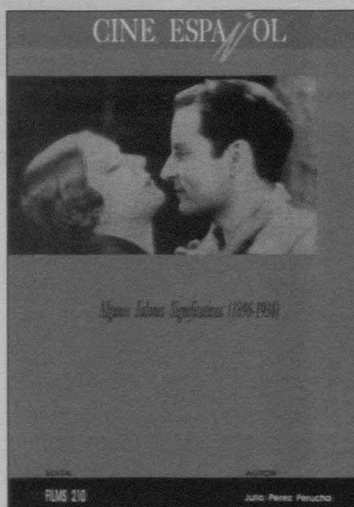


# Work in progress. Algunas notas sobre una década de historiografía y teoría cinematográficas en España

José Luis Castro de Paz\*

A Luis Fernández Colorado,  
colega y amigo



Portada de *Cine español. Algunos jalones significativos. 1896-1936*

Si todavía en 1989 Julio Pérez Perucha se refería a los (prácticamente insalvables) obstáculos que impedían la existencia de una historiografía del cine español digna de tal nombre,<sup>1</sup> va a ser también un posterior opúsculo del autor (*Cine español. Algunos jalones significativos. 1896-1936*) el que —alejándose definitivamente de una tendencia que, quizás comprensible durante la transición democrática, había elaborado arbitrarios discursos generalistas, descalificando a brochazos periodos enteros del cinema hispano— suponga el definitivo aldabonazo para una nueva práctica historiográfica que habría de dar muestras de extraordinaria vitalidad durante la última década del siglo pasado, y a la que estas líneas van a referirse.

Sin duda, este pionero y fructífero interés —que tan bien ejemplifica el trabajo de Pérez Perucha<sup>2</sup>— por articular un discurso historiográfico sobre nuestro cine preocupado por comprender no su *bondad o maldad* («el cine español, como cualquier otro, no es bueno ni malo, es, simplemente, particular, concreto, específico»)<sup>3</sup>, sino sus procedimientos formales, sus complejos procesos de reelaboración de las tradiciones culturales y populares para seducir a sus potenciales espectadores asegurándose su lealtad, y, en definitiva, la respuesta textual que opone a sus predetermina-

---

\* **JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ** es doctor en Historia del Cine y profesor titular de dicha materia en la Universidad de Vigo. Ha sido redactor-jefe de la revista *Vértigo* y colaborado en publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Es coordinador de publicaciones del Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense y miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Ha participado en obras colectivas como la *Antología crítica del cine español (1896-1995)* y el *Diccionario del cine español* y coordinado una *Historia del cine en Galicia*. Entre sus libros destacan *Vértigo/De entre los muertos*, *El surgimiento del telefilme*, *Alfred Hitchcock* o *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*.

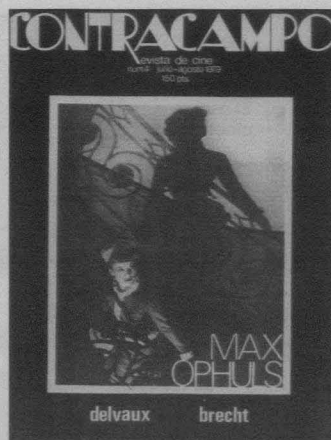
<sup>1</sup> Julio Pérez Perucha, "Trayecto de secano (algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una Historia del cine español)" (*Archivos de la Filmoteca*, nº 1, marzo-mayo, 1989), pp. 36-47.

<sup>2</sup> No en vano actual presidente de la Asociación Española de Historiadores de Cine (A.E.H.C.), fundada a finales de la década anterior y en torno a la cual se pondrán en pie algunos de los más relevantes proyectos historiográficos a los que habremos de referirnos y, hasta su desaparición en 1987, miembro del consejo de redacción de la trascendental revista *Contracampo*, a la que enseguida aludiremos.

