

CAPÍTULO 2º: DEFINICIONES

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

1.1. Introducción

Si en el capítulo precedente establecíamos los puntos de partida y los pasos de la investigación, las limitaciones del estudio, las definiciones de términos básicos y las hipótesis que se plantean y que debemos responder con la investigación; a partir de ahora, debemos empezar a responder a esas preguntas y confirmar las hipótesis que hemos planteado.

- **Primeras preguntas**

Las primeras preguntas que debemos responder son: ¿cómo podremos obtener información del cine no profesional? y ¿si existe una metodología eficaz para el estudio y análisis de este tipo de cine?

Para ello debemos repasar las distintas metodologías existentes y las aproximaciones que se han hecho al cine desde distintos campos, útiles para nuestro objetivo: el estudio del cine como documento histórico. Porque, como dice Julio Arostegui, "no es posible definir un proyecto de investigación o planificar su estrategia sin un conocimiento, exhaustivo hasta donde sea posible, del estado de la cuestión científica en un determinado campo temático y en un determinado momento"¹. Tras ello podremos decidir una metodología de análisis que sirva para cualquiera de los tipos films que utilizaremos en este trabajo.

1.2. Puntos básicos

Para comenzar hay que comentar una serie de puntos básicos que parecen totalmente aceptados y que han supuesto en ocasiones un largo recorrido teórico de discusiones.

1.2.1. Cine realidad y ficción

Uno de esos puntos es la aceptación del cine como algo que refleja realidades y que a la vez es ficción.

- **¿Qué es la esencia del cine?**

Durante los años 40 la discusión se centraba sobre cuál era la esencia del cine si la realidad por la reproducción fotográfica o la ficción por la creación de historias con apariencia de realidad que se asemejarían a un sueño. Esta alcanza en los años 30 y 40 su mayor auge teórico, aunque existiera desde el mismo nacimiento del cine.

- **John Grierson**

Dentro de esta discusión destacaran figuras como Siegfried Kracauer y John Grierson. Grierson, padre de la escuela documentalista inglesa, cree que el cine debe ser únicamente documental ya que el rodaje en estudios y con actores profesionales desvirtúa la esencia del cine y no lo diferencia del teatro o del vodeville. Para él lo diferente del cine es la capacidad de recoger la realidad y mostrarla, esa es la esencia del cine para Grierson².

¹ ARÓSTEGUI, Julio: La investigación histórica: Teoría y método, Barcelona, Crítica, 1995, p. 366.

² v. ARISTARCO, Guido: Historia de las teorías cinematográficas, Barcelona, Lumen, 1968, p. 285.

Pero toda esta discusión tiene poca importancia para nuestro enfoque sobre el cine y su utilización como documento histórico. Este debate teórico separaba el cine de ficción del documental, pero tanto uno -el documental como reproductor en principio de la realidad³- como el otro -el de ficción como creador de una realidad no verdadera- sirven para estudiar el pasado histórico, porque cada uno de ellos nos aporta un conocimiento concreto de ese pasado. Eso sí, para conseguir una mejor indagación y análisis de ese documento del pasado, en cada uno de los films de estos dos grandes tipos de cine se deben tener en cuenta sus características propias.

1.2.1. El cine sirve para hacer historia

• Consenso sobre la utilidad del cine en historia

Actualmente hay un consenso absoluto de que el cine puede servir para hacer historia o enseñar historia. Como dice Pilar Amador hoy en día

"la relación entre cine e Historia puede abordarse desde, al menos tres perspectivas: como elemento de análisis en la investigación de su propia historia, como documento para producir discursos históricos y como recurso didáctico"⁴.

Ejemplos de esa utilización del cine o de ese consenso los tenemos en las cuotas alcanzadas por el cine en revistas especializadas de historia como Historia 16, en donde entre los meses enero de 1997 y febrero de 1998 tuvo una sección dedicada al cine, o La Aventura de la Historia, que desde su nacimiento en noviembre de 1998 tiene su sección dedicada al análisis del cine como documento histórico; en los monográficos dedicados al cine y la Historia de Historia y Vida⁵ o los dossiers del L'Avenç dedicados al cine⁶ y la amplia la bibliografía que se ha

³ El documental, salvo experiencias muy puntuales como el cine-verdad (v. J. LOPEZ CLEMENTE: "Cine-verdad. Cine-mentira" o "Los medios del cine-verdad" ambos en Arte Fotográfico, nº 142 y 143, año XII, Octubre y noviembre de 1963, Madrid, Ediararte, p. 1147-1148 y 1261 respectivamente), es como dice Martín A. Jackson "un género que suele asociarse con la investigación histórica (...) y se le califica a menudo de «verdadero» o de «auténtico» ... [pero el] documental no es más «verdadero» que los noticiarios y puede, en la etapa de montaje, sufrir las mismas manipulaciones que los otros films" (Martín A. JACKSON: "El historiador y el cine" en ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (coord.): La historia y el cine, Barcelona, Fontamara, 1983, p. 25-26).

⁴ AMADOR, Pilar: "El cine como documento social: una propuesta de análisis" en Ayer, nº 24, 1996, Asociación de Historia Contemporánea, Madrid, p. 113.

⁵ v. VV.AA.: "El cine de romanos" en Historia y vida, extra nº 58, 1990, Historia y Vida, S.A., Barcelona-Madrid; VV.AA.: "Las guerras del siglo XX" en Historia y vida, extra nº 72, 1994, Historia y Vida, S.A., Barcelona-Madrid; VV.AA.: "100 años de cine" en Historia y vida, extra nº 77, 1995, Historia y Vida, S.A., Barcelona-Madrid y VV.AA.: "Un siglo de cine español" en Historia y vida, extra nº 83, 1996, Historia y Vida, S.A., Barcelona-Madrid.

⁶ v. VV.AA.: "Cinema i història a l'estat espanyol" en L'Avenç, nº 45, gener 1982, L'Avenç, Barcelona, pp. 20-40; GONZALEZ, Palmira: "Els intel·lectuals catalans i el cinema, 1896-1923" en L'Avenç, nº 79, febrer 1985, L'Avenç, Barcelona, pp. 42-68; VV.AA.: "L'antiguitat animada. El món clàssic a través de la ficció" en L'Avenç, nº 140, setembre 1990, L'Avenç, Barcelona, pp. 29-50. Además del último espacio dedicado al cine, el más interesante y polémico, en una sección en forma de debate que duro 4 números, con las

publicado en nuestro país sobre el tema⁷. Especialmente interesante, en este sentido, fue la polémica entablada en esta revista entorno a films que trataban temas históricos como *Tierra y Libertad* y *Libertarias*⁸.

Este consenso se centra en la idea de que el cine refleja la sociedad del momento en que se hizo el film. El problema se plantea a la hora de explicar como un historiador puede extraer información de forma clara y sencilla de los films o a la hora de averiguar que información histórica extraeremos de un film y para que tipo de historia nos puede ser útil esta información⁹.

• **El cine como documento diferente**

Otro tema de debate, y que constituye a la vez un problema en las relaciones cine-historia, es discernir que tiene de diferente el cine como documento histórico respecto a otras fuentes históricas¹⁰. La pregunta que se plantea aquí es ¿qué

siguientes referencias: VV.AA.: "Cinema i Guerra Civil: Tierra y Libertad i Libertarias" en *L'Avenç*, n^{os} 205 de juliol-agost 1996 y pp.9-15, 206 de setembre 1996 y pp. 49-53, 207 de octubre 1996 y pp. 48-51, 208 de novembre 1996 y pp. 66-68, *L'Avenç*, Barcelona

⁷ Solamente es cuestión de reparar la recopilación publicada en la revista *Anthropos* realizada por ESTEVE, Llorenç: "Biblio-hemerografía sobre las relaciones Historia y Cine" en *Anthropos*, n^o175, noviembre-diciembre 1997, Proyecto y ediciones, Barcelona, pp. 58-83.

⁸ Los artículos de esa polémica fueron, por orden alfabético: ALBA, Victor: "El maniqueisme de l'antimaniqueisme" en *L'Avenç*, n^o 205, juliol-agost 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 9-10; ÁLVAREZ JUNCO, José: "La idealització de la Guerra" en *L'Avenç*, n^o 205, juliol-agost 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 12-15; AGUILAR, Paloma: "Debat sobre la creació artística o debat ideològic?" en *L'Avenç*, n^o 208, novembre 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 66-68; DURGAN, Andrew: "*Tierra y Libertad*: què pretén Ken Loach i què pretenen els seus crítics" en *L'Avenç*, n^o 207, octubre 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 48-51; IZARD, Miquel: "Arrelar la memòria o fondre els records" en *L'Avenç*, n^o 208, novembre 1996, *L'Avenç*, Barcelona, p. 68; JACKSON, Gabriel: "Entorn a l'idealisme durant la Guerra Civil" en *L'Avenç*, n^o 205, juliol-agost 1996, *L'Avenç*, Barcelona, p. 11; JULIÀ, Santos: "Memòria i cinema de la Guerra Civil" en *L'Avenç*, n^o 206, setembre 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 49-51; PAGÈS, Pelai: "La llibertat per recordar la Guerra" en *L'Avenç*, n^o 206, setembre 1996, *L'Avenç*, Barcelona, pp. 52-53.

⁹ Este problema, afirma Peppino Ortoleva, ha generado un debate entorno a la utilización del cine en la historia que se ha prolongado durante 20 años y que produce un cierto rechazo por parte del historiador social hacia la utilización del film como fuente documental, porque, según él, plantea las siguientes dudas: ¿cómo se puede leer o interpretar una imagen?, ¿qué verdad contiene una imagen? y ¿cuál parece ser la intención del autor? (ORTOLEVA, Peppino: *Cinema e storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher editore, 1991, pp.5-8).

¹⁰ En este debate son muy interesantes las aportaciones de Pierre SORLIN: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 53-57, 124 y 200, donde incide en que el cine "puede informarnos acerca de la construcción de una imagen"; Robert A. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 167, donde se pregunta "¿Qué nos plantea el cine que no hubiéramos reflexionado antes?"; Martin A. JACKSON: "El historiador y el cine" en ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit., p. 21, donde afirman que "habrá quien sostenga que la investigación a partir del film no proporciona suficientes informaciones nuevas realmente válidas para justificar la labor que entraña"; o Joan LORENTE-COSTA: "Los géneros cinematográficos y la historia. El cine de aventuras" en ROMAGUERA y

puede aportar el cine, que no podamos averiguar mediante los documentos escritos? Pienso que se ha de buscar lo que el cine, en su conjunto, puede aportar de diferente en el estudio de la historia en relación con lo que aportan otros documentos. El cine debe ser una más de las fuentes que puede utilizar el historiador. Si acaso, en según que temas, puede ser una fuente primordial por su importancia social durante el presente siglo¹¹. Estos temas estarían dentro de corrientes de estudio historiográficas como los de la vida cotidiana o los de la historia de las mentalidades.

El historiador está habituado en su metodología de trabajo a contrastar la información que le aporta una fuente con otras y con la bibliografía sobre el tema que está estudiando. El cine debe ser una más de esas herramientas que permitan contrastar la información obtenida mediante otra documentación. Cuantas más fuentes se puedan utilizar y manejar mejor será el conocimiento del hecho histórico que se estudia.

1.3. Uso habitual de los films históricos

Por otra parte, se tiene el convencimiento de que todos los films pueden servir para este propósito, pero normalmente o en la mayoría de casos, se tiende a seguir dos caminos que utilizan solamente dos tipos de films: los históricos y los de propaganda¹².

Los films históricos forman parte de un género propio dentro del cine: el histórico. Son films ambientados en un pasado más o menos remoto o reconstruyen acontecimientos, hechos sociales y vida cotidiana de épocas pasadas.

• La fidelidad histórica de los films

La mayor preocupación de los historiadores por este tipo de films se ha centrado en la fidelidad histórica o no a la época o hecho que reconstruyen. Así, en palabras de Rosenstone, "la mayoría de los historiadores de hoy ... desconfían del cine histórico porque las películas son inexactas, distorsionan el pasado, convierten en ficción, trivializan y dan un cariz romántico a personas, hechos y movimientos. En definitiva: falsifican la Historia"¹³.

RIAMBAU, op. cit., p. 200, en donde dice que "el cine de ficción no puede substituir al archivo, al registro o al libro de memorias ... pero puede perfectamente servir para acceder en un futuro a los factores que conformaron el subconsciente colectivo de la sociedad".

¹¹ En estos mismos términos se expresa Angel Luis HUESO: El cine y el siglo XX, Barcelona, Ariel, 1998, p. 42; aunque con palabras diferentes. Hueso afirma que "no es que pensemos que el cine tenga que ser la única fuente para estudiar la historia de este período, pues sería erróneo y sobre todo absurdo, sino que de sus imágenes pueden extraerse una serie de aportaciones que puesta en relación con las provenientes de otras fuentes más «tradicionales», pueden facilitar una mayor profundidad y riqueza de aspectos en el conocimiento de lo contemporáneo".

¹² Dos excelentes ejemplos en España de ellos son los libros de ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit. y de PAZ, M.A. y MONTERO, J. (coord.): Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda, Madrid, Editorial Complutense, 1995.

¹³ ROSENSTONE, Robert A.: "La historia en la pantalla" en PAZ y MONTERO, op. cit., p. 16-17.

- **Robert Rosenstone**

Precisamente Robert Rosenstone constituye una notable excepción a esa aproximación al género histórico en el cine. Rosenstone rechaza la concepción del cine como falsificador de la historia diciendo que "una película nunca puede ser un libro"¹⁴. Para él, el historiador debe acercarse al cine para "estudiar cómo el medio audiovisual, sujeto a reglas dramáticas y de ficción, puede hacernos reflexionar sobre nuestra relación con el pasado"¹⁵. Para él el cine histórico es "un film [que] debe ocuparse, abierta o indirectamente, de los temas, las ideas y los razonamientos del discurso histórico. Por tanto, es obligado rechazar aquellos largometrajes que utilizan el pasado como un decorado más o menos exótico o lejano para narrar aventuras y amores"¹⁶; para contar una historia atemporal que igual puede desarrollarse en el presente como hace 10 años, como hacen muchos de los films históricos.

Él clasifica los films históricos en "tres grandes grupos: historia como drama, como documento y como experimentación"¹⁷. Los films que presentan la historia como un drama estructuran la narración de forma dramática, sea esta basada en hechos, personas o movimientos documentados o en argumentos y personajes ficticios; y sitúan esa acción en el pasado. Son films que no pretenden explicar la historia, solamente la utilizan.

