

La historia como caja negra. Sobre la historicidad del cine y los medios

Javier Gurpegui Vidal

Fedecaria-Aragón/I.E.S. "Pirámide" (Huesca)

Partiendo de la obra de Luis Alonso García, este artículo pretende situar la historicidad de los medios audiovisuales, y en concreto del cine, desde una perspectiva compleja, que trasciende la mera contextualización externa a las formas expresivas, y que aglutina lo social, lo tecnológico y lo específicamente comunicativo; todo ello se ejemplifica en el caso del cine español, a la luz de historiografía reciente.

La historia ya no es lo que era. Al filo de un centenario

Este trabajo tiene su origen en los "cabos sueltos" que dejó la reflexión iniciada en el número 11 de esta publicación, con el capítulo dedicado a Román Gubern y la *educación crítica de la mirada*. Para nuestro caso nos retrotraeremos al 28 de diciembre de 1895, momento en el que los Lumière proyectan públicamente sus películas por primera vez en el *Boulevard des Capucines* de París. Un siglo después, el mundo de la cultura se vio inmerso en la celebración de un centenario de paradójicos efectos. Si bien favoreció un punto de inflexión en una historiografía que venía renovándose desde los ochenta (Alonso, 1999, p. 9), una parte de esta reflexión estaba reaccionando precisamente contra los efectos menos deseables de la celebración.

Un centenario no es el mero recuerdo celebrativo de un hecho objetivable, sino que crea realidad en sí mismo. El centenario acentuó la idea de una identidad uniforme del cine a lo largo del siglo, que afectó especialmente al cine de los primeros tiempos, inventando sobre la heterogeneidad inicial la forma artística de consumo masivo y tecnológicamente desarrollada y que ocultó los principales problemas de su historiografía: la genealogía, la narratividad, el documento y el archivo, la periodización, el concepto de influencia o el papel de las historias nacionales, sectoriales o de género. En resumen,

estas opciones "han levantado acta de un nacimiento, han construido un relato básicamente lineal y sin traumas con el presente en el que vivimos, y han extirpado discusiones sobre el método que traerán serias repercusiones para la reflexión en los próximos años" (Sánchez Biosca, 1998, p. 93).

Aproximadamente en aquellas mismas fechas, Luis Alonso García, autor del que hablaremos *in extenso*, cuestionaba el "viejo modo de hacer historia" (1999, p. 7), basado en el desgajamiento del objeto respecto a su contexto; en la supuesta objetividad y primacía del dato histórico en detrimento de la interpretación o el análisis; en una narración homogénea y teleológica, donde el presente supera al pasado; en la consideración irreflexiva de los aparatos y las películas como eje del relato y en la reticencia a teorizar sobre el trabajo historiográfico. Esta denuncia vino a ser el detonante de reflexiones de hondo calado, sobre cuestiones como la arqueología y la restauración, la concepción del tiempo y el cine por parte de cada historiografía, así como sus fundamentos teóricos, como precisan Sánchez-Biosca y Benet (1998, p. 9), en un importante monográfico que *Cuadernos de la Filmoteca* dedicó a estas cuestiones (Sánchez-Biosca y Benet, coords., 1998).

Las aspiraciones científicas del viejo modo de hacer historia cristalizan en la cosificación tres elementos principales del discurso disciplinar: el *hecho histórico* entresacado como dato objetivo de un *documento*

y reflejado en un *texto* elaborado como relato inteligible por la autoridad irrefutable del historiador. *Hecho histórico, documento y texto* (Alonso García, 2008, p. 31) se cosifican cuando se olvida que la investigación histórica es al mismo tiempo indagación y elaboración teórica, y que “el conocimiento historiográfico debe guardarse tanto del *ingenuo historicismo* [...] como del *perverso teoricismo*, que sólo acepta como irrefutables los objetos generados en el interior de su lenguaje y su realidad, que nunca es, exactamente, la de la historia a la que ambos, lenguaje y realidad, pertenecen” (ob. cit., p. 90). En el terreno de la historia del cine, ello implica llevar hasta el último extremo la idea de que “la única definición real del cine es su propia historia” (Alonso García, 1999, p. 19). Si cada forma de conocimiento construye su objeto, en este caso el objeto se construye a partir de su devenir histórico, pues de lo contrario sólo se consigue proyectar apriorísticamente en la historia las categorías que hemos decidido que vamos a encontrar en ella.

Si el estatuto epistemológico de la historia surge del desarrollo de tres estadios –género literario, conocimiento *sui generis* y disciplina científica–, Alonso García propone volver a considerarla una forma específica, *sui generis*, de conocimiento, donde se mantenga la centralidad y se evite la objetivación cientifista de un doble sujeto –el historiador y el historiado–, frecuentemente engullidos por el archivo. Más que una *ciencia del pasado*, la historia debe ser un *conocimiento del presente*, donde “la continuidad de lo humano entre las mujeres y los hombres historiados e historiadores” (2008, p. 42) nos lleve a reconocer que el sujeto historiador es a su vez objeto de historicidad, ya que está inscrito en la misma historia, y que el objeto historiado se resiste a ser científicamente formalizado.