<sup>3</sup> Julio Pérez Perucha, *Cine español. Algunos jalones significativos* (Madrid, Films 210, 1992).

ciones, surge a su vez, y en principio, del denso caldo de cultivo que supone en España la conversión a los estudios diacrónicos, historiográficos, de buena parte de los semiólogos reunidos en torno a la revista *Contracampo* que, en su mayoría, encontrarán en los cada vez más numerosos departamentos universitarios de estudios cinematográficos un lugar apropiado para desarrollar sus investigaciones y formar equipos, y en las revistas de historia y teoría del cine que se publican actualmente en nuestro país (*Archivos de la Filmoteca* [Filmoteca de la Generalitat Valencia, que inicia su andadura en 1989 y hereda, de alguna forma, los postulados de *Contracampo*]; la que ahora nos acoge, *Secuencias*, editada por la Universidad Autónoma de Madrid, y la más reciente *Trama y Fondo*, en el entorno del relevante trabajo teórico de Jesús González Requena, de fuerte raíz lacaniana<sup>4</sup>) vehículos idóneos para su difusión y puesta en común<sup>5</sup>.

Como es lógico —dada la pesadísima losa que constreñía (y, en ciertos sectores, aún constriñe) al cine español, convirtiéndolo en *mal objeto*— y la consiguiente ausencia de una tradición historiográfica que hubiese ido afinando convenientemente sus útiles teóricos y metodológicos a dicho campo de estudio, los primeros trabajos surgidos de ese productivo *reciclaje* de analistas textuales hacia el discurso historiográfico habían centrado su atención, ya desde los años ochenta, en diversos autores o periodos de cinematografías extranjeras. Y aquí los sutiles mecanismos del análisis del film demuestran, en los mejores ejemplos, su extraordinaria utilidad para reformular las preguntas que una historia de las formas filmicas debía plantearse y, en última instancia, para dar cuenta de las evoluciones y transformaciones de dichas formas en el transcurso del tiempo<sup>6</sup>. Así, por ejemplo, los bien conocidos y extraordinariamente influyentes trabajos de Noël Burch y David Bordwell publicados durante los años ochenta encuentran un temprano eco en España en el destacado *Sombras de Weimar. Contribución a la Historia del Cine Alemán 1918-1933* que Vicente Sánchez-Biosca —otro colaborador de *Contracampo*— publica en 1990 (Madrid, Verdoux). Discutiendo el burchiano concepto de “Modo de Representación”, Sánchez-Biosca estudia el cine ale-

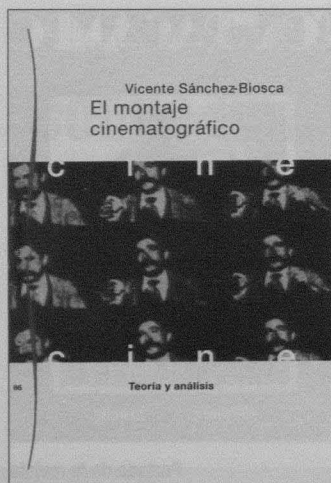


Portada de la revista  
*Contracampo*

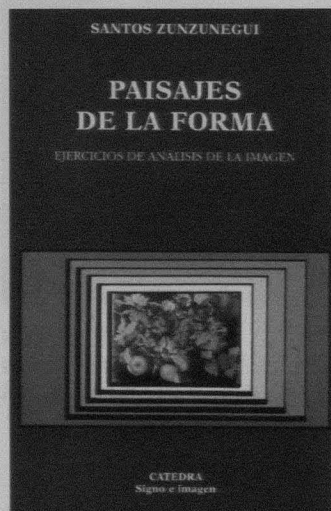
<sup>4</sup> Aunque en último término en contradicción con el propio Lacan. Su *teoría del texto artístico* excede lo cinematográfico, pero no deja de tener en el cine uno de sus principales puntos de partida. Algunos de sus conceptos, surgidos y constantemente puestos en contacto con el análisis, han sido provechosamente utilizados por la historiografía (por ejemplo, “Clásico, Manierista, Postclásico” (*área 5inco*, n° 5, noviembre, 1996), pp. 81-120).

<sup>5</sup> Sobre el decisivo papel de *Contracampo* en la gestación de esta *nueva* historiografía pueden consultarse dos recientes, notables y complementarios trabajos presentados en el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (“El cine español durante la Transición Democrática (1974-1983)”, celebrado en Valencia a finales del pasado año: Asier Aranzubia Cob, “Contracampo y el cine español” y Alejandro Montiel, “Días inolvidables. La recepción del cine español de la *Transición* en los editoriales de *Contracampo* (1979-1987)”.