Los films históricos experimentales los concibe como un gran cajón de sastre en el que entran tanto films de ficción como documentales y que "están realizados sin seguir el estilo de Hollywood"¹⁸, tanto en los temas como en la forma de recrear el pasado y rechazan los códigos tradicionales de representación fílmica.

Finalmente, entendiendo el cine como documento cuando "su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador ... a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos y portadas de periódicos de la época"¹⁹. Con ello llega a la conclusión de

"que las películas no muestran el pasado tal como fue. Lo que muestra la pantalla es sólo una aproximación que apunta hacia los acontecimientos; pero que no los describe. Por eso hay que conocer los códigos que la inventiva emplea en el cine para resumir muchos datos y relaciones enormemente complejas. La narración cinematográfica emplea imágenes que son -a un tiempo- inventadas y verídicas. Inventadas porque transmiten un significado global que se puede verificar, documentar y argumentar de manera razonable. La comprobación de la

¹⁴ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 67.

¹⁵ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 14.

¹⁶ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 59-60.

¹⁷ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 47.

¹⁸ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 48-49.

¹⁹ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 47-48.

veracidad tiene las mismas exigencias que cualquier relato histórico escrito"²⁰.

• **Desconfianza hacia el cine histórico**

La crítica hacia el cine histórico por parte de los historiadores la preocupación esencial es la fidelidad histórica de un film y sus anacronismos históricos, como si de un libro histórico se tratara²¹. Pero un film no es un libro de historia, ya que por ejemplo no permite notas a pie de página para aclarar conceptos, en ocasiones distorsionan los acontecimientos históricos en función de la narración y, en ese mismo sentido, han de inventar diálogos, situaciones, lugares y escenarios no documentados. Por ello, la mayoría de films de ficción se asemejan más a una novela histórica que a un libro de historia y el resultado final es mejor o peor en función del trabajo de investigación del autor (guionista, director...) y de las posibilidades presupuestarias para contratar asesores históricos, de vestuario y para realizar decorados. Pero, por encima de estos problemas, siempre hay ciertos elementos de realidad que se han de resaltar; pero, sobre todo, un film histórico mostrará siempre una cosa: la concepción o visión que una determinada sociedad de una época concreta tiene de su pasado y del de otros pueblos y civilizaciones²².

Por suerte, siempre habrá historiadores que comprendan que estudiar, analizar o ejercer la crítica histórica sobre un film no es lo mismo que hacerlo de un documento escrito. Pero para la mayoría, como dice Rosenstone, les resulta "problemático ... aceptar la necesidad de la ficción en el cine histórico"²³.

²⁰ ROSENSTONE: "La historia en la pantalla", op. cit., p. 29.

²¹ Una frase de José María Sesé en el prólogo al libro de Jerónimo José MARTÍN y Antonio R. RUBIO: Cine y Revolución francesa Madrid, Rialp, 1991, p. 19; resume perfectamente la postura de muchos historiadores respecto al cine: "Se comienza a ver el fenómeno cinematográfico como objeto de investigación histórica en una doble vertiente: por un lado, como una fuente del período en el que fue realizado ...; por otro como historiografía, es decir, se ve en el cine un cierto tipo de libro de historia ... y entre esa peculiar historiografía cinematográfica se encontrarían aquellas cintas que han trabajado temas «históricos a posteriori»".

²² José Enrique MONTERDE en Cine, historia y enseñanza, Barcelona, Laia, 1986, p. 147; define perfectamente ese desconocimiento en esta larga reflexión sobre esa relación cine-historia-público-comercialidad: "el elemento decisivo de esa relación entre público y cine histórico estriba en si el film reafirma o cuestiona las someras ideas históricas recibidas por el espectador, sobre todo en su más o menos lejana época de estudiante, o a través de los restantes medios de comunicación susceptibles de transmitir discursos históricos. Desde el punto de vista comercial, hay una ley no escrita en favor de no contrariar las expectativas del espectador, que en este caso coinciden con sus conocimientos históricos previos: ése es el consenso más generalizado que conduce a la constitución de un rígido (y simplista) verosímil fílmico-histórico, muy difícil de superar so riesgo de marginalidad elitista".

²³ ROSENSTONE: "La historia en la pantalla", op. cit., p. 32.

• **Revisión de la naturaleza de la historia desde el estudio del cine**

Por el contrario, tenemos que algunos de los que defienden la utilización del cine como expresión de la historia y ante las críticas que hacen al cine, llegan a cuestionar la propia naturaleza de la historia como algo neutro, llegando a eliminar las diferencias que pueden existir entre un film de reconstrucción histórica y un libro sobre ese hecho histórico, porque para ellos ambos ofrecen una visión de ese pasado desde el presente. José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà resumen perfectamente esta postura en la siguiente frase:

"La història és la col·lectivitat, però aquesta mai no podrà construir un únic punt de mira. El cinema, ... construirà un tipus de discurs o de reflexió sobre fets que s'han donat en el passat, sobre les seves causes i sobre les seves conseqüències. I en tant que discurs estarà sotmès a la interpretació, a l'anàlisi crític. I si la història per si mateixa ja és mediatitzada, el cinema històric ho serà el doble. En resum, si la història es construeix en el present a partir d'elements diversos i fragmentaris del passat, que arriben fins a nosaltres, el cinema històric ha d'assumir sempre el seu lloc subsidiari en la cadena d'interpretació o d'intervenció en la realitat pretèrita o present."²⁴.

Respecto a este debate, creo que todos los historiadores hemos de asumir que el cine proporciona la gran mayoría de las imágenes que la gente corriente tiene presentes en su memoria sobre las épocas pasadas²⁵. Si no, preguntémosnos ¿qué recordará la mayoría de personas de todo el mundo si les hacemos una encuesta sobre la tragedia del Titanic en 1912?, recordaran tal vez ¿todos los detalles de la tragedia o la historia de amor entre Leonardo di Caprio y Kate Winslet?. Suerte que el film quería ser un fiel retrato del hundimiento y de la época en que se produjo -todo y que tiene incoherencias históricas que pasan desapercibidas para el público-; pero eso no ocurre con la mayoría de los peplums de los años 50 o 60, que por desgracia, como afirma Fernando Lillo:

"para el hombre de la calle la cultura clásica, griegos y romanos, es identificable con escenas de películas famosas. A

²⁴ MONTERDE, José Enrique; SELVA, Marta i SOLÀ, Anna: "El cinema històric a Catalunya" a L'Avenç, n° 45, gener 1982, Barcelona, L'Avenç S.A., p. 23.

²⁵ Una anécdota contada por Esteve Rimbau en "<Octubre>, un doble reflejo de la historia" en ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit., p. 70; es la mejor forma de entender la importancia que el cine histórico puede tener en la generación de imágenes sobre acontecimientos del pasado. Cuenta Rimbau, respecto de la película Octubre de S.M. Eisenstein que "se consiguió una verosimilitud tal que la historia y su reconstrucción cinematográfica se mezclan hasta el punto de que el Times de Los Angeles llegaría a publicar fotogramas de la escena del saqueo de los sótanos del Palacio de Invierno como prueba de «los continuos ataques bolcheviques»". Una importancia que avala ROSENSTONE en su libro El pasado en imágenes, op. cit., p. 29 en donde comenta que "cada vez más gente forma su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual".

nivel popular todos saben quién era Nerón, pero no el Nerón histórico sino el Nerón de *Quo vadis?* Saben que Calígula era un depravado sexual; que Claudio era tartamudo y cojo, pero menos tonto de lo que parecía; que Livia dominaba a Augusto; que los cristianos se refugiaban en oscuras catacumbas y morían en la arena cantando himnos; que Atila era un malvado bárbaro encarnado por Jack Palance..."²⁶.

- **La imagen del pasado estudiada desde el cine**

En resumen, es interesante lo que puedes aprender del pasado a través del cine, pero esto no es lo único que el cine histórico nos puede enseñar de ese pasado. A través de los films también podemos aprender que imagen o que idea se tiene de ese pasado en determinados periodos históricos o regímenes políticos y la utilización que de ese pasado se hace²⁷. Estas ideas son las que Paloma Aguilar plantea inicialmente en su libro Memoria y olvido de la Guerra Civil española²⁸, en donde explica que su deseo es ver la imagen que de la Guerra Civil pretendía dar el franquismo y uno de los documentos que quería utilizar era el NODO. Pero si esa idea es buena, en la práctica está tergiversada, porque no utiliza el cine como fuente ya que cuando analiza el NODO lo hace mediante la documentación escrita y no mediante la imagen. Resulta que estudia los noticiarios sobre la Guerra Civil a partir de los guiones que se presentaban a censura de los noticiarios, sin haber visto los documentales. Creo que a pesar de que el propósito es bueno, con toda certeza las conclusiones no son absolutamente maravillosas porque seguro que la información visual es mucho más rica que la que había escrita en el guión.

- **Utilización del cine en la enseñanza de la historia**

Una derivación de esta aproximación de los historiadores al cine histórico es la utilización del cine como herramienta didáctica. Algo que ya se utilizaba en los Estados Unidos desde los años 50 con proyectores de 16 mm²⁹ y que en España empezó a introducirse en los años 60 mediante debates en revistas y diarios y su utilización en algunos colegios³⁰.

²⁶ LILLO REDONET, Fernando: El cine de romanos y su aplicación didáctica, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, p. 7.

²⁷ v. PAZ REBOLLO, M.A.: "Cine europeo de guerra: la memoria cinematográfica de la Guerra y de la Resistencia en Italia y Francia", p. 221, y CAPARRÓS LERA, J.M.: "El cine como documento histórico", p. 37-38, ambos en PAZ y MONTERO, op. cit.; FERRO, Marc: Cine e historia, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 40-41 y 139 y MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., p. 77-78.

También se deben destacar las interesantes aportaciones que realiza Santos ZUNZUNEGUI en Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen, Madrid, Cátedra, 1994; especialmente sus reflexiones sobre el estudio del cine histórico que realiza en el capítulo "Sombras de ultramar. El imaginario colonial en dos films españoles de los años 40" (pp. 13-23).

²⁸ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma; Memoria y olvido de la Guerra Civil española, Madrid, Alianza, 1996.

²⁹ v. JACKSON, "El historiador y el cine", op. cit., p. 35.

³⁰ v. BAUZA, Salvador: "El séptimo arte al servicio de la Pedagogía" en Reus. Semanario de la ciudad, nº 673, 6 de marzo de 1965, Reus, Reddis, p. 6.

• **Propuesta de Drag Màgic**

Hemos señalado que la experiencia y el trabajo metodológico más notable en España en este campo lo ha ofrecido el colectivo Drag Màgic desde Barcelona³¹. Un colectivo creado en 1970 y cuya labor no solamente se centra en las relaciones Cine-Historia sino también en trabajos de introducción del audiovisual en la enseñanza, de asesoramiento de profesores y de préstamo de películas. Dentro del campo de las relaciones de Cine-Historia han realizado ciclos de cine, cursillos de formación del profesorado, información videográfica y análisis de films.

A pesar de centrar sus investigaciones en el cine histórico, dentro del campo teórico de las relaciones Cine-Historia consideran que cualquier film tiene un valor histórico. A su vez los films históricos los plantean con la doble vertiente de enseñarnos cosas del pasado recreado en las imágenes y del presente, entendiendo ese film como un texto fílmico y objeto cultural susceptible, por tanto, de ser leído históricamente para profundizar en el conocimiento de la cultura del momento en que fue realizado³².

A partir de ahí han desarrollado su propio esquema de análisis de los films. Un esquema que no solamente tiene influencias de la sociología y de las corrientes que relacionan el cine con la historia, sino también de la semiología³³. Pero antes de pasar al esquema de análisis, hemos de conocer cual es su forma de clasificar y definir los films en cuanto a utilidad histórica de los mismos. Esta clasificación es la siguiente:

- 1) Cine de no-ficción.- Dentro de él estarían:
 - a) Las actualidades ("secuencia correspondiente a un evento de breve duración y carente de mayor valor en sí mismo") y las noticias filmadas ("film ... que nos presenta un único evento completo ... y significativo")³⁴.
 - b) Los noticiarios ("noticias filmadas montadas según un formato convencional y distribuidas en series" periódicas) y las revistas cinematográficas ("consisten en el desarrollo de un menor número de temas ... en una duración semejante a la de los noticiarios, pero con una frecuencia de salida menor")³⁵.
 - c) Los documentales.

³¹ Existen otras iniciativas y recientemente el tema de la utilización del cine en la enseñanza se ha asentado ampliamente, tanto mediante en los estudios universitarios como en publicaciones. Un ejemplo reciente de este boom y que nos sirve para ver la línea por la que va esta corriente es el libro de GONZÁLEZ, Juan Francisco: Aprender a ver cine, Madrid, Rialp, 2004.

³² v. MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp. 57-61 y 75-82.

³³ v. MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp. 96-104. En estas páginas también analizan el problema de los anacronismos y de la verosimilitud del film histórico para llegar a la conclusión que el cine no es lo mismo que leer un ensayo histórico.

³⁴ MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., p. 159.

³⁵ MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., p. 160 y 162 respectivamente.

- d) El cine familiar.
- e) El montaje-documental ("compilación de diversos materiales, con preeminencia de los procedentes de archivo")³⁶.
- 2) Cine de ficción histórica.- Distingue esencialmente entre³⁷:
 - a) Los films de gran espectáculo histórico, tipo Ben-Hur.
 - b) El film de época.
 - c) La adaptación literaria.
 - d) La biografía histórica.
 - e) La ficción documentalizada.
 - f) El cine militante.
 - g) El cine político.
 - h) El ensayo histórico.
 - i) La Historia-imaginaria.
 - j) Otros tipos de cine como el cine publicitario y el pornográfico.

En cuanto a su esquema de análisis, los miembros que forman el colectivo Drag Màgic creen que "resulta imposible diseñar un modelo de análisis generalizable para cualquier film"³⁸, porque empobrece los resultados, aunque de los ejemplos que proponen se pueden deducir una serie de pasos a seguir³⁹:

- 1º) Lectura histórica del film.- Donde se debería analizar el film en su contexto histórico, la situación de su autor-director, la producción del país en ese periodo y la recepción del film.
- 2º) El film como discurso histórico.- En donde se trataría de analizar qué momento histórico explica el film, cómo el cine ha tratado ese momento histórico, cómo el film refleja ese momento histórico, la construcción del referente histórico en el film, el sentido histórico del film (o lo que aprendes del film respecto a hechos o temas históricos y como estos están plantados en el film para que el espectador los asimile), un análisis de los personajes y clases sociales y una conclusión final.