En coherencia con este enfoque, hemos decidido tomar como referencia básica para este artículo la obra de Luis Alonso García. Atendiendo a sus publicaciones en forma de libro, tomaremos ideas de su trabajo sobre la historia universal del cine (1999), su recopilación sobre cine español (coord., 2003) y su reflexión específica sobre el medio cinematográfico (2009), pero sobre todo articularemos nuestra reflexión alrededor de su libro

sobre praxis e historia de los medios (2008). Todo ello sin restar importancia a sus artículos y a los materiales procedentes de su tesis sobre la enunciación cinematográfica en el primer largometraje de Tarkovski, *Infancia de Iván* (*Ivanovo dietstvo*, 1962) (1996).

Para nuestro autor, los estudiosos de los medios de comunicación mantienen con su objeto de estudio un comportamiento de *caja negra*, basado en la negativa “reiterada a prestar atención a los rasgos y atributos que configuran sus objetos” (2008, p. 86). En nuestro campo, la indefinición se ha reforzado debido a tres factores: la ligereza con la que se ha sobrevalorado la *modernidad y tecnicidad* de los medios, las reticencias a relacionar las tradiciones profesionales e intelectuales vinculadas diferenciadamente a cada medio (foto, cine, radio, televisión...) y las dificultades para construir unos conceptos teóricos que den cuenta de unos objetos culturales tan volubles en los dos últimos siglos. Como su apertura, a semejanza de la de Pandora, puede desatar el desastre, nos propone una mirada histórica que facilite la *apertura controlada* de aquello que se encuentra bajo la etiqueta de *medios de comunicación audiovisual*. A continuación, aplicaremos alguno de estos conceptos generales al caso del cine, para terminar con una reflexión sobre la dicotomía cine universal *versus* cine nacional.

Apertura controlada (1). Lo audiovisual

Cuando hace treinta años se configura la *Historia de los Medios Audiovisuales* como materia en las primeras facultades españolas de Ciencias de la Información, se recurre a dos fuentes fundacionales para justificar este campo del saber: la Ingeniería y la Didáctica, ámbito este que, especialmente desde la generalización de la televisión en 1950, se preocupa por los usos educativos de la imagen, en un esquema donde el apoyo audiovisual se opone a lo verbal del maestro y los libros. Sin embargo, la fuente originaria de la distinción de lo audiovisual es anterior, ya que procede de los intentos de clasificación de las Artes que, en su agotamiento, llevan a comienzos del XX a priorizar la material-

dad de la obra, sustituyendo la *sensibilidad* (como dominio intelectual del gusto) por la *sensorialidad* (como dominio material del contacto del sujeto con el mundo).

Este giro cristalizará en la escisión entre lo artístico de las obras de arte y lo mediático de los medios de masas, heredera de la tradicional jerarquía griega entre artes liberales o elevadas y artes mecánicas o serviles, que tendrá una trascendencia profesional e intelectual, y correrá paralela a la expansión en occidente de la escritura fonética, y la consiguiente diferenciación entre tecnologías de la palabra y de la imagen. Sobre este fondo se establecen todos los episodios de *iconoclasia* e *iconodulia* que ha presenciado la historia. Sin embargo, la disyunción entre palabra e imagen como fenómeno definitorio de la modernidad es un dislate conceptual, ya que las palabras se construyen como letras visibles y voces audibles, al tiempo que “resulta imposible decir nada de una imagen que no sea dicho mediante palabras” (Alonso García, 2008, p. 180), siendo imposible la existencia de un llamado *pensamiento visual*. Por ello, la modernidad no se basa en la pugna entre imagen y palabra, sino en la transición entre la definición de lo visual como *lo que entra por el ojo*, propia del XIX, y *lo que hace imagen en una superficie*, propia del XX.

Apertura controlada (2). La comunicación

La *ciencia de la comunicación* surge, en el periodo de entreguerras, con el objetivo de explicar las prácticas mediáticas dominantes de la prensa, la radio, el cine y la televisión. Su doble vertiente fundacional procedía de dos polos aparentemente opuestos. En un extremo, la *Mass Communication Research* representaba la perspectiva administrativa, cuyo objetivo era la “buena gestión” de los medios (y de las masas a través de los medios, añadiríamos nosotros). En el otro, la *Teoría Crítica*, cuyo objetivo era estudiar el papel de esos medios en el derrumbe de la cultura de la Ilustración. A pesar de sus diferencias, ambos marcan negativamente la comunicación masiva (como un despilfarro que debe ser optimizado o un empobreci-

miento de la verdadera comunicación), al tiempo que la confunden con *toda la comunicación*, incurriendo en un discurso totalizador, ya sea utópico o distópico. El complejo mediático es una *ideología* dedicada a la mecanización de la comunicación; es banal, por tanto, celebrar (o lamentar), la actual redefinición de la *pasividad colectivizada* en *interactividad individualizada*.