<sup>6</sup> Aunque la semiótica no es en sí misma un modelo teórico para la Historia del Cine, su gran aceptación entre los estudiosos de este campo traerá consigo trascendentes repercusiones en este terreno historiográfico. Transformándose con el paso del tiempo, afinando y diversificando sus mecanismos analíticos, combinándose con las teorías marxistas y psicoanalíticas, pero también con los estudios formales de Historia del Arte, tratará de conocer cómo el film construye su(s) sentido(s), elabora sus significados y los comunica al público. Analiza los mecanismos formales exclusivos de cada film, sus intransferibles *redes significantes*, pero también las convenciones y principios narrativos y visuales que comparte con otros del mismo estilo, periodo o género.



Portada de *Teoría del montaje cinematográfico*



Portada de *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*

mán de dicho periodo a través de tres *modelos* en constante conflicto: el hermético-metafórico (o *expresionista*), el narrativo-transparente (cercano al MRI) y el analítico-constructivo. De otro lado, en su inmediatamente posterior y no menos relevante *Teoría del montaje cinematográfico* (Valencia, Filmoteca, 1991) Sánchez-Biosca se propone, al enfrentarse a una teoría general del montaje como problema signifi- cante, «ofrecer una explicación especialmente rentable de la fractura histórica con que se abre la modernidad», «idealmente capaz de aunar la dimensión teórica con la histórica»<sup>7</sup>.

Pero si la perspectiva histórica y la teórica se dan fructíferamente la mano en estos u otros trabajos de nivel semejante<sup>8</sup> (citemos, por ejemplo, ya a mediados de los noventa, volúmenes como *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen* (Madrid, Cátedra, 1994) y *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (Barcelona, Paidós, 1996) de Santos Zunzunegui o *El aprendizaje del tiempo* (Valencia, Episteme, 1995), de Juan Miguel Company), que incorporan en ocasiones importantes secciones dedicadas al cine español, todavía haría falta un periodo de «puesta a punto» para que las particularidades de un(os) (posibles) modo(s) de representación del cine español<sup>9</sup> tomaran cuerpo en investigaciones que habrían de acabar ofreciendo, como veremos, un *mapa topográfico* más operativo de dicho cinema que, superando tópicos y descalificaciones, iba a acudir para su elaboración a la materia misma de los textos, a la *puesta en forma* de los films para buscar en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las rugosidades, contradicciones y ambigüedades, y las sin duda profundas huellas de su tiempo que toda obra artística ha de encerrar forzosamente. Un mapa en el que, en definitiva y como reivindicaba Julio Pérez Perucha en otro texto esencial, el lugar de cada film deberá ser analizado y definido en función del estudio y posterior cruce de todas las circunstancias que, de un modo u otro, intervienen en su producción,

«de cómo el realizador (... o el productor, guionista, etc.) sepa elaborarlas en su favor, de cómo maneje las circunstancias que lo rodean; o sea, qué estrategias organizativas (de la producción y del relato) y que respuestas textuales (en el film) se arbitrarán para eludir, transformar o asumir creativamente las determinaciones administrativas, económicas, culturales, políticas, industriales, tecnológicas que atravesaba el concreto momento histórico»<sup>10</sup>.

Como es lógico suponer, al hacer mención de un (en cualquier caso difuso y contradictorio) periodo de «puesta a punto» nos referimos a unos años de intensa actividad en los que al trabajo de historiadores ya consagrados se une la aparición de una nueva generación de investigadores que incorporan en sus trabajos tendencias teóricas y metodoló-

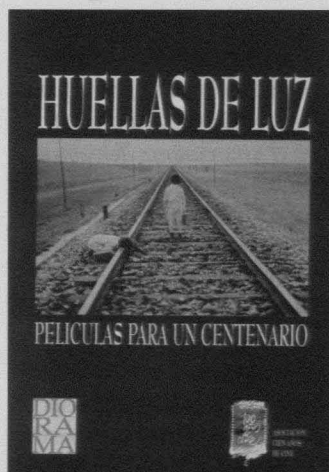
<sup>7</sup> *Teoría del montaje cinematográfico*, p. 36.

<sup>8</sup> Pese a las, sin duda, enormes diferencias que los separan.