En algunas ocasiones, en films concretos, creen que se debe hacer un estudio de la adaptación cinematográfica de la obra si procede de la literatura o el teatro.

1.4. Uso habitual de los films de propaganda

- **Facilidad de utilización o estudio**

Respecto al cine de propaganda (films documentales o de ficción hechos por orden de un Estado dictatorial o dictados desde un ministerio de propaganda o controlados de alguna manera por el Estado o por una organización para transmitir una ideología concreta) son más fáciles de estudiar por parte del historiador. Al menos, son más fáciles de justificar para ser utilizadas en estudios e investigaciones históricas. No en vano, Peppino Ortoleva, llega a afirmar que "la discussione e la ricerca sul film come documento storico si sono orientate in una

³⁶ MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp. 167.

³⁷ v. MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp. 174-186.

³⁸ MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., p. 219.

³⁹ MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp. 220-230.

direzione, lo studio del cinema di propaganda, e in particolare della propaganda fascista, nazista, sovietica"⁴⁰ y franquista en el caso de España. En la mayoría de casos la utilización del cine de propaganda se hace sobre una parte de la producción fílmica y no sobre la totalidad⁴¹. El mayor uso de este tipo de films dentro de la investigación histórica se enmarca dentro de una historia donde predomina el estudio del hecho político sobre el social o cultural, utilizando unos films con un marcado carácter político⁴².

Todas estas investigaciones que utilizan el cine de propaganda para hacer historia política tienen un punto flaco. El cine de propaganda se supone que está hecho para difundir unas ideas que el público ha de asimilar y hacer suyas⁴³; pero, "nadie sabe lo suficiente acerca de las complejas variables que operan entre el espectador y lo que éste ve en la pantalla"⁴⁴, en palabras de Manning y Averson. Ellos, además, dudan que los films modifiquen la mentalidad de ser humano. Pero, una parte del estudio del cine de propaganda debería demostrar como la sociedad asimila o hace suyo lo mostrado por esos films⁴⁵. Pero es probable, como afirma Marc Ferro, que "las películas militantes no obtienen repercusión entre el público, por ser totalmente irrealista y carentes de éxito"⁴⁶.

⁴⁰ ORTOLEVA, op. cit., p. 14.

⁴¹ v. ORTOLEVA, op. cit., p. 16.

⁴² Dos excelentes ejemplos de esta tendencia son algunos de los capítulos o artículos de los libros recopilatorios ya mencionados de PAZ y MONTERO, op. cit., y ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit.; en donde la diferencia entre cine propagandístico y cine ideológico se diluye, mezclándose ambos conceptos cuando se especifica que el cine tenía un control estatal mediante la censura en muchos Estados, incluso democráticos.

⁴³ La palabra propaganda es definida en el Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales, Madrid, Planeta-Agostini, 1987; como "la presentación al público de hechos reales o supuestos, argumentos y opiniones, organizados de tal manera que induzcan a conclusiones favorables a los intereses o puntos de vista de aquellos que los presentan" y más adelante se comenta que la propaganda es un "Intento deliberado, planeado o sistemático de persuadir o convencer a un grupo de individuos de determinado punto de vista, sentimiento o conducta mediante símbolos" (p. 1807). De igual manera I.C. JARVIE en El cine como crítica social, México, Ediciones Prisma, p. 28; confirma esta idea con las siguientes palabras: "La propaganda fílmica es el intento de influenciar la socialización, la formación de personalidad o el comportamiento de grupo por medio de películas".

⁴⁴ MANNING WHITE, D. y AVERSON, R.: El arma del celuloide, Buenos Aires, Marymar, 1974, p. 309.

⁴⁵ Aunque se intente es muy difícil demostrarlo como nos comenta SORLIN en Cines europeos..., op. cit., p. 19; ORTOLEVA, op. cit., pp. 20-21 y JARVIE, Ian C. en Sociología del cine, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 34, 192-194 y 332-333; cuando comentan los diferentes estudios sobre la influencia de los medios de comunicación con resultados negativos y sus consideraciones sobre la aceptación de la influencia del cine, rechazando la idea de una relación directa causa-efecto.

⁴⁶ FERRO, op. cit., p. 160.

• **Teorías sociológicas sobre los medios de comunicación**

Mauro Wolf en su libro La investigación de la comunicación de masas⁴⁷ hace un repaso a las teorías que desde el punto de vista sociológico se han desarrollado sobre la investigación de los medios de comunicación. Del repaso que hace de 9 teorías sobre este tema, que representan a 9 momentos históricos diferentes, destacamos cuatro:

- 1º) La teoría hipodérmica.- Establece que para llegar a persuadir a una masa de espectadores se debe dar en el blanco respecto al mensaje y que la respuesta a dicho mensaje debe ser estimulada ("si una persona es alcanzada por la propaganda, puede ser controlada, manipulada, inducida a actuar" -p. 29-). Los estudios empíricos demostraron que el individuo seleccionaba lo que veía y sus efectos no eran los esperados y en muchos casos incluso opuestos a lo esperado.
- 2º) La corriente de la persuasión.- Esta corriente se centró en la revisión del proceso de comunicación para estudiar las relaciones entre emisor, mensaje y destinatario. Entre sus conclusiones están que el público no es todo igual, no es una masa uniforme, y que para que una campaña tenga éxito "depende del interés del público hacia el tema y de la amplitud de los sectores de población no interesada" (p. 40). Entre sus conclusiones está la demostración de la dificultad de manipular al público ante la gran variedad de factores que intervienen en las relaciones entre emisor, mensaje y destinatario.
- 3º) Los estudios empíricos sobre el terreno.- Esta teoría rebaja el término de manipulación o persuasión de los medios de comunicación al de influencia de éstos. La teoría "sostiene que la eficacia de la comunicación de masas está muy relacionada y depende en gran medida de procesos de comunicación no medial de la estructura social en la que vive el individuo" (p. 61-62). O sea, la existencia de líderes de opinión que mediatizan el mensaje de la propaganda e influyen en grupos de personas.
- 4º) La teoría funcionalista.- Establece que los medios de comunicación de masas son importantes como transmisores de mensajes si el receptor-público le atribuye esa importancia o ese papel, si no su eficacia es prácticamente nula.

A partir de la teoría funcionalista⁴⁸, la relación propaganda mensaje-influencia en el público va perdiendo fuerza y se va diluyendo en el estudio de los elementos que componen la relación entre emisor y receptor y en el contexto socio-cultural en donde están inmersos estos medios de comunicación. Únicamente es destacable, ya al final, la hipótesis de la "agenda-setting":

⁴⁷ WOLF, Mauro: La investigación de la comunicación de masas, Barcelona, Paidós, 1985.

⁴⁸ El resto de teorías son: teoría crítica (pp. 90-112), teoría culturalológica (pp. 112-120), los cultural studies (pp. 120-124) y las teorías comunicativas (pp. 124-149).

"esta sostiene que como consecuencia de la acción de los periódicos, de la televisión y de los demás medios información, el público es consciente o ignora, presta atención o descuida, enfatiza o pasa por alto, elementos específicos de los escenarios públicos. La gente tiende a incluir o a excluir de su propio contenido. El público además tiende a asignar a lo que incluye una importancia que refleja el énfasis atribuido por los mass media a los acontecimientos, a los problemas, a las personas"⁴⁹.

• **Dificultades para demostrar la influencia directa de un medio de comunicación**

La conclusión esencial de todo lo expuesto por Wolf es que la influencia directa de un mensaje en una masa de individuos a través de cualquier medio de comunicación no es fácilmente demostrable. Esa dificultad de demostrar los efectos del cine sobre su público es un handicap de la mayoría de teorías de la utilización del cine como documento histórico y de las técnicas de análisis que se inscriben tanto dentro de la historia como de la sociología⁵⁰.

Es un handicap porque el historiador que analiza un film de 1940 no puede hacer encuestas al público a la salida del cine ni seguir la trayectoria vital de ese público a lo largo del tiempo, como alguna de las teorías sociológicas sobre medios de comunicación plantean. Primero por la escasa existencia en España y en el mundo de encuestas a la salida de los cines sobre la gran mayoría de los films. En segundo lugar, no se sabe el nombre de las personas que fueron a ver tal o cual film para hacerles una entrevista ahora, si es que están vivos. Y en tercer lugar, porque el cine no será nunca el único elemento de propaganda utilizado y con el paso del tiempo es difícil discernir cual influye más o menos en una persona⁵¹.

Si que existirían alternativas para solventar estos problemas, como el uso de dietarios o las cartas al director de los diarios, tal y como comenta Michèle Lagny en su libro Cine e historia⁵² o como demuestra Francesc Espinet en su trabajo titulado Notícia, imatge, simulacre⁵³. Documentos que demuestran la influencia del cine en la vida cotidiana de las personas, pero que difícilmente demuestran cambios ideológicos como

⁴⁹ SHAW, E.: "Agenda-Setting and Mass Communication Theory" a Gazette (International Journal for Mass Communication Studies), vol. XXV, n.2, 1979, pp. 96-105, citado por WOLF, op. cit., p. 163.

⁵⁰ v. WOLF, op. cit., p. 160, en que afirma que "el índice principal para valorar los efectos no puede ser la cantidad de consumo y de atención a la comunicación de masas: hay que obtener alguna valoración sobre el contenido y el significado de aquello a lo que se está expuesto".

⁵¹ v. WRIGHT, CH. R.: Comunicación de masas. Una perspectiva sociológica, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 130.

⁵² LAGNY, Michèle: Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica, Barcelona, Bosch, 1997, pp. 216-222.

⁵³ ESPINET i BURUNAT, Francesc: Notícia, imatge i simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, pp. 221-263.

consecuencia del mismo, posiblemente estados de opinión pero poco más⁵⁴.

De todas formas este uso del cine de propaganda nos interesa para plantearnos las siguientes cuestiones a resolver en puntos sucesivos de esta investigación: ¿Es necesario demostrar estadísticamente o cualitativamente la influencia de un film o solamente nos interesa la información que nos pueda aportar para entender una época concreta?, ¿es únicamente una valoración o discriminación del film en cuanto a mayor o menor importancia lo que nos puede ser útil?, ¿en que modo están condicionadas estas valoraciones sobre la influencia de un film por la industria y la publicidad sobre el mismo? En general, todas estas preguntas las podemos resumir en una sola: ¿Cuál sería por tanto el papel que debemos asignar al espectador dentro de la utilización del cine como documento histórico?.

⁵⁴ En esta línea deben inscribirse las reflexiones en torno a este tema que hace I.C. JARVIE, Sociología del cine, op. cit., pp. 39-46. Jarvie, por ejemplo, dice que "las películas ejercen influencia ... [por ejemplo] pocos historiadores dudan que las películas fueron un factor decisivo en la migración masiva a California desde todas partes de Estados Unidos y Canadá que ha estado ocurriendo desde la Primera Guerra Mundial" (p. 39), pero posteriormente demuestra y concluye que "la percepción selectiva [en el espectador] ... causa que los sujetos sencillamente fracasen en percibir el mensaje totalmente" (p. 43) y que en una confrontación entre una opinión antigua ya formada en el espectador sobre lo expuesto en una película de propaganda y el mensaje nuevo que se da lo más probable es que se refuerce la opinión que ya se tenía y que "no existe una influencia directa del mensaje en el ser humano" (p. 46)

2. TIPOS DE ANÁLISIS Y SUS PROBLEMAS

Hagamos ahora un breve repaso a las teorías sobre el cine. Un repaso que será necesariamente esquemático. Un análisis y estudio profundo de todas las teorías sobre el cine sería objeto, por si solo, de toda una tesis doctoral, porque si bien el cine sólo tiene 100 años de vida ha sido abundantemente estudiado, analizado y debatido. Puede que este breve repaso que realizaré resulte superficial y criticable, pero el objetivo de mi tesis no es un repaso de las teorías sobre el cine sino establecer unos elementos básicos para posteriormente plantear la viabilidad o no del análisis del cine como documento histórico.

2.1. Teorías y aproximaciones al cine no historiográficas

Empezaremos este breve repaso con las teorías que se han planteado desde fuera del ámbito de la Historia. En él veremos solamente las que son importantes por su influencia para la utilización del cine como documento histórico. Para ello seguiremos la propuesta de clasificación que ha hecho Francesco Casetti⁵⁵ sobre los tipos de teorías cinematográficas: ontológicas, metodológicas y de campo.

Trataremos, primeramente, las teorías ontológicas, donde se discute si el cine es realidad, es sueño o es lenguaje. Posteriormente en las teorías metodológicas y de campo simplemente prestaremos atención a las más próximas y útiles para la utilización del cine como documento histórico: la culturalista, la ideológica, el feminismo, la antropología y la sociología.

2.1.1. Teorías ontológicas

Las teorías ontológicas debaten o se preocupan por saber, en palabras de Francesco Casetti⁵⁶, ¿qué es el cine? Para ello, siempre según Casetti, se acepta un principio básico y es "que el cine es un objeto identificable y susceptible de ser aprehendido". A partir de ahí se articula un marco y unas características. Este marco y estas características tienen una componente metafísica -la búsqueda de la esencia del cine como objeto de las mismas-, un deseo de definición del cine, un estudio total o global del fenómeno cinematográfico y un criterio basado en la verdad.

• El cine es realidad

El primer debate o la primera discusión teórica que se plantea es si las imágenes son realidad y si el cine debe tender al realismo. La idea básica entorno a la que gira este debate "es que el cine debe orientarse hacia lo real a causa de su «base fotográfica», que le permite convertirse en testigo y documento por estar construido para registrar lo que se encuentra frente a la cámara"⁵⁷. Los teóricos más destacados de

⁵⁵ CASETTI, Francesco: Teorías del cine, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 22-29.

⁵⁶ CASETTI, op. cit., p. 22-23.

⁵⁷ CASETTI, op. cit., p. 32. Además de Casetti también se puede consultar Demetrio E. BRISSET: Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 43-48.

esta corriente son André Bazin y Sigfried Kracauer, aunque también son interesantes las aportaciones de Cesare Zavattini y Guido Aristarco con sus debates y críticas al neorrealismo italiano, György Lukács y su teoría del doble reflejo de la realidad y Pier Paolo Pasolini que mezcla componentes semióticos en su defensa del realismo del cine⁵⁸.