Estos enfoques dominantes analizan como “vicios” de la comunicación masiva los que han sido previamente calificados como “rasgos”: pasividad del espectador, la heterogeneidad de las audiencias, el anonimato de las emisoras, el desequilibrio entre los agentes... A continuación deciden que estos vicios se relacionan con la *condición tecnológica* de los medios, y no con unas *decisiones ideológicas* tomadas en un momento histórico. Por ello, el hecho de que tanto el cinematógrafo como la radioafición y las televisiones y radios locales desembocaran en una comunicación pasiva y unidireccional (y no lo contrario), no deja de ser una opción ideológica. La idea de *comunicación genérica* (no sólo de masas) que existe tras estos planteamientos podría definirse como la “transmisión entre agentes, emisores y receptores, de un mensaje referido a un contexto, por medio de un código, un canal y a pesar del ruido” (Alonso García, 2008, p. 152). Una idea extremadamente abstracta y monolítica, que subsiste en los manuales, que no sólo resulta unidireccional, sino que presenta una comunicación autónoma respecto al mundo, y un mensaje escindido respecto a los sujetos.

El germen de esta definición se encuentra en la *Teoría Matemática de la Información* de Shannon (1948), que, buscando la máxima rentabilidad del sistema telegráfico, aportó un esquema destinado a las máquinas. Pero si en un primer momento la ciencia de la comunicación recurre al prestigio científico de lo matemático, fue un lingüista, Roman Jakobson, el que estableció un puente entre la ingeniería y la sociología, con un planteamiento donde la transmisión de una señal entre máquinas será sustituida por un intercambio de mensajes entre interlocutores, fisicalizando y objetivizando así lo que en realidad es orgánico y subjetivo. Lo que en

Shannon eran intereses económicos, se enmascara ahora de interés científico “puro”. Economía y ciencia renuevan así una alianza fundada en la *formalidad* de sus objetos, vigente desde el encuentro decimonónico entre mercantilismo y positivismo, que recluye la comunicación en dos encerronas: la reduce al estatus de mercancía económica, dirigida a obtener una rentabilidad a través de la información y asimila la acción humana a la de un robot, configurando unos objetos aislados tanto de la conexión con el mundo como de las subjetividades.

Una idea alternativa de comunicación la presentará en primer lugar como el ámbito donde a partir del encuentro entre significados y significantes se originan tanto los *sujetos* como la *realidad*, de manera que no preexisten a la misma comunicación. En segundo, la comunicación se presentará con la doble cualidad de *trabajo* a través del cual los sujetos interactúan con los textos (en un proceso de carácter semiótico y tecnológico), y de *acuerdo* a través del cual los individuos proceden a un intercambio en unos contextos sociales y a través de unos procesos mentales; esta doble faz textual y social exige la reunión de dos enfoques disciplinares considerados a veces contradictorios, como son el semiológico y el sociológico. Operar exclusivamente con el instrumental sociológico, como hacen muchos enfoques críticos, reduce la producción de formas expresivas a una *caja negra*, de cuyo interior nada se puede decir. Estos ajustes desembocarán en la comunicación entendida como “el proceso y el producto resultante de la construcción cultural de la realidad a través de la apropiación textual y la circulación social de los discursos y representaciones” (Alonso García, 2008, p. 161).

Apertura controlada (3). Lo tecnológico y la desviación fundadora

Una visión muy generalizada de los medios audiovisuales relaciona su especificidad con el registro maquinal, es decir, con la captación mecánica y automática de sonidos e imágenes realizados a partir

de las “emanaciones lumínicas y acústicas del mundo”. Sin embargo, *lo que el medio es* adquiere un carácter ahistórico, si no se vincula a su fenomenología, a lo que el medio “llega a ser por las posibilidades y condiciones que una época otorga o rechaza, para unas determinadas formas expresivas y unas determinadas prácticas comunicativas” (Alonso García, 2008, p. 125). Respecto a la fotografía, por ejemplo, se piensa que su registro consiste en una *huella de lo real* reflejada en la placa, y sin embargo se sostiene sobre el código de la imagen figurativa tomada en perspectiva, cuyas normas no resultan ajenas a las de la pintura realista. Igualmente, otros medios como la radio, el cine y la televisión se basan en el carácter analógico de sus imágenes y sonidos. Mientras el registro maquinal tiene un carácter tecnológico, lo analógico es de carácter semiótico, y en consecuencia esencialmente histórico y cultural.