<sup>9</sup> «Screening the Margins. Rethinking Film History from Spanish Cinema», en Jeno Talens y Santos Zunzunegui, *Rethinking Film History. History as Narration* (Valencia, Eutopías. Vol. 100, Episteme, 1995).

<sup>10</sup> Julio Pérez Perucha, «Hacia un reconsideración del cine español», en Julio Pérez Perucha (ed.), *Huellas de luz. Películas para un centenario* (Madrid, Diorama/Asociación Cien Años de Cine, 1995), pp. 13-20.





Portada de *Huellas de Luz*.  
*Películas para un centenario*



Portada de  
*Los estudios  
cinematográficos  
españoles*

gicas que han surgido y demostrado su productividad más allá de nuestras fronteras; trabajos en los que se trata de ir cubriendo paulatinamente los innumerables vacíos de una historiografía hasta hace poco, como señalábamos, todavía en mantillas. Progresivamente, y en un proceso en pleno desarrollo en la actualidad, las diversas facetas imbricadas en ese complejo *objeto* que denominamos cine (manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología) comienzan a ser *historiadas* sin escapar al progresivo rigor y a la evolución de los planteamientos teóricos sobre los que dichas investigaciones se apoyaban. Sin duda sólo esa (permanente) labor de investigación permitirá la posterior y constante (re)escritura de una(s) nueva(s) historia(s) global(es)<sup>11</sup> del cine español (o extranjero) en la que el protagonismo del análisis textual habrá de convivir necesariamente, además de con la arqueología y filología filmicas, con la historia cultural, económica y tecnológica del cine, en constante interacción, pero no deberá olvidar tampoco las preocupaciones y los planteamientos teóricos e historiográficos de los historiadores del arte y de los historiadores *generalistas*<sup>12</sup>.

Así, por señalar un ejemplo entre otros que podrían ponerse,<sup>13</sup> y junto al inicio de un lento y de complejísima elaboración pero imprescindible programa de catalogación y do-

<sup>11</sup> Por supuesto, no global en su posible acepción cronológica, sino en el sentido reivindicado por Pérez Perucha —o el pretendido por Gian Piero Brunetta en su *Storia del cinema italiano* (Roma, Editori Reuniti, 1979)—, una(s) historia(s) en la(s) que «texto y contexto se encuentren a lo largo de una investigación que trata (...) todos los temas mayores: el rol de las instituciones, de los autores, de los intelectuales, las estructuras productivas y los modelos lingüísticos, ideológicos, culturales; la censura y la interferencia del capital americano; las mitologías y la organización del consenso».

<sup>12</sup> Pero no se trata de que los analistas «hagan también historia», a la condescendiente manera de la escuela formalista, sino de asumir la historicidad de las propias formas y examinar «no sólo las determinaciones locales e institucionales del estilo cinematográfico sino también las reverberaciones que van de la historia al estilo y viceversa...». Robert Stam, *Teorías del cine* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 230. Tal es, por ejemplo y al margen de los posibles resultados obtenidos, una de las preocupaciones centrales de nuestros *El surgimiento del telefilm* (Barcelona, Paidós, 1999) y, en el ámbito del cine español, el muy reciente *Un cinema berido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Barcelona, Paidós, 2002).

<sup>13</sup> La historia de los Estudios cinematográficos españoles sería otro de los destacados. Citado el reciente e imprescindible Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza (eds.), *Los estudios cinematográficos españoles* (*Cuadernos de la Academia*, n.º 10, diciembre, 2001).

Portada de *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*



cumentación rigurosa de nuestro cine<sup>14</sup> —que habrá de contribuir ineludiblemente a futuras investigaciones—, el tan tortuoso como mal conocido paso del mudo al sonoro en el cine español se constituye en prioritario campo de investigación<sup>15</sup>. Junto una rigurosa búsqueda, selección y crítica de las fuentes, el trabajo de Josetxo Cerdán (*La renovación industrial que convirtió a España en un país apto para el cine sonoro. Temporadas 1926-27/1932-1933*)<sup>16</sup> no pasa por alto, entre otras, las contribuciones que a partir de los estudios de Jean-Louis Comolli a principios de los años setenta, imbricando tecnología e ideología,<sup>17</sup> han venido discutiendo sus polémicos (y reduccionistas) planteamientos, y en especial las de Rick Altman y su “modelo de crisis” y las Michel Chion y su enriquecedora *audiovisión*,<sup>18</sup> e incluso, en un destacado artículo que analiza la apertura de los primeros estudios sonoros de producción continuada de largometrajes sonoros de ficción (Orpheo) en España, Cerdán reivindica el necesario e interdisciplinar camino que *de los contextos a los textos* es necesario recorrer para acometer con garantías de éxito «la urgente necesidad de reelaborar la historia del cine español»<sup>19</sup>.

