine, Burch no incurre menos en la teleología por mucho que su pensamiento se articule sobre la contradicción.

#### EL NEOFORMALISMO Y SUS PROYECTOS

Tal vez la respuesta más sólida a la historiografía marxista ha venido de la parte de algunos teóricos e historiadores norteamericanos que practican, con ayuda de una ingente documentación, una restricción del ámbito del trabajo: ya no se pretenderá, un estudio de toda la historia del cine, sino de alguno de sus períodos más significativos. Sin embargo, dicha restricción empírica no implica rechazo al planteamiento teórico ni retorno al empirismo de los datos omnipotentes, a una archivística hoy inabarcable dadas las condiciones de trabajo en las Universidades y centros de investigación norteamericanos, sino, al contrario, una reflexión que se quiere más científica incluso que la materialista. No deja de resultar sintomático que Kristin Thompson y David Bordwell consagran

---

32 Noël Burch, op. cit., p. 17.

un texto en 1983<sup>33</sup> a algunos de los más influyentes escritos de Noël Burch (muchos de los cuales serían reunidos con posterioridad en el libro que hemos citado) a los que acusan de acientificidad en tanto fallan a las exigencias de verificación y validación, recurren a ejemplos inadecuados y excepcionales y, *last but not least*, argumentan sobre un volumen de datos netamente insuficiente. En contrapartida, estos mismos autores, junto a Janet Staiger, proponen una visión teórico-histórica del modelo hollywoodense que con el nombre de escuela o tendencia neoformalista ha cosechado un gran éxito en los últimos tiempos y constituye uno de los principales polos de referencia de la historiografía en la actualidad.

A pesar de que la obra de Thompson y Bordwell es extensa, puede considerarse *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* el modelo ejemplar en el que se encuentran teoría e historia articuladas<sup>34</sup>. Los autores proponen la pertinencia de una historia paralela de la estética del cine (a la que denominan estilo) y de las técnicas (color, sonido, tipo de película, sensibilidad de la misma, cámaras, etc) y modos de producción. Limitando su estudio a lo que denominan el cine clásico hollywoodense, pretenden “mostrar cómo el concepto de modo de práctica filmica puede historizar el análisis textual y conectar la historia del estilo filmico con la historia de la industria cinematográfica”<sup>35</sup>. Tal vocación histórica no va, pues, separada de una descripción sistemática (estática, teórica) de los rasgos de la puesta en escena, es decir, de una asimilación productiva de lo que la tradición textual había enseñado. Por ello, afirman los autores la existencia de una práctica filmica unificada que reina en los estudios norteamericanos entre 1917 y 1960, donde normas estéticas y modo de producción filmico se apoyan mutuamente. Se trataría, por tanto, de articular una aproximación teórica a la historia del cine, considerando que la idea de *Classical Hollywood Cinema* es, no un dato empírico, sino un *constructo teórico*. Así pues, los dos elementos indicados al comienzo se convierten naturalmente en una

---

33 David Bordwell & Kristin Thompson: “Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema”, ya cit.

34 David Bordwell, Kristin Thompson & Janet Staiger: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985. Un intento anterior de articular historia de las técnicas y evolución estética puede encontrarse en Barry Salt (*Film Style & Technology. History & Analysis*, London, Starwood, 1983). El esfuerzo de formalización teórica de Bordwell y Thompson, sin embargo, los distingue del trabajo de Salt. Consúltese también respecto a la teoría, David Bordwell: *Making Meaning Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge/Massachusetts/London, Harvard Univ. Pres, 1989.

35 Ibidem, p. XIV.



tríada, objeto de estudio del historiador: los cambios en el modo de producción, los cambios de estilo y los desarrollos tecnológicos. He ahí introducida la dimensión transformadora, inestable, es decir, histórica. La apelación constante a lo científico en otros textos de Bordwell parece sugerir que el fundamento epistemológico habría de ser buscado en la teoría cognitiva. Si ello es así, la pareja neoformalismo-cognitivism plantearía serios problemas que hoy todavía no parecen suficientemente esclarecidos.

#### EL PANORAMA ACTUAL

Quizá una voluntad didáctica nos haya guiado en la compartimentación de escuelas y tendencias de una manera en exceso esquemática, hasta el punto de que hayamos transmitido al lector unas oposiciones tan sencillas que falsean la verdadera situación. De hecho, la comprensión con la que el cinematógrafo ha vivido una historia que en otros ámbitos posee nada menos que veinticinco siglos, así como su paralelismo con la dimensión de la biografía humana (la de los testigos, los artífices y la de los historiadores)<sup>36</sup> ha sido el fondo sobre el que se han tejido vertiginosos cambios en los últimos años; cambios que no pueden sino caracterizarse por la superposición y el cruce de métodos y tendencias y que, pese a nuestra exposición lineal, no pueden ser sometidos a una cronología.