Por todo ello, una nueva definición para los medios audiovisuales, los entenderá como “los códigos e instrumentos basados en el registro maquinal de imágenes y/o sonidos analógicos del mundo para su conservación en el tiempo y/o su transmisión en el espacio” (ob. cit., p. 134). Ello implica que la especificidad de los medios equivale a “una construcción ideológica, más o menos consciente, que dota de cierto valor diferencial a determinadas formas expresivas y prácticas comunicativas en un momento determinado” (ob. cit., p. 135). Esta oculta imbricación entre lenguajes y aparejos técnicos es la base del planteamiento de Alonso, que pasaremos a exponer a través de la delimitación del *campo semántico de lo técnico*:

– Si entendemos *tecnología* como “el entorno de recursos y procedimientos específicos propios de una actividad” (ob. cit., p. 170), encontraremos en ella una dimensión instrumental, los recursos, pero también conceptual, los procedimientos. Todo instrumento es a la vez un engranaje que debe ser usado y unas instrucciones para ello. Si para el determinismo tecnológico los aparatos imponen unos usos inevitables, la historia nos dice lo contrario.

– Pero las máquinas no funcionan solas, por encima de la acción de las personas. Por

ello entenderemos la *técnica* como la “aplicación práctica de los conocimientos y las habilidades necesarias para una acción” (ob. cit., p. 177), dotada de un carácter actancial: es una acción y no un utillaje. La técnica también presenta una doble cara, el valor instrumental de las *habilidades* frente al valor conceptual de los *conocimientos*.

Ambos pares, recursos-habilidades y procedimientos-conocimientos, constituirán a su vez los extremos, respectivamente, de la *práctica*, entendida como el conjunto de habilidades necesarias para una acción, y la *teoría*, entendida como los saberes de que se dispone para una acción dada, pudiéndose organizar todo en el esquema siguiente:

recursos	TECNOLOGÍA	procedimientos
PRÁCTICA	praxis/ideología	TEORÍA
habilidades	TÉCNICA	conocimientos

Si el siglo XVIII asiste a la equiparación entre teoría y práctica, como dos polos de la cualificación humana, el XIX contempla una paulatina transformación positivista de la filosofía en una mera metodología de la teoría, sometida a la práctica, que derivaría en la consolidación de los campos de la ciencia y la tecnología y en la constitución de una racionalidad instrumental, que sería denunciada como una ideología de dominio y control. Este proceso arrastró consigo al eje *tecnología-técnica*, produciéndose un giro de 90°, donde el dominio de lo práctico sobre lo teórico se desplaza al dominio de la técnica por parte de la tecnología, circunstancia de la que deriva la consideración de la primera como aplicación de la segunda. Ello conduce a la errónea consideración de que la tecnología tiene una ideología propia y de que existe un *pensamiento técnico* autónomo, idea ésta muy común tanto en *apocalípticos* como en *integrados*. Estos desequilibrios no son simples errores de enfoque, sino que tienen el carácter de *ideología*, no en su concepción estrechamente política, sino entendida como “juego entre discursos y prácticas de dominación y liberación” (ob. cit., p. 190).

Comprender los cambios como producto de la intervención humana nos inmunizará contra dos mitos como son la “invención inesperada” y el “determinismo tecnológico”, “generados por una historiografía de pan-

teón y mantenidos por mucha sociología de plató” (ob. cit., p. 193). El primero atribuye los inventos al azar, al impulso utópico o al ingenio humano; el segundo se basa en “el dominio y control de la tecnología sobre el devenir histórico del sistema cultural” (ob. cit., p. 206), al que acaso se suma la economía a la que sirve. Pero estos dos enfoques obvian lo ideológico, donde “los valores y necesidades percibidas de la sociedad y en sintonía con su comprensión dominante de la ‘buena vida’” (ob. cit., p. 201), sitúan la necesidad y la utilidad en una etapa posterior al surgimiento de la novedad.

En consecuencia, para Alonso, el proceso de invención de un medio se valida en el momento de la *difusión*, cuando el *producto* se sitúa en el mercado, cuya respuesta social se pretende controlar, y donde estará sujeto a un juego sociocultural de expectativas. Asumir esto nos impide pensar en un producto que nos llega terminado, ya que sigue transformándose a través de su uso. La difusión es *el momento de la verdad*, donde tiene lugar el encuentro ideológico entre *aparato y uso*, donde surgen los *media*. Para describir este encuentro, Alonso configura el concepto de *semiotecnia*, que vendría a ser “cada uno de los concretos y específicos cruces [...] entre los *rasgos otorgados* a una forma expresiva (por ejemplo, en el hecho fílmico de la película) y los *atributos asignados* a una práctica

comunicativa (en el *hecho cinematográfico* de ir al cine)" (ob. cit., p. 256).