- **André Bazin**

Como que a Sigfried Kracauer lo estudiaremos dentro de la teoría sociológica nos centraremos ahora en las propuestas de André Bazin. Bazin plantea que el cine añade "a la objetividad fotográfica la reproducción del tiempo" y por tanto, "posee una tal proximidad al mundo que puede convertirse en su réplica y en su extensión"⁵⁹. Para él "el realismo es una necesidad básica de todas las artes" y en el cine se manifiesta en su máximo esplendor en el plano secuencia y en la existencia de los montajes prohibidos que eliminan la credibilidad del film por falta de realismo⁶⁰.

Los detractores de esta teoría la criticaron afirmando que el cine tiene un componente imaginario y por tanto no real y que la realidad absoluta es imposible de ser captada. En esta línea, en la actualidad, son muy aclaratorias las palabras de Michèle Lagny: "nadie cree que la fotografía y el cine muestren «la realidad» sino, al contrario, «la realidad» tal como la ven el fotógrafo o el director y tal como pueden captarla los aparatos que éstos disponen"⁶¹.

- **El cine es algo imaginario**

Una segunda teoría o debate teórico que se planteó y que está íntimamente relacionado con el anterior gira entorno a la idea de que el cine es algo imaginario, no es real o no es la realidad y debe explotar esa irrealidad que para sus defensores es la esencia del cine. Concretamente se plantea que "el cine abre un espacio distinto, habitado por muchas más cosas de las que rodean nuestra vida"⁶². Un film, es por tanto, una ventana a lo imaginario y por ello está conectado con la subjetividad. Una subjetividad tanto en la elaboración del mismo como en su visión. En la elaboración porque se realiza una selección

Dentro del cine amateur también aparecerá una corriente que intentara llevar este cine hacia el realismo puro, así Enric RIPOLL en "El cine es testimonio o no es nada" (*Arte Fotográfico*, n° 132, año XXIV, mayo-junio 1975, Madrid, Ediarde, p. 25-26) afirma que "abogamos ... por un cine que recoja fielmente la realidad vivencial y social de cineasta"

⁵⁸ Para todos ellos v. las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 35-39 y 51-54.

⁵⁹ CASETTI, op. cit., p. 42.

⁶⁰ CASETTI, op. cit., p. 44-45. Vicente SANCHEZ-BIOSCA en "En torno a algunos problemas de historiografía del cine" a *Archivos de la Filmoteca*, n° 29, Junio 1998, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 89-115, matiza la pretensión de realismo de Bazin y afirma que "el realismo no es tampoco en Bazin sinónimo de imitación de lo real, sino algo que sería más apropiado llamar verdad y que requiere para realizarse de una revelación".

⁶¹ LAGNY, op. cit., p. 20.

⁶² CASETTI, op. cit., p. 55.

mediatizada por el autor y en la visión porque el espectador compara lo que aparece en la pantalla con lo que sabe y lo integra en sus conocimientos y así participa del film⁶³.

- **Edgar Morin**

Dentro de esta corriente sobresale la figura de Edgar Morin, aunque también se han de destacar las aportaciones de Ado Kirou que conecta el surrealismo con el cine y George Lenne que identifica el cine con lo imaginario a través de los géneros especiales⁶⁴.

Morin, sobre el que nos centraremos, afirma que "en la pantalla aparecen «Los mensajes secretos, la más profunda intimidad del alma, todo está allí, alienado, trasladado a lo imaginario que expresa igualmente bien ciertas necesidades universales como las del siglo XX»"⁶⁵. Con ello Morin da una dimensión psicológica al estudio del cine, pero además vincula la antropología y la lingüística para estudiar la identificación del espectador con lo que aparece en la pantalla. Para ello, del cine

"analiza su base constitutiva (el mecanismo de la proyección-identificación); confecciona una lista de las técnicas que se utilizan para estimularla (desde la reproducción de los objetos y del movimiento típico ya del «cinematógrafo», a la movilidad absoluta de la cámara, desarrollada en primera persona por el «cine»); pasa revista a sus efectos (desde el placer del reconocimiento a la transferencia con ciertos «individuos privilegiados», como son los divos). El resultado es que el nuevo medio revela su naturaleza: «el cine es exactamente una simbiosis, es decir, un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film; un sistema que tiende a integrar el flujo del filme psíquico del espectador»"⁶⁶.

Esta teoría fue incomprendida en su tiempo y prácticamente aislada hasta la actualidad en que se la vincula a la teoría culturalista. En el presente el punto más débil que le encuentran es la dificultad en lo complejo de la constatación de la misma⁶⁷. Así, por ejemplo, Sorlin afirma, comentando una encuesta sobre el cine, que "en general el público no estaba dispuesto a aceptar pasivamente las imágenes engañosas"⁶⁸ y con ello crítica abiertamente a los teóricos que relacionan el cine con un sueño.

- **El cine es realidad e imaginación**

Pero lo que nos interesa de estas teorías son otros aspectos. Tenemos por una parte que el cine es el reflejo de la realidad y

⁶³ v. Casetti, op. cit., p. 56.

⁶⁴ Para todos ellos ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da Casetti, op. cit., pp. 56-59.

⁶⁵ Casetti, op. cit., p. 64. También en MALASSINET, Alain: Société et cinéma. Les années 1960 en Grande Bretagne, París, Lettres Modernes, 1979, p. 58-59; encontramos un resumen del pensamiento de Morin que Casetti ha resumido perfectamente en la frase que hemos citado.

⁶⁶ Casetti, op. cit., p. 62.

⁶⁷ v. Casetti, op. cit., p. 64-65

⁶⁸ SORLIN, Cines europeos..., op. cit., p. 90.

es cierto que el cine puede reflejar partes de la realidad como las costumbres, las ideologías, las ciudades, etc. Por otra parte, y en sentido contrario, tenemos que el cine constituye un sueño de la sociedad y del espectador. La proyección forma parte de algo imaginario, algo que no es real. La verdad es que lo que se ve en la pantalla no es la realidad absoluta. Por lo tanto, hemos de afirmar que lo que se ve en los films jamás será algo 100% real ni será 100% ficción porque siempre es una visión parcial de alguien (ficción), tanto si es documental como argumental, pero una visión con componentes o elementos de la realidad. De todas formas que un film sea la realidad o sea una ficción tanto nos da para su utilización como documento histórico, porque igualmente lo podremos estudiar -eso sí, teniendo en cuenta las características que implica que sea más o menos próximo a la realidad-. Y no nos importa porque si es real se estudian los elementos de realidad presentes y si es pura imaginación surgida de lo que los autores han imaginado se puede estudiar como reflejo de un pensamiento o de los miedos propios de un grupo social en un determinado momento. Por ejemplo, nada más alejado de la absoluta realidad que los films del género de ciencia-ficción. Pues bien, muchos de estos films pueden ser analizados y estudiados como los miedos que ciertas sociedades o grupos sociales tienen en el presente respecto a ciertos temas. Así en los años 50 films como *Ultimátum a la tierra* (*The day of the earth stood still*, de 1951, de R. Wise) o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, de 1956, de D. Siegel) han sido planteados como los miedos que la sociedad americana proyectaba de una invasión soviética en plena Guerra Fría o hacia una Tercera Guerra Mundial⁶⁹. Podríamos enumerar unas cuantas más que tratarían los problemas que plantea el crecimiento incontrolado de la población, el miedo nuclear y sus consecuencias en la creación de una sociedad postnuclear, las dudas sobre la exploración y explotación del espacio exterior, los peligros de la genética y de la informática, los recelos que plantean la utilización de la robótica, etc.

- **El cine es un lenguaje**

Finalmente, dentro de las teorías ontológicas, cabe destacar el debate teórico sobre si el cine es un lenguaje. Esta confrontación dialéctica, que se abre en los años 20, gira entorno a la idea básica que considera al cine como un lenguaje y reflexiona sobre los medios que utiliza para expresarse, la relación entre este y las otras artes, las características del lenguaje cinematográfico y sobre la imagen como signo⁷⁰. En palabras de Francesco Casetti tenemos que las ideas básicas de cada uno de los ámbitos de reflexión son:

⁶⁹ v. GUBERN, Román: "Cine de fantasía" en El cine desde los Lumière hasta el Cinerama, Barcelona, Argos, 1965, p. 281.

⁷⁰ v. CASETTI, op. cit., pp. 67-77; SORLIN, Cines europeos..., op. cit., p. 204 o AUMONT, J. y MARIE, M.: Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 123-133.

- En el primer caso "es que el cine nace como amalgama de distintos medios de origen figurativo, teatral y narrativo, combinados con técnicas propiamente cinematográficas"⁷¹.
- En el segundo "El objetivo es medir parecidos y diferencias entre el llamado séptimo arte y las artes que le han precedido, y al mismo tiempo evidenciar las zonas de intercambio y las zonas de dependencia"⁷².
- En el tercero "es la compilación de auténticas gramáticas cinematográficas, es decir, de repertorios de procedimientos cinematográficos con sus reglas de aplicación «correcta»"⁷³.
- En el cuarto se "presta una atención especial hacia lo que parece ser el signo cinematográfico por excelencia: la imagen.(...) [para ello buscaran la] comparación de la imagen con otros ejemplos de signo, como la palabra; análisis de la narratividad del cine; una serie de afirmaciones inspiradas por la psicología, la estética y la crítica; algunos relieves que se refieren a la técnica cinematográfica; y el examen de ejemplos concretos"⁷⁴.

En resumen un

"reconocimiento de la «lingüística» del film ...[definiendo un lenguaje como] un dispositivo que permite otorgar significación a objetos o textos, que permiten expresar sentimientos o ideas, que permite comunicar informaciones, el cine aparece plenamente como un lenguaje ...[porque] un film [para los semiólogos] expresa, significa, comunica"⁷⁵.

• Jean Mitry

Dentro de esta corriente destacaran teóricos y estudiosos del cine como Galvano della Volpone, Albert Laffay y Jean Mitry, por encima de otros que también realizan aportaciones interesantes como Walter Hageman o Luigi Chiarini⁷⁶. De todos ellos nos centraremos en la figura de Jean Mitry, el más contemporáneo de los teóricos destacados de esta corriente teórica. Mitry persigue en sus estudios tres objetivos⁷⁷:

- 1º) Una oposición frontal a las teorías realistas, ya que opina que aceptar solo lo que se ve es quedarse sin captar la esencia de las imágenes.
- 2º) Ver como el cine es lenguaje.
- 3º) Saber como el lenguaje del cine se organiza.

⁷¹ CASETTI, op. cit., p. 70.

⁷² *Ibidem*. Un ejemplo de este tipo de estudios comparativos entre el cine y otras artes nos lo ofrece AUMONT, Jacques: El ojo interminable: cine y pintura, Barcelona, Paidós, 1997, p. 11; en donde intenta ver la relación entre el cine y la pintura.

⁷³ CASETTI, op. cit., p. 73.

⁷⁴ CASETTI, op. cit., p. 75.

⁷⁵ CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico: Como analizar un film, Barcelona, Paidós, 1994, p. 65.

⁷⁶ Para todos ellos ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 75-82.

⁷⁷ v. CASETTI, op. cit., p. 85-89.

Para todo ello, define un film como "una obra de arte ... y ... [como] un objeto lingüístico, en el que se manifiestan ciertas ideas"⁷⁸. "La imagen cinematográfica es plenamente un signo"⁷⁹ para Mitry por sus funciones dentro del film y por los procesos que explica. Por tanto,

"la imagen cinematográfica no se limita a mostrar algo, sino que significa, ya sea porque asume nuevos valores gracias a la combinación con otras imágenes (símbolo), ya sea porque desata un proceso de generalización y de abstracción a partir de su presencia en la pantalla (analogon)"⁸⁰.

- **La semiótica y el cine**

El estudio del lenguaje cinematográfico y su normativización, como hemos dicho, aparecerá durante los años 20. En los años 60, cuando muchas otras disciplinas como la psicología, la sociología o el psicoanálisis se interesan por el cine; desde la filología -donde la semiótica está produciendo toda una revolución- el estudio del cine derivara en un estudio semiótico del lenguaje cinematográfico. Este estudio semiótico pretende explicar, clasificar y descifrar los signos fílmicos propios del lenguaje del cine. La idea básica expuesta anteriormente sobre que el cine es un lenguaje deriva aquí en una aplicación de una metodología de análisis del lenguaje cinematográfico. Todo ello llevará a una serie de cuestiones que centraran los estudios semiológicos sobre el cine. La cuestión esencial que "se plantea [es] si el cine es una verdadera lengua... o, por el contrario, un hecho de lenguaje"⁸¹. La conclusión a la que llegan, según Francesco Casetti, es que el cine no es una lengua sino un lenguaje.

Destacaran dentro de esta corriente teóricos como Christian Metz, Francesco Casetti o Jacques Aumont, sin menospreciar las aportaciones de personas como Bettetini, Eco, Garroni, Wollen o Worth⁸².

- **Christian Metz**

Creo que debemos profundizar aquí en la contribución que hizo Christian Metz, por ser uno de los primeros que indagó en este campo teórico. Metz expone un sistema muy complejo de entender un film. Primero establece cuatro elementos o campos presentes en un film:

"el texto (que es algo concreto y singular: este film determinado), el mensaje (que es algo concreto pero no

⁷⁸ CASETTI, op. cit., p. 83.

⁷⁹ CASETTI, op. cit., p. 84.

⁸⁰ CASETTI, op. cit., p. 85.

⁸¹ CASETTI, op. cit., p. 154. También podemos ver las explicaciones que sobre la semiótica que autores como AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 100-118; BRISSET, op. cit., pp. 65-69 y la utilización en las relaciones cine-historia por parte de SORLIN, Pierre: Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana, México, Fondo de cultura económica, 1977, pp. 44-52.

⁸² Para todos ellos ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 156-180 y BRISSET, op. cit., pp. 138-147, para los casos de Jacques Aumont y Francesco Casetti en donde además da el esquema de análisis de un film propuesto por estos autores.

singular: un juego de luces en un film, que forma parte del texto pero no es exclusivo de éste), el código (que es algo construido por el analista pero no singular: la «gramática» de la iluminación), y el sistema singular (que es algo construido y singular: la organización de un texto, el edificio del filme que es materia de análisis)”⁸³.