Así pues, intentando resumir la situación que ahora vive la historiografía fílmica, podríamos señalar lo siguiente: en primer lugar, el marxismo supuso la toma de conciencia fue el clarín de salida de los nuevos problemas que afectan a la historiografía al poner el dedo en la llaga histórica, problematizando conceptos empíricos<sup>37</sup>, tanto de la puesta en escena cinematográfica como de sus transformaciones fundamentales. No sería arriesgado, así, sostener que las nuevas generaciones de historiadores son, en una medida u otra, herederas de ese instante, aun cuando algunos de ellos se pronuncien en contra de la noción de ideología teorizada por el materialismo histórico y de su misma concepción de la historia. En segundo lugar, puede igualmente postularse que la oposición entre historiadores y teóricos se torna más difusa en los últimos tiempos en la medida en que la aproximación procede de un movimiento doble: por una parte, narratólogos y semióticos han ido

---

36 En un exceso comprensible, podríamos decir que las pretensiones de Herodoto están legitimadas por la dimensión biográfica del cine. De hecho, hasta hace muy poco teníamos entre nosotros a muchos de los 'pioneros'.

37 En otros ámbitos de la historia, la problematización era un fenómeno antiguo que el marxismo simplemente cuestionó y dirigió en una línea determinada.

abandonando las premisas más estáticas (descripción del sistema o sistemas de códigos) para atender con mayor frecuencia a la dimensión diacrónica y cambiante de los rasgos formales; por otra parte, muchos historiadores reflexionan sobre teoría de la historia, periodización, función del cambio, manejando fuentes del discurso y la representación histórica (Michel Foucault, Georges Duby, Hayden White, Marc Ferro, etc), pero atendiendo prioritariamente a los mecanismos significantes fílmicos. Las obras, entre otros, de André Gaudreault<sup>38</sup> o de Tom Gunning<sup>39</sup> constituyen ejemplos señeros de este viraje de perspectiva. En tercer lugar, es necesario indicar que la oposición entre formalismo y materialismo es a menudo menos nítida en muchos autores actuales que en las formulaciones programáticas señaladas en estas páginas.

Ahora bien, la comprensión del estado actual de la historiografía del cine es imposible sin tomar en consideración un aspecto nuevo: para decirlo con los términos benjaminianos, nos referimos al contacto con la muerte. Expliquémonos: se ha generalizado la idea de que el cine pertenece a un pasado que ya nos es existencialmente extraño; paralelamente (y quizá debido a ello), el cine de los primeros tiempos se ha visto envuelto en una especie de aura que lo hace a un mismo tiempo lejano e irrecuperable<sup>40</sup>. Es precisamente esta sensación de pérdida la que ha sido acicate de su recuperación discursiva. En otras palabras, el hecho de que el objeto falte ya para siempre ha sido el revulsivo para movilizar su reencuentro simbólico. Este fenómeno ha servido para privilegiar el llamado 'cine mudo', dado que su porcentaje de pérdida era mucho mayor. No deja de resultar paradójico que aquel cine que se consideraba menos artístico y más espectacular se vea beneficiado por esta operación que persigue rescatar en él la pátina del tiempo. Lo interesante del caso es que su investigación ha hecho nacer una buena cantidad de disciplinas embrionarias de apoyo, en adelante inseparables de la escritura de una historia del cine.

Las dos disciplinas más relevantes nacen al calor de las labores de restauración e identificación del nuevo material hallado. Su cometido compete institucionalmente a las filmotecas hasta el punto de que pudo decirse que éstas se dedicaban a conservar lo que la industria se empeñaba

---

38 André Gaudreault: *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

39 Tom Gunning: *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film the Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press, 1991.