Así, un medio se constituye como específico y diferente de otros en el encuentro entre dos elementos: un *saber supuesto*, que viene de lo nuevo, y un hacer adquirido que viene de *las semiotecnias ya asentadas*; entre ambos hay un desfase, que explica por ejemplo que los daguerrotipos sean contemplados en principio a semejanza de los cuadros. Este desfase no es un error, sino una *desviación fundadora*, sin la cual, la fotografía sería un método para la reproducción de grabados –como pretendía Niepce– o un auxiliar para el dibujo de paisajes –según Talbot. Los historiadores y otros agentes de la comunicación naturalizan este desfase, borrando un juego de elecciones y restricciones realizadas. Basta el lapso de una generación, por razones de memoria social, para inventar una tradición basada en un *origen atribuido* al nuevo medio, que a su vez genera una norma instituida como *canon* de la nueva práctica.

El caso del cine

El último tiempo de esta apertura de la caja negra de la historia se concreta específicamente respecto al cine en el último libro de Alonso García (2009). Se suele atribuir la definición/invención del cinematógrafo a los hermanos Lumière en 1895. Aunque se dice que la esencia de aquella invención era la imagen en movimiento, esta idea no era precisamente original, ya que la encontramos en el *Teatro Diabólico* de Gambattista Della Porta (1588), o en el *Famastropo* (1870), una especie de linterna mágica. Los Lumière fueron en realidad los protagonistas de un proyecto económico y estético dirigido al mercado, consistente en un *álbum de fotografías vivientes*, portadoras de vistas domésticas y exóticas, que aspiraba a añadirse a los accesorios del hogar burgués como una forma tanto de consagrar la unidad familiar como de familiarizarse –nunca mejor dicho– con los paisajes coloniales dominados.

Sin embargo, las dos primeras décadas del cinematógrafo, el invento sale a la calle y protagoniza una heterogénea variedad de

propuestas dentro de lo que se ha dado en llamar *cines primitivos*. A la heterogeneidad de formas y prácticas, se añade una extrema porosidad del medio respecto a otras formas y prácticas culturales. El cine es entonces una base textual para una serie de prácticas dirigidas al ámbito público, donde adquieren importancia ámbitos como las barracas de feria y otras arquitecturas perecederas. A partir de 1906/1911, el cine se delimita respecto a otras formas y prácticas, dando origen a lo que en lo económico se ha conocido como *película comercial* y en lo estético *relato visual*. El díptico fundacional de David Wark Griffith *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) acabará siendo presentado por parte de los historiadores como “el desvelamiento del verdadero lenguaje del cine inscrito ya en el artefacto original del cinematógrafo” (Alonso García, 2009, p. 33). A pesar de que Griffith recuperaba el objetivo de los Lumière de “ver la vida”, se alejaba de la pirotecnia de las atracciones de feria; desde ese momento se desarrollará un cine formalmente basado en el *relato visual* (donde el argumento predominará sobre la imagen y sonido del espectáculo), para el cual se establece el *canon* imaginario del *cine clásico*.

Las estrategias correspondientes a este clasicismo fueron la *transparencia filmica*, caracterizada por la *eficacia narrativa* (según la cual la película se somete a la figuración de mundos exteriores y anteriores al espectáculo que constituye el hecho fílmico), y la *pertinencia mostrativa* (según la cual la *producción* se somete al *producto*, es decir, la factura de la película se somete al contenido y a los significados que forman el relato). Ambas se vinculan a la *impresión de realidad* (ob. cit., p. 135) que produce el nuevo medio, originada en parte por elementos de la semiotecnica del cine, como el carácter animado y figurativo de sus imágenes, el uso de la perspectiva y el registro maquinal del mundo “real” que ofrece; pero también por elementos del sistema institucional donde el cine se desarrolla, como la soledad compartida y anónima de la sala, el carácter pasivo de la contemplación y la puesta en marcha de mecanismos de identificación, propios de

la narración. A pesar de su aparente neutralidad, la totalidad de las unidades del texto cinematográfico (grano fotográfico, fotograma, plano, escena, secuencia...) se subordinan a esta construcción ideológica que es el clasicismo (ob. cit., p. 184-85).

Para Alonso, el clasicismo es una práctica y un discurso que excluyen a lo largo de la historia del medio disidencias como “los cines familiar, publicitario, científico, experimental...” (ob. cit., p. 39). ¿Cuáles son las consecuencias de esta hegemonía? “Sobre la invisibilidad y la naturalidad de los relatos se ejecuta una gran manipulación ideológica sobre el espectador. Se afirma su emoción [...] y se niega su reflexión en la anulación de todo juicio sobre un discurso y una factura”; se instauran así “la máxima opacidad, que nos impide ver y oír el mundo y la vida real detrás [...] de las ficciones [...] cerradas sobre sí mismas de la pantalla”, de modo que el “ideario de la invisibilidad de la producción y la naturalidad del producto es el instrumento textual de un control social al cual el cine parece abocado como medio de masas” (ob. cit., p. 71).