Metz se centrará esencialmente en el estudio de los códigos y del sistema singular. Los códigos los divide

“según su alcance (hay códigos cinematográficos particulares, para ciertos grupos de films; hay códigos no específicos, que el cine comparte con otras «artes», etc.); comienza a diseñar una lista (códigos icónico-visuales, que forman las imágenes, y que el cine tiene en común con la pintura y la fotografía; códigos de duplicación mecánica, que regulan los mecanismos de reproducción del mundo, y que el cine sólo tiene en común con la fotografía; códigos de la composición audiovisual, que se valen de las relaciones entre imagen y sonido, y que son originales del cine, etc.)”⁸⁴.

Finalmente llega a la conclusión de que

“el lenguaje cinematográfico es una realidad con dos caras; por una parte es un conjunto de códigos específicos (eso y sólo eso es lo que hace cine del cine), por otro, sin embargo, es el conjunto de todos los códigos lo que construye el filme (lo que el cine aprovecha, aunque provenga de otros ámbitos)”⁸⁵.

- **Reticencia al uso de la semiótica**

Pero, en palabras de Michèle Lagny “los historiadores se muestran reticentes” a utilizar la semiótica en sus estudios y si la utilizan lo hacen para ver “la forma en que un texto solicita al (un) público”⁸⁶. La semiótica constituye en si una herramienta para los historiadores, pero algunos críticos de esta corriente teórica afirman que “el cine «presenta toda la apariencia de ser «un mensaje sin código», una duplicación no mediatizada del «mundo real».»”⁸⁷.

- **Resumen: el cine es un lenguaje propio**

Lo que nos puede interesar de estas corrientes teóricas es la propuesta que hacen de que el cine es un lenguaje propio y posee sus propios códigos lingüísticos. Por tanto, un film es un texto que se puede estudiar, descomponer y analizar como se hace con un texto escrito, salvando las diferencias. Igual que un texto

⁸³ CASETTI, op. cit., p. 164.

⁸⁴ CASETTI, op. cit., p. 165. Francesco CASETTI y Federico DI CHIO en su libro Como analizar un film, op. cit., dan una extensa explicación de todos los códigos y signos de un film con magníficos cuadros resúmenes de los mismo, v. pp. 76-77, 137, 150, 163, 208-209, 246, 25.

⁸⁵ CASETTI, op. cit., p. 165.

⁸⁶ LAGNY, op. cit., p. 199.

⁸⁷ KUHN, Annette: Cine de mujeres. Feminismo y cine, Madrid, Cátedra, 1991, p. 99. Otras críticas se centran en el hecho de forzar propuestas metodológicas de la lingüística para ser aplicadas al cine (v. HUESO, op. cit., p. 29) o también en la imposibilidad de un análisis total del film y, por ello necesitar de la fragmentación con los defectos que ello supone como la sustitución del todo por una parte y con ello la subjetividad de la selección del fragmento (v. AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 111-113).

posee una serie de mensaje tras las palabras mediante un código aceptado, el cine, según los semiólogos cinematográficos, también los posee⁸⁸. Por supuesto que el cine no es igual -no es un lenguaje idéntico al escrito- pero como historiadores podemos utilizar un film como cualquier otro documento que nos está transmitiendo algo del pasado y aunque tiene reglas internas distintas y códigos diferentes, tiene iguales características y posibilidades de análisis históricas. Esto no quiere decir que como historiadores nos debamos dedicar a describir los códigos internos de los films, porque tampoco lo hacemos en los textos escritos.

2.1.2. Teoría culturalista

Pero continuemos nuestro particular viaje por las teorías cinematográficas. En los años 70 se produce un cambio en el estudio teórico del cine con nuevas concepciones que cambiaran progresivamente las formas de analizar y estudiar los films. Estos cambios se prolongan hasta la década de los 80. Uno de ellos es la aparición de la teoría culturalista⁸⁹ en esa última década. Esta teoría gira en torno al hecho de inscribir el cine en un campo más amplio: la cultura. En palabras de Francesco Casetti

"la preocupación reside ahora en recuperar los aspectos «populares» del fenómeno, para mostrar su carácter complementario de los valores «elevados» ... [en] conocer qué resonancias suscita su presencia en el panorama general (...). El cine se considera un texto ... en el sentido de acontecimiento, es decir, una realización lingüística acabada: un hecho que tiene lugar en el espacio de la comunicación, de la cultura y del pensamiento; una presencia que se suma a otras presencias"⁹⁰.

En resumen, buscar las relaciones entre los objetos considerados culturales y los grupos sociales que los hacen y los consumen⁹¹.

• Frank McConnel

Dentro de esta corriente destacan las figuras de Frank McConnel y Thomas Elsaesser, pero con aportaciones también destacadas de Leo Braudy, Keith Cohen, Robert Warsow, Maurizio

⁸⁸ v. CARMONA, Ramón: Cómo se comenta un texto fílmico, Madrid, Cátedra, 1993, p. 247.

⁸⁹ Hemos de entender aquí la palabra cultura, tal y como la define Michèle LAGNY, op. cit., p. 187, en "un sentido amplio, porque toda actividad, por trivial que sea, tiene una dimensión simbólica (la forma de vestir y de comer, la forma de nacer y de morir). Una segunda acepción del término, siempre desde una perspectiva socio-antropológica aunque más delimitada, remite a un conjunto de ideas o de valores que a menudo se denominan «representaciones colectivas», es decir, las imágenes que los grupos sociales se dan a sí mismos. Definida más estrechamente, la cultura se limita a actividades artísticas e intelectuales y creativas (escribir, componer música, artes plásticas, etc.)".

⁹⁰ CASETTI, op. cit., pp. 295-296. También se pueden ver las explicaciones que sobre esta teoría da LAGNY, op. cit., p. 187-232.

⁹¹ v. LAGNY, op. cit., p. 200.

Grande, Jacques Aumont, Stuart Kaminski y John Cawelti, entre otros⁹².

Veamos primero los planteamientos de Frank McConnel⁹³. Él centra su trabajo en el estudio de las formas en que interpretamos los distintos modos expresivos que tiene la cultura. Para ello parte de la idea de que toda narración, y el cine es un texto narrativo, tiene un carácter didáctico para el espectador. Un carácter que explica el mundo real y ayuda al que lo ve a entenderse a sí mismo y todo lo que le rodea. Así, sugiere la idea de que en toda narración hay la existencia de 4 mitos fundamentales en donde hay un héroe, un ambiente y una transgresión propias. Estos mitos serían:

- 1) Épica.- "el héroe es un soberano, el ambiente es la ciudad que debe fundar y la transgresión se plantea contra los dioses"
- 2) Romance.- "el héroe es un caballero, su misión es mantener el orden, y el pecado se realiza contra otros hombres"
- 3) Melodrama.- "el héroe es un «agente» (detective, abogado, periodista) que frente al conflicto entre la moral predicada y la violación enmascarada de las leyes intenta recuperar de algún modo los preceptos sobre los que se fundó la ciudad"
- 4) Sátira.- "el héroe es un mesías o un loco que vive en una ciudad donde se ha perdido la capacidad de distinguir entre la ley y la infracción de la ley, entre el bien y el mal, y donde la vida se ha hecho intolerable"⁹⁴.

- **Thomas Elsaesser**

Por su parte Elsaesser se interesa principalmente por el melodrama y en él analiza su función social, para estudiar las formas en que este género "aborda las inquietudes que impregnan la sociedad estadounidense de los años 50 ... a la luz del conflicto entre generaciones o entre sexos"⁹⁵.

- **Crítica y puntos favorables**

De todas formas, a la teoría culturalista se le critica, por ejemplo, su mala delimitación de las áreas o temas de estudio que se pueden realizar como producción cultural y sus diferencias con otros campos de estudio o aproximaciones a esa producción cultural como las relaciones entre el cine y la política, la sociología o la circulación cultural. Además se critican las altas connotaciones ideológicas, que son obviadas, en las definiciones de cultura y en la clasificación que se hace de los elementos que forman parte de la cultura, o sea, la diferencia entre cultura popular-cultura de masas (donde estaría

⁹² Para todos ellos ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 296-318; en donde además comenta las aportaciones de Will Wright, Thomas Schatz, Dudley Andrew, Giorgio Tinazzi, Gerald Mast, Edoardo Bruno, Virgilio Melchiorre, Stanley Cavell y Gilles Deleuze.

⁹³ Todo lo expuesto a continuación sobre las teorías de Frank McConnel está extraído de CASETTI, op. cit., p. 298-300.

⁹⁴ Todas las citas de estos cuatro mitos fundamentales (épica, romance, melodrama y sátira) pertenecen a CASETTI, op. cit., p. 299.

⁹⁵ CASETTI, op. cit., p. 301.

el cine) y la cultura a secas (donde se incluiría la ópera, el teatro y otras artes)⁹⁶. Por otra parte también se crítica la metodología en el sentido de que no queda muy claro que es lo que debe estudiarse, si toda la producción sin criterios estético o una selección⁹⁷.

Como resumen final, a nosotros nos debe quedar la idea de que el cine forma parte de una cultura y esa cultura, la que se refleja en los films, los influye y los cambia. O mejor aún, la idea general que expone Michèle Lagny en su obra Cine e historia:

"El cine participa de todos los casos de la cultura: se puede considerar como un «testigo» de las formas de pensar y de sentir de una sociedad o bien, como un «agente» que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta «modelos» más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.). (...) el cine deviene uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce. (...) es a la vez una práctica creativa (...) y una actividad de ocio"⁹⁸.

2.1.3. Feminismo y cine

Los cambios sociales de la década de los 60 también van a afectar al mundo teórico y analítico del cine, igual que afecto a la industria cinematográfica y al resto del mundo científico. En la década siguiente de los 70 se extenderá desde los Estados Unidos la teoría feminista del cine. La idea entorno a la que girara esta teoría es la de ver como los films representan los géneros, principalmente al género femenino. A partir de ahí, se plantean la existencia de "estereotipos fijos" en la representación de la imagen de la mujer en el cine, el estudio de las "dinámicas del placer" en la visión de un film, el lenguaje cinematográfico sexista en un intento de definir un lenguaje cinematográfico asexuado, las diferencias entre el cine hecho para mujeres y dirigido a mujeres y el cine hecho por hombres y dirigido a los hombres, se vuelve a releer el cine clásico desde una perspectiva feminista en donde se aprecian las jerarquías sexuales y el tratamiento de la mujer en diferentes géneros cinematográficos, el estudio de las subculturas (juvenil, técnicas, feminista, etc.) que se centra especialmente en el estudio del consumo y su diferencia sexual, racial y cultural⁹⁹ y, también, se plantea el estudio de las ausencias -de "la manera com les dones no apareixen en les pel·lícules o no hi están representades"¹⁰⁰-. Puntualizar, para acabar, que dentro

⁹⁶ v. LAGNY, op. cit., pp. 192-208.

⁹⁷ LAGNY, op. cit., p. 196.

⁹⁸ LAGNY, op. cit., pp. 187-188.

⁹⁹ v. CASSETTI, op. cit., pp. 251-266; AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 245-248; BRISSET, op. cit., pp. 108-109; Eva PARRONDO COPPEL: "Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia" en Secuencias, n° 3, Octubre 1995, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-20 y también el libro de Annette KUHN, op. cit., en donde aborda especialmente las dinámicas del placer y el cine hecho por y para mujeres.

¹⁰⁰ COLL, Mercè: "Cinema i dona" en Balma. Didàctica de les ciències socials, geografia i història (monográfico con el título de "El cinema: fonts i

del estudio de los estereotipos se llega a la conclusión de que no solamente se hace "una imagen banalizada [de la mujer], sino también un instrumento para representar una realidad en sus rasgos típicos, de forma que resulte reconocible a primera vista"¹⁰¹, pero también establecen los mecanismos y las causas por los que las mujeres son relegadas a la ausencia, silencio y marginalidad cultural¹⁰².

En esta corriente destacaran las figuras de Claire Johnston y Laura Mulvey; además de Marjorie Rosen, Joan Mellen, Molly Haskell, Jacqueline Rose, Janet Bergstrom, Jacqueline Suter, Linda Williams, Lea Jacobs, Ann Kaplan, Annette Kuhn, Mary Ann Doane, Tania Modleski, Teresa de Laurentis o Myriam Hansen¹⁰³.

- **Laura Mulvey**

Laura Mulvey¹⁰⁴ es la mejor exponente de una de las teorías más interesantes dentro de los estudios feministas del cine: la teoría de las dinámicas del placer o mecanismos de identificación de los géneros en el cine clásico. Ella enfoca sus estudios sobre la dinámica del placer "en dos sentidos: por un lado dedica su atención no sólo al modo en que la mujer aparece representada en el cine, sino también al papel que se le impone como espectadora"¹⁰⁵. Después del estudio de los films establece la existencia de dos tipos de placer en la visión de los films: la escopofilia y el narcisismo¹⁰⁶. A partir de ahí llega a la conclusión de que la mujer aparece para ser mirada, y por tanto como objeto de placer y como presencia pasiva, y el hombre para mirar, y por tanto como agente de la acción y como presencia activa en la trama argumental, especialmente en el cine clásico. Por ello "esta doble situación hace que el espectador elija siempre al héroe como objeto de la identificación y a la heroína como objeto de goce"¹⁰⁷.

- **Claire Johnston**

Por su parte Claire Johnston en los años 80 planteará un estudio no solo de cómo el cine presenta a los personajes femeninos, sino también del ambiente social en el que aparece. Para ella no solo se debe estudiar el film como un texto y a partir de ahí averiguar que espectador es el que ve el film, sino que se debe estudiar el contexto social, político y

recursos didàctics"), n° 3, any II, gener 1996, Barcelona, Serveis Pedagògics, S.L., p. 32.

¹⁰¹ CASETTI, op. cit., p. 253.

¹⁰² v. KAPLAN, Ann E.: Women & film: both sides of the camera, London, Methuen & co., 1988, p. 10.

¹⁰³ Para todas ellas ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 251-266.

¹⁰⁴ Todo lo expuesto a continuación sobre las teorías de Laura Mulvey está extraído de CASETTI, op. cit., p. 255-257, BRISSET, op. cit., pp. 108-109 y PARRONDO, op. cit., pp. 11-15.

¹⁰⁵ CASETTI, op. cit., p. 255.