Es precisamente el detenerse a mitad de ese camino lo que iba a limitar en buena parte el interés historiográfico de dos de los más ambiciosos proyectos puestos en pie durante la primera mitad de la década. Nos referimos, por una parte, al pese a todo notable *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (Valencia/Madrid, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, 1993), de Carlos F. Heredero que, pertrechado en un ingente trabajo de investigación documental y un profundo conocimiento del periodo y del corpus de films, (aparentemente) convencido de la heterogeneidad ideológica y de las no menores contradicciones y *rugosidades* filmicas que jalonan el periodo, nos ofrece un volumen que, sin embargo, renuncia voluntariamente al análisis del film como texto, como *práctica significativa*, lo que, en último término lo incapacita para elaborar un determinado *modo de práctica filmica* —por utilizar el concepto bordwelliano con el que vanamente ha querido ser emparentado— que, sin olvidar los modos de producción, los

<sup>14</sup> Por el momento, disponemos de dos volúmenes de un proyecto que aspira a la catalogación del cine español: el dedicado a las películas de ficción realizadas durante la década de los años veinte (Palmira González y Joaquín Cánovas [dirs.], *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930* (Madrid, Filmoteca Española, 1993) y el correspondiente al decenio postbélico (Ángel Luis Hueso Montón [dir.], *Filmografía española. Películas de ficción 1941-1950* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1999). No menos destacado es el *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998), dirigido por José Luis Borau. Mencionemos asimismo la labor de Filmoteca Española, que en su colección *Serie Mayor* (coeditada con Cátedra) publica también diccionarios sectoriales de referencia ineludible (Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, 1998; Esteve Rimbau y Miritó Torreiro, *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, 1998).

<sup>15</sup> De hecho, es el tema central del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (Murcia, 1991).

<sup>16</sup> Tesis Doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996.

<sup>17</sup> Jean Louis Comolli, “Technique et Idéologie. Cámara, perspective, profondeur de champ” (*Cahiers du cinéma*, nºs 229, 230, 231, 233, 234, 235, 24, 1971-1972).

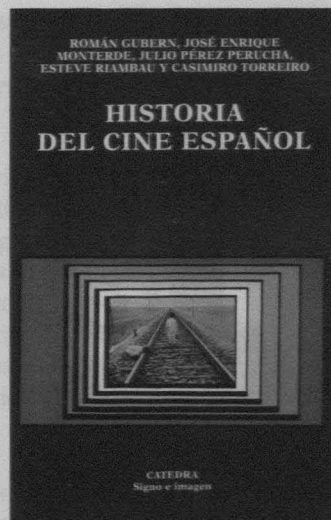
<sup>18</sup> Rick Altman, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis (*Archivos de la Filmoteca*, nº 22, febrero, 1996), pp. 6-19; Michel Chion, *La audiovisión* (Barcelona, Paidós, 1993).

<sup>19</sup> Josetxo Cerdán, “De los contextos a los textos, un camino necesario (Reivindicación de los estudios interdisciplinares en la investigación de la historia del cine en España)”, en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico* (Madrid, Visor/Universidad de A Coruña, 1999), pp. 163-174.

condicionamientos históricos y los desarrollos tecnológicos, sólo puede ser teórica e historiográficamente *construido* desde el ineludible análisis de la materialidad filmica de los textos del periodo estudiado<sup>20</sup>.