Sin embargo, nosotros entendemos que en este apartado, medular en su razonamiento, reside la gran debilidad en el planteamiento de este autor. En su intento de rehuir una lectura estrechamente política de lo ideológico, y gracias también a un discurso expositivo extremadamente abstracto, no se nos explica cómo el clasicismo en sí mismo se convierte en un instrumento de control social en momentos históricos concretos. Lo que equivaldría, a su vez, a explicar cómo los otros cines también pueden serlo (v. gr. el publicitario), o cómo el mismo clasicismo se hace algo lo suficientemente amplio como para replantear sus vínculos con creadores, escritores y público. Incurriendo en los mismos enfoques que cuestiona, Alonso define el cine clásico apriorísticamente respecto a su mudable trayectoria histórica. Por otro lado, tratándose de un concepto problemático, y habiendo autores que dudan de la existencia fílmica de un *cine clásico*, Alonso tampoco acaba de diferenciar entre unas formas fílmicas que pudieran denominarse así y los discursos que las legitiman y de alguna forma las inventan.

Cine universal *versus* cines nacionales

Las categorías “cine español” y “cine universal” no suelen pertenecer al mismo campo semántico. Mientras que la primera pretende ser descriptiva –“el cine hecho en un territorio”, en este caso, España–, la segunda casi siempre es normativa: “el buen cine de todo el mundo”, es decir, un “objeto mítico construido a partir del conglomerado del mejor cine hecho en todo el mundo tal como queda inscrito en las pantallas y en las conciencias de todo espectador” (Alonso García, 2003, coord., p.17). Los demás “cines nacionales” se definen en contra de este panteón, marcados unas veces por un tono de reivindicación nacional y otras despectivo, ya que parece destinado sólo a los nacionales de un país, renunciando así a la vocación universal de las obras maestras.

El extraño caso del cine universal

Alonso (1999) cuestiona la supuesta exhaustividad de este universalismo, y se sitúa en la línea de Rick Altman (1996), que propone un modelo historiográfico *de crisis* que, a partir del cuestionamiento de los apriorismos homogeneizadores, enfatice las contingencias y discontinuidades, basándose justamente en los momentos en los que se modifica el concepto de cine. Alonso defiende una historia que considere el cine como “fragmento de una totalidad distinta” (1999, p. 43), vinculada a la praxis en interacción con las formas expresivas. Referentes como el manual de Allen y Gomery (1995), a pesar de su loable intento de diferenciar en la historia del medio distintas “capas” como la estética, la tecnológica, la económica y la social, no abandonan el sueño de la universalidad. El mismo Alonso matiza los planteamientos de autores como Talens y Zunzunegui (1998) en el artículo introductorio a una importante, pero parcialmente fallida, *Historia General*, que plantean una historia *collage*, frente a la que Alonso propone una más dinámica historia *caleidoscopio*. Algo parecido ocurre con el valioso libro de Vicente J. Benet (2004), al

que se acusa de asumir las intenciones de Altman, pero sin aplicarlas.

Para Alonso, el moderno conocimiento historiográfico adquiere la entidad de una contra-historia, ya que inevitablemente ha de pasar por la deconstrucción didáctica de los planteamientos de la vieja historia (1999, p. 46). Ahora bien, Alonso no renuncia a la reflexión sistemática positiva, no es un fanático partidario de la singularidad intransferible del objeto de estudio, ya que “el hecho histórico es siempre un caso concreto de un modelo abstracto” (2008, p. 63). La peculiaridad de su planteamiento está en la dinamicidad histórica a la que somete tanto al caso como al modelo. Sin embargo, los actuales teóricos de la historiografía del cine deberían dejar de asombrarse de que muchas historias del cine no responden al nivel de exigencia teórica de los artículos introductorios que las fundamentan, asumiendo que es más fácil cambiar las ideas sobre la historia que las rutinas del historiador.

Hay, con todo, un punto ciego en estas nuevas reflexiones historiográficas que aquí reseñamos: su relación con el ámbito de la divulgación y el *sentido común*. Para Sánchez-Biosca, que “existan alérgicos a la teoría en las filas de los estudios cinematográficos es algo a lo que estamos acostumbrados, sobre todo si consideramos que este campo ha estado en manos de cinéfilos, periodistas y críticos de actualidad durante muchos años” (1998, p. 115). Alonso, por su parte, cuestiona la llamada *cinéfilia*, a la que denomina “verdadera idolatría [...] cuyo fruto es la construcción de un discurso repetitivo y autoalimentado que impide «otras formas de pensar el cine»” (1999, p. 17), ya que insta “el relato visual y la película comercial como bases exclusivas y excluyentes del cine” (2009, p. 13). Si Zunzunegui y Talens (1998) la consideran como un fenómeno exclusivo de este medio, Alonso, certeramente la relaciona con “la tradición de los anticuarios y los arqueólogos enamorados de los «hermosos objetos del pasado»”. La excesiva cercanía, la filia cegadora del estudioso por su objeto de estudio le lleva a obviar la descripción detallada de los objetos y conceptos en cada momento y cultura. No esta-

mos tan lejos de la cultura entendida como “botín del vencedor” de la Historia, según denuncia Benjamin.