¹⁰⁶ Según el Diccionario de términos científicos y técnicos, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1987, p. 783, la escopofilia es "la estimulación sexual provocada por la contemplación del cuerpo humano desnudo" y el narcisismo es un "exceso de amor a sí mismo" (p. 1380).

¹⁰⁷ CASETTI, op. cit., p. 256.

económico del film, de las salas y de los espectadores para entender el film. Porque sino simplemente se construyen espectadores abstractos alejados de la realidad¹⁰⁸.

- **Críticas y puntos favorables**

Difícilmente criticable, la teoría feminista abrió la puerta al estudio de distintos grupos sociales o minorías en el cine. En resumen, la teoría feminista expone que el cine está construido o representa la mirada de un género: el masculino. Mientras que el género femenino aparece en el cine para ser mirado. Esta esencia teórica ha derivado en estudios sobre lo que las mujeres representan en el cine en general y en los films en particular. Por tanto, se estudia la imagen que se da de la mujer. Si ese estudio se traslada en el tiempo se verá cómo esta imagen evoluciona, cambia o podemos ver qué elementos de ella permanecen. Esto deriva en estudios históricos de género, del papel jugado por las mujeres en la sociedad y de los roles que esa sociedad les atribuye.

2.1.4. Antropología visual

La consolidación de nuevas disciplinas científicas dentro del mundo universitario en los años 70 también aportará nuevas teorías al estudio del cine. Una de esas disciplinas será la antropología. La relación entre la antropología y el estudio del cine se ha planteado desde caminos distintos. Un primer camino es el del cine antropológico. Si bien los antropólogos remontan el cine de tipo antropológico, o más bien etnográfico, a los documentales de Robert Flaherty como *Nanook el esquimal* o *Moana* y a las experiencias del cine-verdad de los años 60¹⁰⁹, nos concentraremos en sus etapas más recientes en que se han definido y explicado el cine antropológico dentro del desarrollo de lo que se ha denominado antropología visual.

- **Cine antropológico**

El cine antropológico se centra en la producción y realización de films de carácter etnográfico. Una buena definición de film etnográfico, que resume perfectamente el pensamiento de muchos antropólogos y muestra la confusión existente sobre este término, nos la ofrece Joaquim Puigvert en la siguiente frase: "podríem definir el film etnogràfic com aquell que reveli o posi de relleu certs patrons culturals"¹¹⁰. Esto prácticamente engloba cualquier film. Por tanto, siempre hay matizaciones a esta definición que podemos resumir en la siguiente frase de Emile de Brigard: "no obstante, algunas

¹⁰⁸ v. CASSETTI, op. cit., p. 263 y parte del artículo de Laura MULVEY: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) citado por AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 245-246.

¹⁰⁹ Para comprender lo que era el cine-verdad son muy interesantes los artículos de LOPEZ CLEMENTE, "Cine-verdad. Cine-mentira", op. cit., pp. 1147-1149; y "Los medios del cine-verdad", op. cit., pp. 1259-1261.

¹¹⁰ PUIGVERT i PASTELLS, Joaquim: "Aproximació a l'ús etnogràfic de la fotografia i el cinema" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions. IV Jornades Antoni Varés, Girona, Ajuntament de Girona, 1996, p. 178.

películas son más reveladoras que otras"¹¹¹ -algunos films son, por tanto, más etnográficos que otros, más importantes que otros y más útiles que la mayoría-.

- **Karl Heider y Elisenda Ardévol**

Dentro de esta corriente se pueden destacar las aportaciones de Marcel Griaule o Ruth Benedict y su equipo de la Universidad de Columbia, pero especialmente las concepciones del cine etnográfico de Karl Heider y de Elisenda Ardévol¹¹². Karl Heider en su intento de definir el cine etnográfico propone una serie de criterios para medir el grado de etnograficidad de una película según la información que contiene y el grado de seguimiento de unas reglas metodológicas¹¹³. En cambio, Elisenda Ardévol va mucho más allá y expone la necesidad de conocer más cosas sobre el film para calificarlo como etnológico. En concreto afirma que:

"Una película no es transparente ni un fiel reflejo de la realidad, responde a un nivel de desarrollo de las técnicas cinematográficas, a una metodología de producción, a una teoría del montaje y a una intencionalidad del realizador, además de ciertas conceptualizaciones sobre la sociedad y la naturaleza humana. Es necesario conocer y analizar críticamente la corriente teórica y metodológica que inspira el filme, cómo se realizó, qué contenidos antropológicos usa, cuál es la imagen que pretende transmitir, qué emociones pone en juego y a través de qué técnicas narrativas"¹¹⁴.

Pero, el cine antropológico está especialmente centrado en el cine documental y en la realización y producción de films de carácter etnográfico. Por tanto, han utilizado el cine, principalmente, como medio de expresión, como una forma alternativa de explicar la etnografía mediante imágenes y no mediante palabras en un libro¹¹⁵.

- **Antropología y estructuralismo**

Un segundo camino es el de la antropología de los visual. Uno de sus precedentes es la relación que se ha establecido entre el antropólogo Lévi-Strauss por una parte, el estructuralismo (especialmente los conceptos vertidos por Vladimir Propp en su libro Morfología del cuento¹¹⁶) por otra y el cine, con derivados como el estudio de los mitos y el cine.

Lévi-Strauss, entre otras aportaciones al estudio de la antropología, desarrolló la utilización de modelos lingüísticos

¹¹¹ BRIGARD, Emile de: "Historia del cine etnográfico" en ARDÉVOL y PÉREZ, op. cit., p 31.

¹¹² Para un recorrido sobre la historia del cine etnográfico y sus principales teóricos y aportaciones v. ARDÉVOL y PÉREZ, op. cit.

¹¹³ v. ARDÉVOL, Elisenda: "Tendencias teóricas y metodológicas en el cine etnográfico" en ARDÉVOL y PÉREZ, op. cit., p. 13.

¹¹⁴ ARDÉVOL, "Tendencias teóricas...", op. cit., p. 28.

¹¹⁵ Un ejemplo de esto lo tenemos en la muestra de cine antropológico que se realizó en Tarragona entre el 21 y el 28 de febrero de 1996 con motivo de un Seminario sobre antropología visual organizado por el Institut Tarragonès d'Antropologia (Nou Diari, 19-II-1996), donde las películas que se pasaban eran única y exclusivamente documentales de carácter etnográfico.

¹¹⁶ PROPP, Vladimir: Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1977.

para su estudio de las culturas y de los mitos de otros pueblos. Su objetivo era conocer la relación entre el mito y el sistema social. Una de las conclusiones que establece es que la mitología permite a las sociedades y a sus individuos resolver sus contradicciones y dilemas culturales. Lévi-Strauss jamás aplicó su teoría al estudio del cine, pero influyó en estudiosos como Roland Barthes que desarrolló la teoría estructuralista para su aplicación al cine y dedicó parte de sus esfuerzos al estudio de la mitología cinematográfica¹¹⁷.

• **Antropología metafísica**

Pero la antropología nos permite utilizar los films -todos los films- de una forma más amplia. Me estoy refiriendo a la utilización de los que no fueron pensados como cine etnográfico, sino simplemente como creaciones artísticas o de entretenimiento, ya que como afirma Demetrio E. Brisset las "imágenes son productos culturales, inmersos en una cultura determinada"¹¹⁸. Una cultura que podemos estudiar. Por tanto, en esos films podemos analizar comportamientos culturales y ritos propios de mundos rurales o urbanos tanto en sus facetas de realidad transmitida como de visión que una determinada persona, grupo social o sociedad distinta se tiene. Por este camino transita la antropología metafísica. Fernando Alonso Barahona¹¹⁹ propone el estudio del cine desde esta línea de investigación, indagando en los films:

- la imagen de la vida humana.
- la visión del hombre (sus proyectos vitales y vocacionales, sus responsabilidades, sus trayectorias vitales, la idea del arrepentimiento y su trayectoria y personalidades).
- la visión de la mujer.
- la condición sexual del hombre y su sensibilidad.
- el pensamiento y el sentimiento.

¹¹⁷ v. HUGHES, William: "The evaluation of film as evidence" en SMITH, Paul (compilador): The historian and film, Cambridge, Cambridge University, 1976, p. 76-77.

En esta misma línea estructuralista esta el trabajo de José Ángel GARRIDO: La etnia gitana en la pantalla. Minorías en el cine, Barcelona, Film Historia y Publicacions Universitat de Barcelona, 2003. Este libro es la publicación de su tesis doctoral y es un trabajo muy interesante porque, en lugar de analizar los mitos cinematográficos, analiza la visión que el cine da de un grupo étnico (los gitanos). Para este análisis sigue una mezcla de teorías historico-cinematográficas, estructuralistas y antropológicas que desarrolla y explica en los dos primeros capítulos, para después aplicar al estudio de los gitanos en el cine.

¹¹⁸ BRISSET, op. cit., p. 95. Esta idea expresada por Brisset es compartida por prácticamente la totalidad de los antropólogos e incluso afirman que todo film puede ser analizado desde la antropología, pero a pesar de ello diferencian entre el cine y el cine antropológico (léase etnográfico), centrándose más en este último que en el primero (v. por ejemplo HEIDER, Karl G. : "Hacia una definición de cine etnográfico" en ARDEVOL, Elisenda y PEREZ TOLON, Luis (eds.): Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995, pp. 75-93.

¹¹⁹ v. ALONSO BARAHONA, Fernando: Antropología del cine, Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1991.

- la idea de belleza y de imaginación.
- el tiempo imaginario y real como medida humana, el azar y la libertad.
- la felicidad humana (diversión, placer, felicidad o ilusión).
- el amor.
- la muerte.
- la religión y la idea de Dios.
- la familia y el orden familiar.

Pero todos estos temas los plantea en su libro de forma muy superficial, sin profundizar y con un contenido más metafísico que de análisis antropológico o socio-histórico. Pero resulta una aproximación interesante y muy útil para este estudio sobre el cine no profesional.

2.1.5. Teoría ideológica

Al igual que las anteriores teorías sobre el cine, la ideológica nace de los cambios que en la década de los 60 se produce. Aunque sus precedentes hemos de buscarlos en las experiencias cinematográficas del cine soviético de los años 20 y del cine nazi y fascista de los años 30.

La teoría ideológica "trata, ante todo, de identificar los componentes del cine, luego sus implicaciones políticas y, por fin, de proyectar tales implicaciones en toda la sociedad"¹²⁰. Es una teoría que defiende un cine político y militante con una ideología política, progresista, reformista, de izquierdas y contracultural. Lo más interesante es que afirman que existe una ideología dominante en el cine, una ideología que "representing the ideas of the dominant class in order to perpetuate its dominance through the psychic and material"¹²¹, como explica Bill Nichols.

• Marcellin Pleynet

Sus teóricos más destacados son Marcellin Pleynet y Jean Paul Fargier que trabajan en la revista *Cinéthique*. A ellos habría que sumarle nombres como los de Gerard Leblanc, Jean-Luis Comolli, Jean Narboni, Jean Patrik Lebel, Peter Wollen, Noël Burch o Jorge Dana¹²².

Marcellin Pleynet propone estudiar los medios que el director de un film usa y el papel de la cámara antes de clasificar los films ideológicamente. De esta observación Pleynet llega a la conclusión de que la cámara transmite siempre una ideología burguesa porque su funcionamiento y aplicación se sustenta sobre la base del cientifismo nacido de la burguesía en el siglo XV. Para él, en palabras de Francesco Casetti,

"la imagen que aparece en pantalla se rige, pues, por unas normas y por unas fuertes censuras, aunque la pátina de «cientifismo» del procedimiento que la sostiene la convierte en una imagen «natural» del mundo. La consecuencia es que si

¹²⁰ CASETTI, op. cit., p. 208.

¹²¹ NICHOLS, Bill: *Ideology and image*, Bloomington, Indiana University press, 1981, p. 5.

¹²² Para todos ellos ver las explicaciones y las referencias bibliográficas que da CASETTI, op. cit., pp. 217-231.

bien no constituye un espejo de la realidad, la imagen pretende serlo y puede llegar a convencernos a todos. La verdad es que la cámara elabora una representación propia, aunque heredada, dependiente de un código que le da forma, y sólo aparentemente «inmediata» y «fiel»¹²³.

- **Jean Paul Fargier**

Fargier, por su parte, da un paso más y afirma que los films ejercen una función ideológica mediante la reproducción de las ideologías existentes en la sociedad, como agente para que estas ideologías circulen y como productor de una ideología propia basada en la creación de una realidad inexistente ya que el cine es una proyección y no la realidad tal y como es. Pero una de las ideas más importantes que explica es que

“un filme influye en la forma que un individuo tiene de representar las cosas, influye en las imágenes que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea, y esas imágenes constituyen la ideología”¹²⁴.

- **Críticas y puntos favorables**

A esta teoría se le ha criticado que argumentalmente esta muy bien pero que ha sido escasamente demostrada¹²⁵. Además, normalmente, la identificación que sus seguidores hacen de la ideología con los conceptos políticos y morales progresistas de una sociedad deja de lado el carácter afirmativo de los “valores existentes de un determinado periodo histórico y de una determinada sociedad”¹²⁶; aspecto este que también forma parte de la definición de ideología.

Lo que nos deja claro esta teoría es que los films transmiten la ideología de un grupo social o político. Una ideología que puede y debe ser estudiada por el historiador. En este aspecto es igual que cualquier texto que tiene un contenido ideológico tanto si es de forma voluntaria como involuntaria; aunque los teóricos de esta corriente piensen que los creadores de los films siempre han de transmitir un claro mensaje ideológico que concierne y esto no sucede siempre así.

Tal y como la conciben sus seguidores esta teoría parece estar relacionada con el estudio del cine de propaganda o cine político. Si bien, en esencia, podemos considerar que esta teoría sería una reacción al cine de corte burgués y fascista y que en su origen estaba pensada para hacer cine de propaganda o político, lo que nos explica es aplicable a cualquier tipo de cine y a cualquier género. No en vano posteriormente se ha refinado el concepto de ideología dentro del film creando el de ideología dominante que se define como la construcción concreta

¹²³ CASETTI, op. cit., p. 213.

¹²⁴ CASETTI, op. cit., p. 215.

¹²⁵ Michèle LAGNY (op. cit., p. 179) afirma respecto a una serie de artículos de Jean-Louis Comolli que “la concepción del realismo como ideología burguesa y la afirmación de la necesidad de reforzar dicha ideología son ideas que aparecen repetidamente en el texto aunque el autor no las demuestre”.