40 Sorprende que el medio de expresión que parecía consumir la liquidación de todo el arte aurático haya sido a su vez (aunque muchos años más tarde) celebrado como detentador de un aura que muchas obras plásticas no poseen en la actualidad.

en destruir<sup>41</sup>. Se trata —claro está— de labores de arqueología<sup>42</sup>. Recuperar nitratos en avanzado estado de descomposición, sin datos que permitan fecharlos y en condiciones fragmentarias y transferirlos a soportes de seguridad es tarea que ha llevado aparejado el nacimiento de una rama que podríamos denominar 'filología del cine', donde son ensayados todos los procedimientos que la filología desarrolló para fechar textos, determinar autorías y contextualizarlos. El estudio, por tanto, de los distintos formatos, soportes, colores, así como la verdadera dimensión de las fuentes de época, se ha hecho necesario para la fundación de esta disciplina imprescindible<sup>43</sup>. Visitado por la muerte, esa legitimación última del narrador de la que hablara Walter Benjamin, el cine ha desarrollado su filología y su arqueología y, al calor de sus hallazgos, ha podido constituirse una disciplina en las Universidades (primero norteamericanas, recientemente también europeas) considerada sin demérito ni vergüenza historia del cine.

Ahora bien, hoy puede advertirse una cierta confusión resultante de la escasa trayectoria que poseen las modernas historias del cine. Si bien es cierto que en estas páginas nos hemos esforzado en diseñar un panorama comprensible en un terreno todavía harto confuso, no deberíamos concluir sin advertir que la especialización ha sido en los últimos tiempos fuente a un mismo tiempo de clarificación y de retroceso, de humildad en los planteamientos, pero también de gremialismo. Sin la suficiente perspectiva, es difícil decidir de qué lado se inclinará el fiel de la balanza. Abandonado desde hace décadas el sueño de una historia mundial del cine, planteada la problemática significativa de este arte (montaje, composición, puesta en escena, etc) como elemento indisociable de la historia, hoy ya no parece defendible una separación entre teoría e historia en ningún espacio serio de reflexión<sup>44</sup>. Es elocuente el hecho de que hayan proliferado espacios de encuentro y reflexión compartida

---

41 Raymond Borde: *Les cinémathèques*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983, pág. 15.

42 Sería un dislate pretender que estas tareas son recientes y surgen de una repentina sensibilización histórica hacia el cine. Sin embargo, reconocer su antigüedad no está en contradicción con postular el nuevo significado que ahora adquieren, puesto que la comunicación entre teóricos, historiadores y restauradores es cada vez más abundante. Un ejemplo de resultados óptimos antes de la explosión de contactos a que nos referimos, puede encontrarse en Kevin Brownlow (*The Parade's Gone By*, London, Columbus Books, 1989, original de 1968).

43 Paolo Cherchi Usai: *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino, Utet, 1991.

44 Lo que no es óbice para reconocer que desgraciadamente un porcentaje altísimo de historiadores siguen fieles a métodos obsoletos y se consagran a historiar un material significativo sin conocimiento alguno del mismo, es decir, como meros archivistas.

entre los distintos discursos sobre la historia del cine<sup>45</sup> y, en particular, se haya advertido la necesidad de elaborar panoramas del estado actual, como son los libros de Allen & Gomery<sup>46</sup> o Michèle Lagny<sup>47</sup>.

### ¿QUÉ HACER?

No es empresa fácil sugerir en pocas palabras los cometidos de una historia del cine en el futuro. Sin embargo, la entrada de la teoría en la historia en cuanto intervención sobre la problemática del significante permite avanzar que el concepto de modo de representación —nosotros hemos preferido denominarlo modelo de representación<sup>48</sup>— formulado en su momento por Noël Burch o bien el de estilo de práctica fílmica de Bordwell y Thompson son ya una conquista irrenunciable y están en la base de una articulación de la teoría con el análisis narrativo y de la puesta en escena. Sin embargo, consideramos ambos conceptos en un aspecto insuficientes: el primero de ellos por mecánico respecto a la ideología; el segundo por su formalismo. Sería momento, tal vez, de rescatar una concepción de la escritura en cuanto encuentro entre sujetos y lenguajes que ponga el acento en los procesos de enunciación. Precisamente porque dicho encuentro tiene algo de fricción y de violencia, el significante mantiene siempre algo de opacidad, algo resistente a su traducción formal o ideológica. En pocas palabras, se trata de reivindicar la absoluta singularidad de los textos fílmicos y, en consecuencia, su resistencia a plégarse a modelos, formales o ideológicos.

Ahora bien, la intervención de la problemática histórica introduce un tercer elemento en la dualidad modelo de representación y texto fílmico que viene a sustituir cualquier tentativa estática de oposición. En realidad, la irrupción de este tercer factor nos será de gran utilidad para asentar la noción de cambio: sólo el cambio puede servir para evaluar esta relación siempre contradictoria que se establece entre un modelo,

---

45 Algunas de ellas: creación de DOMITOR para el estudio e investigación del cine de los primeros tiempos (la erradicación del término 'cine primitivo' es tal vez el rasgo más sintomático del acabamiento de la hegemonía de una historiografía lineal), publicaciones de la FIAF e intercambios, celebración de *Le Giornate del Cinema Muto* en Pordenone (Italia) con una masiva participación de investigadores, así como las múltiples revistas que a esta tarea se consagran (*Griffithiana*, *Cinegrafie*, *Archivos de la Filmoteca*, *Archives*, *Cinémathèque*, etc).