Sánchez-Biosca incurre en una suerte de *illusio academica* cuando espera que, frente a cronistas y divulgadores, la institución universitaria teorice convenientemente las bases de la historiografía del cine, sin explicar cómo va a ocurrir eso, ni sociológica ni teóricamente. Sin embargo, teniendo Alonso un mayor alcance, cierra en falso su crítica a la academia, al señalar que “el hecho histórico es siempre un hecho historiográfico” (2008, p. 36), es decir, que todas las historias que se puedan hacer o leer son el resultado de las opciones del historiador, por muy inconscientes que éstas sean. El empeño de este autor por describir inequívocamente los conceptos de historia y praxis de cine se detiene ante este umbral: la articulación entre los ámbitos académicos y del “sentido común”, en cuyo seno se desarrollan, respectivamente, tanto la cinefilia académica frente a la vulgar, las historiografías explícitas frente a las implícitas. Esta reflexión nos sitúa ante las puertas de un tema en el que no vamos a entrar ahora: la *memoria de las imágenes*, como un proceso social cualitativamente distinto a la historiografía.

Los cines nacionales/el cine español

Tras su aspecto fríamente administrativo, la definición de *cine nacional* como el “hecho en un territorio” acaba resultando esencialista de puro simple. Y sin embargo, si nos enfrentamos a definiciones más “avisadas”, como la dada por Pérez Perucha, las cosas no mejoran mucho: nacional sería aquel cine “en el que determinados ‘condicionamientos sociales’ de un territorio definirían una ‘propuesta textual’ para un determinado ‘público natural’” (Alonso García, 2003, p. 196). Aquí falla sobre todo la apriorística idea de público “natural”, pero también el mismo concepto de “nacional” que, aplicado al cine, y procedente del arte y la literatura decimonónicos, está condenado a cambiar según la circunstancia histórica, sencillamente porque no preexiste a ella. Por ello, el cine resulta ser precisamente “un

espacio público y una práctica activa que coadyuva a construir lo que en cada momento debe entenderse por carácter nacional” (ob. cit., pp. 199-200). Lo contrario sería abandonar el cine español en el embellecido territorio del mito.

Y en cierto modo se ha constituido como mito o tópico el desprecio por el cine español en su globalidad, como lo demuestra la famosa letanía pronunciada por Bardem en las *Conversaciones Cinematográficas de Salamanca* (1955), según la cual el cine español era “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. En esta tesitura, equidistantes del orgullo nacional y del hipercriticismo intelectual, al filo del fin de siglo se han producido algunas propuestas historiográficas valiosas sobre el cine español: revistas especializadas, como los valencianos *Archivos de la Filmoteca* o *Secuencias*, editada por la UAM; publicaciones que recogen encuentros y congresos, como los de la Asociación Española de Historiadores del Cine; síntesis como las de Castro de Paz (2002) o Zunzunegui (2005), sobre los años cuarenta y sesenta, respectivamente; o proyectos como *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, cuyo mejor exponente es el libro del mismo nombre (Castro de Paz, Pérez Perucha y Zunzunegui, 2005).

La introducción de este libro colectivo reivindica que el objeto de la historia del cine son “las películas singulares que lo constituyen”, y afirma como objetivo del proyecto “atender a las instrucciones que cada texto emite para facilitar la recomposición de su contexto pertinente (y sólo de éste) de interpretación” (ob. cit., p. 9). ¿Por qué el énfasis en el contexto *pertinente*? Santos Zunzunegui previene contra el peligro de “sepultar las obras bajo el peso de un contexto al que se concede valor explicativo” (ob. cit., p. 15). Buena parte de las críticas del brillante trabajo sobre historiografía incorporado por Imanol Zumalde (2005) a *La nueva memoria*, se dirige a los excesos ideológicos, que procedentes tanto de la derecha como de la izquierda convirtieron este ámbito en un tendencioso ejercicio donde precisamente se diluía lo específicamente audiovisual –las “formas expresivas”, pero también la *praxis*

de la comunicación fílmica-, que es lo que hace que el cine sea cine.