¹²⁶ DE PAZ, Alfredo: La crítica social del arte, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 39.

de un universo visual que domina todas las concepciones culturales. Así para algunos teóricos

“lo ideológico no debe asociarse a lo temático, argumental, intencional o explícitamente enunciado a través de los diálogos u otras acotaciones; la penetración ideológica en el Cine, en cualquier clase de film y no sólo en los exponentes del llamado «cine político», puede ser mucho más sutil y anclada en las aparentemente neutras formas estéticas”¹²⁷.

2.1.6. Sociología y cine

La siguiente corriente que nos interesa es la sociología en relación con el cine. Muchos de los autores encuadrados en esta corriente han sido habitualmente mencionados como precursores de las relaciones entre el cine y la historia. Kracauer, Sorlin o Ferro son los teóricos que para algunos autores como Casetti¹²⁸ pertenecen a la sociología del cine mientras que para otros pertenecen a las relaciones historia-cine¹²⁹. Aunque las obras de estos autores pueden considerarse que están dirigidas a los historiadores y, por tanto, incluirse perfectamente en el apartado de Cine-historia, sus títulos -engañosos en muchos casos- siempre hablan de sociología del cine y es que actualmente es muy difícil separar la sociología de la historia contemporánea, especialmente en ramas tan conectadas entre sí como la sociología histórica y la historia sociológica¹³⁰. No en vano en su primera obra significativa sobre el tema, Pierre Sorlin afirmaba que “la “sociología del cine” no es más que una historia rebautizada y salpicada de algunas consideraciones sobre los frenos económicos, los gustos del público y la influencia de la coyuntura política”¹³¹. Pero mantengamos esta separación y utilicemos lo que cita Michèle Lagny para definir la sociología del cine:

¹²⁷ MONTERDE, *Cine, historia y enseñanza*, op. cit., pp. 45-46.

¹²⁸ v. CASETTI, op. cit., pp. 144-152, en donde habla del cine “como retrato de la sociedad que lo circunda” (p. 144) dentro del capítulo dedicado a la sociología del cine (cap. VIII, pp.127-152) y comenta los estudios de Kracauer en los años 40 (pp. 145-147), de Giorgio Galli y Francesco Rosi en los años 60 (pp. 147-148), de Marc Ferro en los años 70 (pp. 148-149) y Pierre Sorlin (pp. 149-151).

¹²⁹ v., por ejemplo, el repaso histórico que José María CAPARRÓS hace en “Proceso de análisis e investigación” en *Antrhopos*, n° 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, Proyecto A Ediciones, pp. 22-28.

¹³⁰ Para entender mucho mejor esta relación entre historia y sociología es sumamente interesante el monográfico que la revista *Historia. Antropología y fuentes orales* (n° 16, 1996, Barcelona, Arxiu Històric de la ciutat-Publicacions de la Universitat de Barcelona) dedicó a este tema con el título *Historia y sociología*. Especialmente aclaratorio es el artículo de Franco FERRAROTTI titulado “Relación entre sociología e historia” (pp. 87-101), donde dice que “la separación entre historia y sociología no concierne al objeto, sino más bien al método de la investigación en el sentido de la óptica intelectual o de los aparatos teórico-conceptuales utilizados en el desarrollo afectivo de la investigación. (...) La sociología, hablando en resumidas cuentas, se vale de un esquema explicativo condicional. La historia, en cambio, se empeña en determinar un proceso específico de imputación causal.”.

¹³¹ SORLIN: *Sociología del cine...*, op. cit., p. 40.

"Annie Goldmann escribía que: «La sociología del cine tiene como objetivo responder a la pregunta siguiente: ¿por qué en determinado momento histórico existe determinado tipo de cine? (...) Hacer sociología del cine es, por tanto, intentar asociar la significación de un film, corriente o género cinematográfico, a la forma en que algunos grupos sociales se planteaban los problemas de su época»"¹³²

y justo a continuación cita la frase de Pierre Sorlin que hemos mencionado anteriormente para criticar muchas de las obras sociológicas sobre cine.

A pesar de ello los estudios sociológicos sobre el cine han tenido una importante implantación, que influye notablemente en las relaciones cine-historia. Así Francesco Casetti¹³³ ha establecido 4 grandes áreas temáticas de los estudios sociológicos del cine:

- 1) Aspectos socioeconómicos.
- 2) Institución cinematográfica.
- 3) Industria cultural.
- 4) Representaciones de lo social que es la que estaría relacionada con los estudios de cine-historia.

Para comentar los teóricos más destacados de la sociología y de las relaciones historia-cine los separaremos mediante una clasificación más o menos aleatoria según los títulos que ellos en principio dan a sus obras, más que por sus contenidos. Así en sociología del cine hablaremos de Siegfried Kracauer, Ian Jarvie y Pierre Sorlin entre los más destacados y dejaremos para el cine e historia a Marc Ferro.

2.1.6.1. Siegfried Kracauer

• Teoría

Kracauer desarrolla su contribución más importante en 1947 en De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán¹³⁴. En el momento en que sale la obra de Kracauer, justo después de la Segunda Guerra Mundial, los teóricos y estudiosos del cine están inmersos en el debate sobre el realismo o no del cine, en esa búsqueda de lo básico del cine, de su lenguaje propio y de su esencia y en ese contexto teórico se inscribe esa primera obra de Kracauer¹³⁵. Incluso en su posterior obra Teoría del cine¹³⁶ queda más clara la influencia en su obra de ese debate teórico. Dentro de este ambiente teórico y de esa concepción de la sociología y el cine, Kracauer aporta su propia visión. Parte desde posturas realistas, ya que para él las "inclinaciones

¹³² LAGNY, op. cit., p. 214.

¹³³ v. CASETTI, op. cit., p. 129.

¹³⁴ KRACAUER, Siegfried : De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán, Barcelona, Paidós, 1985.

¹³⁵ v. SANCHEZ-BIOSCA, op. cit., pp. 100-102, que sostiene que la obra de Kracauer esta además inmersa en el ambiente cultural peculiar del exilio alemán en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, donde una de sus preocupaciones intelectuales más importantes es intentar averiguar como Hitler pudo llegar al poder y la obra de Kracauer daría una parte de esa respuesta.

¹³⁶ KRACAUER, Siegfried: Teoría del cine, Barcelona, Paidós, 1989.

naturales de la fotografía y del cine"¹³⁷, el reflejo de la realidad. A partir de ahí la idea básica de Kracauer

"es que los films, tanto si se trata de obras imaginativas como de obras basadas en hechos reales, revelan -en ocasiones inconscientemente- la vida interior de un pueblo. Según él, la escenografía, los decorados, los personajes, el estilo e incluso el montaje del film son un reflejo fiel del estado de ánimo de las personas que lo han realizado. El cine es pues el eco de una forma de vida y un pensamiento dado; se encierra en él la vida secreta de la nación (...) un espejo de la «historia oculta», ... de la época en que fueron rodados los films"¹³⁸.

Así Kracauer propone que "analizando el cine alemán se pueden descubrir las profundas tendencias psicológicas que predominan en Alemania de 1918 a 1933"¹³⁹ y que "el cine refleja no tanto los "credos" explícitos como las tendencias psicológicas, es decir, aquellos estratos profundos de la mentalidad colectiva que subyacen a la conciencia"¹⁴⁰.

• Técnica de análisis

Al final de su obra explica una técnica de análisis que solamente aplica a documentales nazis¹⁴¹ y eso que, en palabras de Dudley Andrew, para Kracauer "el film de argumento es la base estética y también económica del cine"¹⁴². Kracauer en su metodología parte de que lo mínimo en la descomposición de un film son las unidades básicas y propone que existen tres tipos distintos de unidades básicas que corresponden a "los tres medios de que consta cada film": comentario, presentación visual y sonido. El comentario es la unidad verbal que contiene "textos y títulos ocasionales". En resumen, es la voz del comentarista o de las personas que aparecen y posiblemente de los carteles. La presentación visual la denomina "unidad visual" que se compone de "fotografía real y de los mapas". Es la imagen del film que según Kracauer "consiste en una o más tomas ... [y] representan una unidad de tema, de lugar, de tiempo, de acción, una unidad simbólica o cualquier combinación de varios de estos factores"¹⁴³. Finalmente esta el sonido o "unidad sonora" que incluye "efectos de sonido y música".

Así tenemos que las unidades básicas pueden ser unidades verbales, unidades visuales y unidades sonoras. Cada una de estas unidades tiene un contenido, una función y unidades de relación entre ellas. Estas unidades de relación difieren si son dentro del mismo tipo de unidades (encadenado), entre distintas

¹³⁷ FECÉ GÓMEZ, José Luis: La impresión de la realidad en el cine, Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació de l'Universitat Autònoma de Barcelona, 1983, p. 42.

¹³⁸ JACKSON, "El historiador y el cine", op. cit., p. 16-17.

¹³⁹ KRACAUER, De Caligari al Hitler..., op. cit., p. 11.

¹⁴⁰ KRACAUER, De Caligari al Hitler..., op. cit., p. 13.

¹⁴¹ v. KRACAUER, De Caligari al Hitler..., op. cit., pp. 291-317.

¹⁴² DUDLEY ANDREW, J.: Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 117.

¹⁴³ KRACAUER, De Caligari al Hitler..., op. cit., p. 292.

unidades dentro de una misma sección (sincronización) o entre unidades de distintas secciones (encadenado cruzado).

Las secciones son la suma de una unidad verbal con una o más unidades visuales y sonoras. Aquí apreciamos como Kracauer da mayor importancia dentro de su esquema de análisis al contenido verbal de los films que al resto de elementos del mismo.

Finalmente, las secciones se agrupan en pasajes de longitud y número de secciones variable según "los encadenados y encadenados cruzados que conectan estas secciones". Los pasajes a su vez se agrupan en partes y la suma de partes constituye un film.

Así el analista, según Kracauer, tiene que desglosar todo este entramado de cada film, dividiendo sus partes, pasajes, secciones y unidades; y explicando lo que aparece en cada unidad, su contenido, su función y el encadenamiento de cada sección o unidad; para finalmente hacer el análisis de conjunto. Algo que parece muy complicado, porque en realidad Kracauer lo que hace es cambiar algunas de las definiciones de las partes de un film ya utilizadas habitualmente como escenas, secuencia o plano y readapta a partir de ahí todo su esquema de análisis.

• **Aspectos destacables y criticables**

Lo más destacable de esta metodología es que plantea una forma de análisis del film cuyo objetivo final era la obtención de información histórica. Otro aspecto destacable es que "ha ratificado su papel [el del cine] de testigo y de fuente, en una palabra, ha hecho del cine un documento esencial para comprender que cada cultura se representa a sí misma, sus alternativas y sus opciones"¹⁴⁴.

Pero la obra de Kracauer ha sido muy criticada y superada posteriormente. Las críticas se han centrado en su "visione schematica, deterministica, a tratti ingenua, dell'evoluzione del mezzo e del linguaggio"¹⁴⁵ y la excesiva importancia dada al cine como medio ideológico¹⁴⁶.

Para nuestro estudio, destinado a cualquier tipo de cine aunque centrado en el cine no profesional, la metodología propuesta por Kracauer es especialmente compleja y por tanto poco útil. Lo que me interesa es el contenido de cualquiera de esas unidades más que un exhaustivo recorrido por el film para

¹⁴⁴ CASETTI, op. cit., p. 147.

¹⁴⁵ ORTOLEVA, op. cit., p. 43.

¹⁴⁶ v. SORLIN, Sociología del cine..., op. cit., pp. 42-43, en donde primeramente le discute que un film sea la realidad, tal y como afirma Kracauer, ya que lo vincula con la realidad de la fotografía. Para él son representaciones de la realidad pero no la realidad misma. En segundo lugar, niega la relación directa que Kracauer establece entre film-público-esperanzas colectivas. Para Sorlin el público "sabe vagamente, de manera confusa e indirecta, lo que va a presenciar". En la misma línea se pronuncia MALASSINET, op. cit., p. 55 y JARVIE, Sociología del cine, op. cit., p. 7 y 210-213, en donde le critica su simplicidad, falta de argumentación, presupuestos iniciales que ya conoce y de "llegar a presunciones sociológicas inaceptables". Esta última idea de la adaptación de los films a los objetivos perseguidos en su obra también es criticada por Vicente SANCHEZ-BIOSCA, op. cit., p. 102.

hacer una perfecta descomposición del mismo. Pero además presenta otros problemas para su utilización, especialmente el hecho de que la metodología de análisis que explica está únicamente centrada en el análisis de documentales. Además olvida todo el contexto del film y el papel del autor/autores y su posterior recepción por parte del público y, sobre todo, nos resulta poco útil porque la inmensa mayoría de los films familiares no tienen un grado de elaboración tan elevado como para poder descomponer cada unidad. Además la mayoría de los autores familiares ni se proponen partes, ni encadenados, ni efectos sonoros, ni música; prácticamente no se proponen más que apretar el botón de grabación encuadrar lo que se desea guardar o recordar y nada más.

2.1.6.2. Ian Jarvie

- **Teoría**

La obra de Ian Jarvie si que la podemos considerar como puramente sociológica, más que la de Kracauer o Sorlin, por su contenido y porque se desarrolla en una época diferente. En los años 60 la sociología había adquirido una gran expansión y durante esa década se producen cambios en la forma de enfocar los estudios sobre cine relacionados con un mayor auge del cientifismo. Dentro de ese ambiente la psicología, la sociología y la lingüística académica se preocuparan más por el estudio del fenómeno cinematográfico.

- **Técnica de análisis**

Dentro de este panorama Jarvie publica en la década de los 70 dos libros muy interesantes, Sociología del cine¹⁴⁷ en 1974 y El cine como crítica social¹⁴⁸ en 1978. En ellos explica los "ejes principales ... [de] la interrelación cine-sociedad"¹⁴⁹ y "su interés, ... «abarca la producción, la mercadotecnia, el representarse y el reflejarse en el público y en cierta forma, aborda también los valores y los factores sociológicos que ayudan a explicar por qué un film es bueno o malo»"¹⁵⁰, negando siempre que un film haya captado la realidad o que un film sea la realidad misma. Respecto al tema que nos interesa del análisis de films, más que un método Jarvie propone un camino o guía a través de una serie de preguntas. En su "método sociológico crítico" se han de responder a cuatro preguntas: "¿Quiénes hacen las películas y por qué las hacen? ...; ¿Quién ven las películas, cómo y por qué las ven? ...; ¿Qué es lo que se ve, cómo y por qué? ... y ... ¿Cómo se valoran las películas, quienes las valoran y por qué?"¹⁵¹.