46 Robert C. Allen & Douglas Gomery: *Film History, Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

47 Michèle Lagny: *De l'histoire du cinéma*, París, Armand Colin, 1992.

48 *Sombras de Weimar*, ya cit.

formación histórica, y su descentramiento en los filmes concretos. Pero, además, no puede concebirse un período de la historia del cine exento de contradicciones, dominado por un modelo o sistema, sea éste el modo de representación institucional o el estilo clásico. En nuestra opinión, se trataría de definir en cada período la coexistencia de varios proyectos espectaculares o modelos que viven, pugnan y se imponen en los textos concretos. Pero, sobre todo, es como labor de deducción a partir de la vida del significante en los textos concretos como el historiador concibe y construye sus modelos. Y es que el reto de concebir una historia de las escrituras fílmicas no está en describir una evolución, sino en determinar el valor del cambio.<sup>49</sup>

---

49 Esta tentativa es la que nos ha guiado en la investigación del cambio en el cine de Weimar. Hemos propuesto la existencia durante este período de tres modelos de representación en cuanto a sus lazos narrativos, su tratamiento de la composición plástica y su modo de interpelar al espectador, a saber: hermético-metafórico, narrativo-transparente y analítico-constructivo. Su relación contradictoria y su pugna en los textos fílmicos particulares nos ha permitido establecer la dimensión del cambio y la transformación, más que evolución, a lo largo de quince años de historia.

P. AULLÓN DE HARO (Ed.)

TEORÍA DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA  
Y EL ARTE

1.ª reimpresión

TEORÍA/CRÍTICA

## **TEORÍA/CRÍTICA**

**Revista publicada por el Seminario de Teoría de la Literatura y  
Literatura Comparada de la Universidad de Alicante**

**Directores:** Pedro Aullón de Haro  
Francisco Chico Rico

**Director adjunto:** Joaquín Martínez  
**Jefe de Redacción:** Belén Saiz Noeda

### **Correspondencia editorial e intercambio científico:**

TEORÍA/CRÍTICA. Seminario de Teoría de la Literatura y  
Literatura Comparada. Facultad de Filosofía y Letras.  
Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99. E-03080 Alicante.

### **Pedidos y distribución:**

Editorial VERBUM.  
Eguilaz, 6, 2º. 28010 Madrid.  
Teléf.: 91-4468841. Fax: 91-5944559.

### **Diseño de la cubierta:**

ADELA MORÁN

---

Depósito Legal: A - 1.114 - 1994

Imprime: Gráficas ANTAR, S.L. - Capricornio, 1 - 03006 Alicante

## SUMARIO

<i>PRESENTACIÓN</i> .....	7
<i>PREFACIO</i> .....	9
P. AULLÓN DE HARO Reflexiones sobre el Concepto Histórico de la Literatura y el Arte .....	13
J. J. CAEROLS La Evolución de la Historiografía Literaria Clásica .....	35
M. GARRIDO PALAZÓN La Evolución de la Historiografía Literaria Románica .....	85
R. MIGUEL ALFONSO La Evolución de la Historiografía Literaria Anglosajona .....	121
G. RUSCH Teorías Sistémicas en la Historiografía Literaria Alemana .....	137
J. GARCÍA GABALDÓN La Evolución de la Historiografía Literaria Eslava .....	173
E. KRISTAL En torno a la Historia del Concepto de Historia Literaria Hispanoamericana .....	195
J. L. DEL BARCO La Historiografía Filosófica (¿Es la Filosofía un producto Histórico?) .....	211
V. JARQUE La Historiografía de la Estética (Entre la clausura y la dispersión) .....	231
J. PORTÚS La Historiografía Artística: Las Artes Plásticas .....	247
J. J. CARRERAS La Historiografía Artística: La Música .....	277
V. SÁNCHEZ-BIOSCA La Historiografía del Cine (En busca del tiempo perdido) .....	307
J. M. CUESTA ABAD Sobre las Categorías de la Historiografía Literaria .....	329
P. AULLÓN DE HARO Teoría para un Sistema Retórico de Historia de la Literatura y de los Valores Literarios .....	347
<i>ABSTRACT</i> .....	359
<i>LISTA DE AUTORES</i> .....	361