Pero las limitaciones citadas son aún más visibles (y los resultados más desoladores) al aproximarnos a un trabajo colectivo que constituye, sin embargo, un importante (por fallido) gozne historiográfico en la década que nos ocupa: la *Historia del cine español* publicada por Cátedra en 1995<sup>21</sup>. Tanto la simbólica fecha de su publicación,<sup>22</sup> como el explícito posicionamiento de su prologuista, Roman Gubern<sup>23</sup> (que no deja de referirse «a la deseable reconciliación de la lectura textual y la lectura de causalidad de las formas cinematográficas»), provocan unas expectativas que —excepción hecha (individual, que no orgánicamente) de los dos primeros capítulos— no se ven, como señaló Imanol Zumalde, «plenamente satisfechas, habida cuenta de que la lectura textual prometida persiste reducida a su mínima expresión, los segmentos no se ensamblan con tanta naturalidad y, lo que es más grave, no se aprecian con la nitidez deseable los vectores que sostienen y recorren el cine español»<sup>24</sup>.

Persiste además, y más llamativamente de lo que algunos de los autores hubiesen querido, un *complejo de inferioridad* que excede la mayor o menor pereza (o torpeza) de tal o cual cronista, para centrarse en el posicionamiento teórico que, con respecto a los films objeto de estudio, adopta el historiador. Un posicionamiento que, pasando por alto la descripción y el análisis de los procesos enunciativos, *formales*, del film —aquellos en los cuales, si en efecto el contexto histórico es fundamental, su presencia ha de aparecer inscrita ineludiblemente—<sup>25</sup> limita los *sentidos* de éste a mero *reflejo* de la *realidad* de la época y, en palabras de Juan Miguel Company, adjudica pues a todo texto filmico realizado durante la dictadura un único y vicarial sentido que vendría a posarse sobre todas las películas como destino inexorable: «el de ser fétida y letal emanación de una supuesta ideología franquista»<sup>26</sup> o, en un minoritario caso contrario (y sólo a partir de los años cincuenta), el de reflejar, más o menos dificultosamente, la *disidencia* con respecto a la misma. Un elocuente párrafo extraído del capítulo “El cine de la autarquía



Portada de *Historia del cine español*

<sup>20</sup> Sin duda la principal herencia recogida por el historiador norteamericano de la rica tradición analítica, de Raymond Bellour en adelante. Para una discusión más detenida, José Luis Castro de Paz, “David Bordwell, el ‘modo de práctica filmica’ y la reciente historiografía del cine en España” (*Secuencias*, nº 3, octubre, 1995), pp. 111-114.

<sup>21</sup> Segunda edición de 1997. Son sus autores Julio Pérez Perucha (1896-1930), Román Gubern (1930-1939), José Enrique Monterde (1939-1950 y 1950-1962), Mirito Torreiro (1962-1982) y Esteve Rimbau (1982-1995/97).

<sup>22</sup> Y lo que ésta iba a suponer, pese a algunos excesos y despropósitos conmemorativos, en la historiografía cinematográfica española.

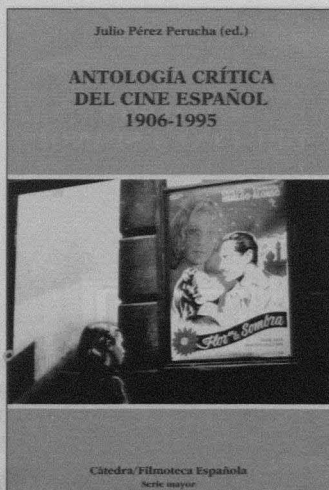
<sup>23</sup> “...el cine español no ha inspirado todavía un libro de historia global digna de tal nombre, diseñada y escrita con unidad metodológica y organicidad», señala.

<sup>24</sup> Imanol Zumalde, “Travesías de nuestra reflexión cinematográfica”, en Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (A Coruña, Vía Láctea) (en prensa).

<sup>25</sup> Como Zunzunegui ha señalado con gran pertinencia, el análisis de textos concretos «no niega la importancia que aporta a la definición de una obra la consideración de su exterior (histórico, social, político y, también, psicológico), sino que lo valora en la misma medida en que ha sido (necesariamente) inscrito en la carne y la sangre del texto». *Paisajes de la forma*, p. 7.

<sup>26</sup> Juan Miguel Company, *Formas y perversiones del compromiso. El cine español de los años cuarenta* (Valencia, Eutopías/Episteme, 1997), p. 2.