La inclusión de las formas como eje vertebrador de esta nueva historia ha traído consecuencias diversas. Se comenzó a ofrecer una perspectiva distinta, por ejemplo, del menospreciado cine del franquismo, reconociendo momentos distintos en las políticas cinematográficas de una etapa tan extensa, prestando atención a la producción de un cine de resistencia (Bardem, Berlanga...) o de figuras del exilio (Buñuel); pero también otorgando al valor artístico de una película autonomía respecto a la ideología de sus autores o de la que es portadora. Por ello Castro de Paz (2002) se toma bien en serio el cine nacional-católico de los años cuarenta y Zunzunegui (2005) otorga una importancia específica precisamente a todo lo que en los sesenta se distancia del llamado Nuevo Cine Español de Saura y compañía.

Román Gubern, desde estas mismas páginas (Gurpegui y Sánchez, 2007, p. 85) hace unos años señalaba que el análisis textual, si prescinde de la información contextual, supone la adopción de un punto de vista divino por parte del historiador. Sin embargo, el problema no es ése; no entraremos en un callejón sin salida que enfrente las formas y los contextos. Entender el cine como una práctica social, susceptible de ser historicada, implica el reconocimiento de que cristaliza en tres grandes esferas de actividad: el trabajo, vinculado a las relaciones de producción; los usos, que son productos normativos como las leyes o costumbres que regulan la vida en cada época y sociedad y que se relacionan con el régimen jurídico-político; el lenguaje, entendido como un producto ideal destinado a aprehender el mundo, y que está vinculado al subsistema simbólico o estético (Díez Puertas, 2003, pp. 18-19). Si observamos la investigación del mismo Emeterio Díez sobre la cinematografía del franquismo (2002), comprobaremos que se encuentra cargada de información que sólo indirectamente puede calificarse de “pertinente” respecto a las formas fílmicas, ya que se vinculan a las relaciones de producción y al régimen jurídico-político, más que al lenguaje del cine.

¿No sería, a este respecto, más fructífero y realista que exigir de la noche a la mañana

el cumplimiento de una ortodoxia historiográfica, reconocer, sencillamente, el lugar teórico y metodológico que ocupa una investigación? El enfoque de Alonso García tiene un importante valor de agenda para futuros desarrollos, pero no al precio de sacrificar, en aras de lo específicamente audiovisual, aspectos de la praxis social, donde lo semiótico se entremezcla con lo económico o lo jurídico. Como el mismo Alonso señala, los años noventa asisten a la acotación de infinitas especialidades temáticas y temporales, como el cine primitivo, el cine de género, los aspectos tecnológicos e ideológicos, la relación con otras formas culturales... (1999, p. 22). Probablemente, en el seno de la historiografía, la especificidad del medio cinematográfico esté condenada a dialogar con elementos del contexto cuya pertinencia pueda resultar discutible.

REFERENCIAS COMENTADAS

- ALONSO GARCÍA, L. (1999). *El extraño caso de la historia universal del cine*. Valencia: Ediciones Episteme.
- ALONSO GARCÍA, L. (2003). Los bajos fondos del cinema. En Alonso García, L. (coord.). *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y medio/AEHC, pp. 193-209.
- ALONSO GARCÍA, L. (2008). *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*, Madrid: Ed. Laberinto.
- ALONSO GARCÍA, L. (2009). *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, L. (1996). *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión audiovisual*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- ALONSO GARCÍA, L. (coord.) (2003). *Once miradas sobre la crisis y el cine español*. Madrid: Ocho y medio/AEHC.

- ALTMAN, R. (1996). Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis. *Archivos de la Filmoteca*, 22, 6-19.
- ALLEN, R.C., y GOMERY, D. (1985). *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona: Paidós.
- BENET, V.J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y estética del cine*, Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, J.L.; PÉREZ PERUCHA, J. y ZUNZUNEGUI, S. (dirs.) (2005). *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. A Coruña: Vía Láctea Editorial.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2002). *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- GURPEGUI, J. y SÁNCHEZ, J.A. (2007). La imagen en sus laberintos. Entrevista con Román Gubern. *Con-Ciencia Social*, 11, 79-97.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1998). En torno a algunos problemas de historiografía del cine. *Archivos de la Filmoteca*, 29, 89-115.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. y BENET, V.J. (Coords.) (1998). Monográfico sobre *Memoria y arqueología del cine*, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 28/29.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., y BENET, V.J. (1998). Memoria y arqueología del cine: introducción. *Archivos de la Filmoteca*, 28/29, 5-11.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (1998). Introducción: por una verdadera historia del cine. En Talens, J. y Zunzunegui, S. *Historia General del Cine. Vol. I. Orígenes del Cine*. Madrid: Cátedra, pp. 9-38.
- ZUMALDE, I. (2005). Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español. En Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. y Zunzunegui, S. *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. A Coruña: Vía Láctea Editorial, pp. 420-86.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.