Portada de *Antología crítica del cine español*

(1939-1950)”, escrito por José Enrique Monterde, servirá como muestra ejemplar de cuanto decimos:

«Si la obra de la mayoría de los cineastas parece cortada por un mismo patrón, si apenas hay lugar para la expresión personal o la voluntad estilística queda reducida a las ensoñaciones de un Orduña o un Serrano de Osma, de forma que la asepsia caligráfica (Gil) o la ligereza de tono ya parecen meritorias, o que la profesionalidad merezca reconocimiento (Sáenz de Heredia) y la cultura parezca excepcionalidad (Neville), deberemos derivar la atención sobre ese cine español desde la figura del autor hacia aspectos más generales...».

En efecto, si la figura del autor no resultaba demasiado operativa, quizás hubiese sido más provechoso aproximarse con rigor al auténtico objeto de estudio: las películas. Y quizás, también, carecería de pertinencia entonces la constatación de la carencia básica que Pierre Sorlin<sup>27</sup> achacaba al libro en su reseña del mismo: la de dejar sin respuesta la pregunta que parecía latir a lo largo de sus páginas y que no es otra —ya la habíamos encontrado en nuestro camino— que la existencia (o no) y las (posibles) particularidades de un(os) modelo(s) original(es) de representación del cinema hispano<sup>28</sup>.

A abrir posibles vías de respuesta a esa pregunta nodal viene en 1997 la monumental *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, sin duda el texto más importante de la década y, en general, de la historiografía cinematográfica española. De larguísima gestación, rigurosa selección de títulos y dificultosa labor de edición a cargo de Pérez Perucha, capaz de lograr convertir los 305 análisis de films de 44 autores «en un todo unificado» que deja, no obstante, margen para la diversidad en el interior del homogéneo marco, la obra supone «un auténtico giro epistémico en nuestro campo»<sup>29</sup>. De trascendencia y relevancia

<sup>27</sup> En *Reseaux*, nº 80 (noviembre-diciembre, 1996).

<sup>28</sup> Y, de hecho, esa *negativa* de los autores a tomar a su cargo ese problema nodal motivaba el interés de Sorlin por los trabajos de investigadores anglosajones del cine español como, y entre otros, los de la norteamericana Marsha Kinder. Pese a que una evaluación crítica de esos trabajos demuestra el en ocasiones profundo desconocimiento del cine y la cultura españolas desde el que están escritos (ver al respecto, Santos Zunzunegui, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español* [Valencia, Episteme, 1999]), «sí es justo recoger de las afirmaciones de Sorlin la idea fuerte de que pocas veces los estudiosos españoles se han sentido dispuestos a adelantar cuáles podían ser (caso de que existan) los elementos que podrían autorizar a que la denominación ‘cine español’ recubra algo diferente a una mera adscripción administrativa de las películas producidas en el interior de un estado-nación concreto». Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002), p.12.

<sup>29</sup> Luis Alonso García, “Anomalías históricas y perversiones historiográficas: de La malquerida a La niña de tus ojos”, en VV.AA., *La berida de las sombras. El cine español en los años 40. Actas del VIII Congreso de la AEHC (Cuadernos de la Academia, junio, 2001)* pp. 575-604. Esta labor de edición adquiere todavía mayor relevancia si se piensa, por ejemplo, que entre los firmantes de la obra se encuentran Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro que, en los textos introductorios de su (por otra parte útil) *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998) trazan un negativo panorama sobre la revitalización creativa que el cinema hispano lleva a cabo a partir de diversas tradiciones artísticas (literarias, teatrales, interpretativas, pictóricas, festivas, etc.) que está en directa contradicción con el denso entramado de tradiciones de la cultura popular española que la *Antología* sitúa como fértil *humus* de lo verdaderamente definitorio y trascendental de nuestro cine (véase infra). Tanto la *Antología* como estos y otros textos de Zunzunegui están en la base de nuestro *Un cinema berido. Los turbios años cuarenta en el cine español*.

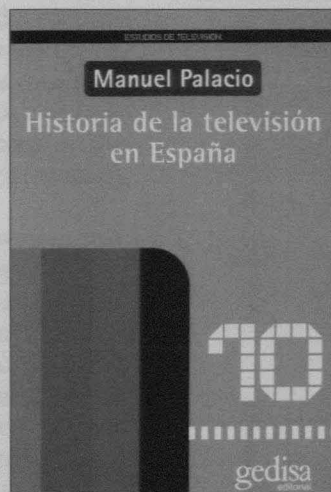
todavía no suficientemente valoradas, la *Antología* se convierte en ineludible texto de referencia, a la vez culminación de trayecto y punto de partida, ya que —como señalan coincidentes dos recientes e importantes textos sobre historiografía del cine español—, una vez «hecho lo más difícil»,<sup>30</sup>

«acomodado por fin el estudio del cine español sobre sólidos cimientos conceptuales y metodológicos (y sin que ello excluya el continuo debate sobre su misma pertinencia), a los estudiosos de la materia, además de seguir practicando masivamente la confrontación analítica e historiográfica con las particularidades de los propios films, aguarda en el presente próximo el reto de delinear, atendiendo tanto a su origen y naturaleza, cuanto a sus ramificaciones, las tendencias esenciales que lo entretajan; vetas que, siquiera de forma inarticulada, afloran, como se ha dicho, visiblemente entre el largo rosario de sagaces comentarios filmicos que contiene»<sup>31</sup>.

Y poco se hacen esperar —como pragmática demostración de lo dicho— importantes trabajos que se aproximan al análisis de esa “savia nutricia” que, a través de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, *estilizado y popular*. Trazado ya casi *film a film* en la *Antología*, dicho sustrato alcanza hasta ahora su más fértil teorización vertebradora en el muy reciente *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* de Santos Zunzunegui<sup>32</sup>. De acuerdo con el autor —y al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía (a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando la influencia neorrealista impregne y enriquezca, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias)—, consideramos que «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española» y que una cabal comprensión histórica del mismo habrá de continuar avanzando por esos (cada vez mejor abonados) territorios analíticos.

Concluimos así esta brevísima y somera aproximación a algunos aspectos de la evolución de la teoría y la historiografía cinematográficas de la última década que —como se habrá comprobado— hemos preferido centrar casi en exclusiva en el cine español. Sin duda muchas cosas han quedado en el tintero,<sup>33</sup> pero habrá quedado claro que, desde nuestro punto de vista —y utilizando palabras del propio Zunzunegui— el ob-

Portada de *Historia de la televisión en España*



<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Imanol Zumalde, “Travesías de nuestra reflexión cinematográfica”.

<sup>32</sup> Aunque la fundamental y más teórica introducción (“La línea general o las vetas creativas del cine español”) conocía una primera versión como colofón del citado *El extraño viaje*, ahora sirve de preámbulo a un conjunto de cuatro secciones (*En el camino del mito; Extraterritoriales y telúricos; Costumbristas, periféricos y posmodernos; Queridos cómicos*) donde dichas vetas muestran, cara a cara con los textos, su productividad analítica.

<sup>33</sup> Entre ellas, los muy destacados trabajos sobre historia de la televisión en España de Manuel Palacio (por ejemplo, y por citar lo más reciente, el excelente *Historia de la televisión en España* [Barcelona, Gedisa, 2001] donde el autor logra con creces su objetivo de «combinar en sus capítulos aspectos de la estética y la pedagogía, de la política o de las demandas de los públicos de la televisión en España», p. 15).



jetivo de rehabilitar el cine español desde bases historiográficas bien fundadas, necesita hoy «más que nunca el equilibrio entre las metodologías de análisis textual y la indagación histórica (que no historicista)». Y ese objetivo compartido atraviesa ya, como fuerte hilo rojo, mucho más de una década de trabajo y reflexión.

**ABSTRACT.** Even in 1989, it seemed almost imposible to achieve the development of a Historiography of the Spanish Cinema, owing to the great hindrance represented by the critical practice that had turned it out into a "bad object" of investigation. However, the situation changed with the new historical researches, followed by the semiologic approach that gathered in the magazine *Contracampo*. The presence of Cinema Studies in the University Departments, after a brief period of foundation, has created a topographical map of the Spanish Cinema that overthrow the precedent *a priori* statements and ambiguities and returned to the texts themselves. This group of investigations have worked on the reconsideration of films with the aim to find the traces of the times they emerged on. ☺