- **Aspectos destacables y criticables**

Es difícil destacar algo de su propuesta para aplicarlo al estudio del cine no profesional, aunque podría ser la idea de preguntarse ¿quién hace las películas y por qué?, ya que aquí se

¹⁴⁷ JARVIE, Sociología del cine, op. cit.

¹⁴⁸ JARVIE, El cine como crítica social, op. cit.

¹⁴⁹ CASETTI, op. cit., p. 137.

¹⁵⁰ CASETTI, op. cit., p. 136.

¹⁵¹ JARVIE, Sociología del cine, op. cit., p. 35.

puede aplicar al individuo tanto o más que al colectivo, aunque Jarvie lo aplique a un colectivo o grupo social más amplio que el estrictamente cinematográfico. Por otra parte, está el reconocimiento de todo tipo de films, especialmente los populares, como fuente de investigación¹⁵², convencido de que ciertos aspectos de los films enseñan cosas a las personas.

En contra, según Francesco Casetti¹⁵³, tiene que si bien hay preguntas que están respondidas muy bien y con análisis muy logrados, otras en cambio tienen una menor calidad en sus respuestas y en sus conclusiones. También podemos apuntar respecto a su aplicación a estudios de cine no profesional, la imposibilidad de hacerlo por la dependencia que tiene del factor público y crítica, una factor prácticamente insignificante en el cine no profesional.

2.1.6.3. Pierre Sorlin

• Teoría

A diferencia de Jarvie la obra de Pierre Sorlin entra de pleno en esa contradicción que comentábamos al principio entre la sociología y la historia. Una contradicción que en su caso se inicia a finales de los años 70 titulando a su libro Sociología del cine¹⁵⁴, mientras que en su contenido se dan constantes lecciones a los historiadores e incluso se confunde en ocasiones sociología y antropología. Es verdad que a finales de los 70, como hemos dicho antes, la sociología adquiere una notable importancia y prestigio social, un prestigio social que puede empujar a un autor a titular así su libro; pero la obra de Sorlin y su evolución teórica va cada vez entrando más en el campo histórico hasta llegar a la publicación de Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990¹⁵⁵; obra que ya está inmersa en una época plena de confusión entre los límites de las distintas ciencias humanísticas.

En esta evolución de los conceptos teóricos de Sorlin lo que no cambia es su idea de que

"el cine no nos ofrece una imagen de la sociedad, sino lo que una sociedad considera que es una imagen, incluida una posible imagen de sí misma; no reproduce su realidad, sino la forma en que esa sociedad trata la realidad"¹⁵⁶.

Para él el cine es

"fuente y reserva de imágenes, como un medio a través del cual los espectadores se comprometen activamente en la concepción/construcción del universo y, al hacerlo, hallan un camino para profundizar más en él. (...) no hay una conexión simple y directa entre la evolución política y los gustos del público"¹⁵⁷.

Para empezar entiende que un film tiene tres aspectos: "la historia (una situación inicial, una escena, algunos

¹⁵² v. JARVIE, El cine como crítica social, op. cit., p. 205-208

¹⁵³ v. CASSETTI, op. cit., p. 136.

¹⁵⁴ SORLIN: Sociología del cine..., op. cit.

¹⁵⁵ SORLIN: Cines europeos..., op. cit.

¹⁵⁶ CASSETTI, op. cit., p. 151.

¹⁵⁷ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 196.

personajes), la narración (cómo se cuenta la historia, cómo se ordenan sus elementos) y la manipulación de las imágenes"¹⁵⁸. Este último aspecto es el que interesa principalmente a Sorlin y para su estudio utiliza la semiótica para la idea de representación como "construcción lingüística dotada de una determinada convencionalidad"¹⁵⁹ y la sociología porque el cine es un grupo que funciona según unas "normas concretas (normas productivas, criterios estéticos, códigos comunicativos) y finalidades precisas (económicas, expresivas, ideológicas)"¹⁶⁰. Así, estudia lo que él denomina "cadenas de figuras"¹⁶¹ y su evolución a lo largo de la historia del cine para comprender que representación de la realidad se daba en cada época mediante los elementos estéticos del film.

• Técnica de análisis

Al igual que en el caso de Jarvie se hace difícil, en la obra de Sorlin, ver un método claro de análisis. Podemos decir que él propone más un itinerario de investigación que una técnica de análisis fílmica. Aún así, tal y como explica Demetrio E. Brisset, en el "análisis sociohistórico del cine" que propone Sorlin existen tres ejes principales:

- a) Las relaciones manifiestas e inscritas en el universo ficticio del filme.
- b) Las relaciones implícitas con lo que está fuera del campo, es decir, con el espacio vital que es la prolongación imaginaria de lo que pasa en la pantalla.
- c) Las relaciones, organizadas por el filme, entre el público y la pantalla"¹⁶².

O sea el estudio de lo que se explica en el film, la relación de eso con el entorno socio-cultural y con el público que ve el film.

• Aspectos destacables y criticables

Lo más destacable de Sorlin es la idea esencial de su teoría. Con esa idea un film pasa a ser algo mediatizado por las personas que lo realizan. Unas personas que están inmersas en un grupo social concreto. Ya no es el conjunto de la sociedad la que se ve reflejada en el film. Una sociedad que por muy homogénea que se quiera hacer siempre tiene diferentes elementos que la convierten en algo heterogéneo y no unitario. En los planteamientos de Sorlin tenemos que solamente se representa la mentalidad de un grupo social que forma parte de esa sociedad y la idea que de esa sociedad y de la realidad quieren transmitir ese grupo social. De todas formas Sorlin no llega tan lejos y se queda con la idea de que los films no transmiten la realidad de

¹⁵⁸ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 26.

¹⁵⁹ CASETTI, op. cit., p. 151. Casetti resume con estas breves palabras lo que Pierre Sorlin explica en varias páginas. v. SORLIN: Sociología del cine..., op cit., p. 28-32.

¹⁶⁰ ibídem.

¹⁶¹ Las cadenas de figuras son estructuras donde los "elementos de significación ... adquirirían fuerza gracias a que hallaban eco en el transcurso de la película" (SORLIN: Cines europeos..., op. cit, p. 178).

¹⁶² BRISSET, op. cit., p. 106.

una sociedad sino la representación que de ellas mismas se dan, porque las personas que hacen los films y las que los ven representan a todo el conjunto de una sociedad concreta.

Por contra tiene esa vaguedad a la hora de especificar la forma de extraer información de los films, que quedan un poco a merced del analista. Pero también podemos afirmar que presenta una duda: ¿que tipo de films utilizaremos y a través de ellos que tipo de representaciones o mentalidades estudiaremos? ¿Utilizaremos en nuestros estudios todas los films producidos o los significativos por su valor estético? Y a partir de esto, ¿estudiaremos la mentalidad de la elite o la popular? Para algunos "el uso de producciones comunes es nefasta. Estas no tienen, en efecto un interés simbólico ya que se trata de objetos o de textos cuyo desarrollo cuantitativo supone la ausencia de significado y la repetición"¹⁶³.

2.1.6.4. Otras aportaciones

Finalmente, desearía comentar algunas otras aportaciones teóricas desde el campo de la sociología, como las de Peter Bächlin, que destaca por sus estudios sobre aspectos socioeconómicos; las de Edgar Morin, que junto a Ian Jarvie destacarían en los estudios sociológicos sobre la institución cinematográfica; y las de Max Horkheimer, Theodor W. Adorno y Alberto Abruzzese que centran sus intereses en el estudio de la industria cultural.

- **Peter Bächlin**

Peter Bächlin insiste en "la necesidad de un estudio profundo y específico de los componente económico-industriales"¹⁶⁴ de los films. Para ello lo estudia como un producto de masas, investiga la organización de las empresas cinematográficas y examina las relaciones que se establecen entre los espectadores, las distribuidoras y las productoras; para llegar a la conclusión de que "no es la expresividad lo que se impone sobre la dimensión mercantil del cine, sino esta última la que condiciona la primera"¹⁶⁵.

- **Edgar Morin**

Por su parte Morin trabaja sobre la estructura de la industria del cine: "producción, consumo, costumbres, creatividad, bienes económicos, relaciones sociales, comportamientos concretos, actitudes mentales"¹⁶⁶ y los elementos que hacen que estos funcionen conjuntamente bajo unas reglas. Sus aportaciones más destacadas se realizaron en dos aspectos: el metodológico y el de contenido. En el plano metodológico busca el estudio del fenómeno del cine en su totalidad, aproximándose hacia una antropología social¹⁶⁷. En el aspecto del contenido destaca su estudio del público desde la perspectiva de la "necesidad del cine" y concluye estableciendo tres

¹⁶³ LAGNY, op. cit., p. 196.

¹⁶⁴ CASETTI, op. cit., p. 130.

¹⁶⁵ CASETTI, op. cit., p. 132.

¹⁶⁶ CASETTI, op. cit., p. 135.

¹⁶⁷ v. CASETTI, op. cit., p. 135

características sobre el consumo del cine: su universalidad, la existencia de una saturación y su desigualdad y discontinuidad¹⁶⁸.

- **Max Horkheimer y Theodor W. Adorno**

En el caso de Horkheimer y Adorno, conjuntamente estudian la industria cultural y por tanto el cine dentro de esta industria. Su línea de argumentación establece que los productores de cultura están conectados a otros sectores por motivos económicos y que en el caso del cine este está conectado a la banca. Esta conexión lleva a una homogeneización de los contenidos ya que todo está controlado por la economía. Esta homogeneización "señala la muerte del arte"¹⁶⁹. Un arte entendido como "transgresión de las normas y apertura a lo posible"¹⁷⁰, ya que la industria cultural tiende a controlar y eliminar la diversidad. A parte de esto, en palabras de Francesco Casetti, las aportaciones más importantes que harán, especialmente Adorno, son:

"la decisión de relacionar el cine ... con toda la maquinaria de la industria cultural (por lo que nociones como institución cinematográfica, aunque útiles, resultan muy parciales respecto a la extensión del terreno a investigar); la tentativa de esclarecer algunas tendencias generales, de las que el cine es el mayor exponente (homogeneidad, uniformidad, comercialización); y, sobre todo, el descubrimiento de que es falso establecer distinciones entre arte e industria, entre componentes estéticos y componentes sociales"¹⁷¹.

- **Alberto Abruzzese**

Finalmente Abruzzese¹⁷², que igual que Horkheimer y Adorno, se interesa por la industria cultural, aunque difiere de ellos primero en que para él la industria cultural no es monolítica, pero acepta que sea compacta. Esto lo ve, sobre todo, estudiando el consumo y sus dinámicas a lo largo del siglo XIX y XX. Ese estudio le lleva a establecer una evolución histórica de la imagen desde la imagen total (esplendor de un arte total que incluye todos los sentidos del espectador) del s. XIX a la imagen mercancía (la imagen es reducida a mercancía y tratada como cualquier otra mercancía) de la actualidad, pasando por la imagen negativa (identificación del espectador como masa y visión del arte como creador de valores no auténticos), la imagen pueblo (identificación del público con el pueblo y de los valores del arte con los valores del pueblo y por ello deseo de simplificación del arte), la imagen masificada (crecimiento del público y utilización de la imagen por la masa), la antimagen (intento de evitar la saturación de imágenes en el público y descubrimiento del público determinado), la imagen-provocación de las vanguardias históricas, la imagen-ideológica y la imagen

¹⁶⁸ v. CASETTI, op. cit., pp. 135-136.

¹⁶⁹ CASETTI, op. cit., p. 139.

¹⁷⁰ CASETTI, op. cit., p. 140.

¹⁷¹ CASETTI, op. cit., p. 141.

¹⁷² v. ABRUZZESE, Alberto: La imagen fílmica, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

socializada (se alcanza la función social del espectáculo y de la imagen). En palabras de Francesco Casetti, Abruzze concluye que "estamos ante una estetización de la mercancía, y no ante una mercantilización de la estética"¹⁷³ como afirmaban Horkheimer y Adorno. Su obra, por otra parte, contiene en su seno una gran influencia de la semiología no en vano surge en plena época de mayor auge de la semiología.

2.2 Teorías y análisis del cine como documento histórico

Una vez vistas las diferentes teorías sobre la utilización de los films en distintas ciencias humanas, pasemos ahora a ver las que utilizan el cine para el conocimiento del pasado. No pretendemos hacer un relato cronológico sobre todas las aportaciones dentro de este campo teórico sino simplemente destacar algunas significativas dentro y fuera del Estado español.

• Teoría básica

El cine ha sido objeto de estudio de la historia, como cualquier otra creación humana, dentro de la historia del arte. No en vano el cine es considerado el séptimo arte. A esa historia evolutiva y estética del cine hay que sumar la utilización del mismo como un ejemplo o una forma de mostrar el pasado, tal y como explicábamos en el apartado anterior. Pero no son estos nuestros objetivos y por tanto nos centraremos ahora en las propuestas de utilización del cine como un documento más del pasado.

La sociología, como hemos visto, abría nuevas perspectivas, nuevos caminos que entraban dentro de la utilización del cine como documento para conocer el pasado de la sociedad que realiza los films. También desde la historiografía se han hecho aportaciones en este campo. Una corriente mayoritaria dentro de la historiografía¹⁷⁴, aunque expresada de forma diferente según el autor, parte de la idea que expuso Raymond Durgnat y que se define como la «teoría del espejo». Esta teoría Pierre Sorlin nos la explica de la siguiente manera:

"Los que realizan la película viven en el mismo país que muchos de sus futuros espectadores, cuyos problemas y esperanzas comparten parcialmente; a menos que se entreguen a una pura fantasía, incluirán en sus películas algunos de sus intereses, aunque sólo sea para atraer la atención del público. Las películas no son la realidad pero nunca se apartan totalmente de la situación real; como espejos que enmarcan, limitan, a veces distorsionan, pero eventualmente

¹⁷³ CASETTI, op. cit., p. 144.

¹⁷⁴ v. ORTOLEVA, op. cit., p. 26-27 y 31-33; CAPARRÓS, José María: "El cine como documento histórico", op. cit., p. 37; PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: "El cine bélico americano, 1941-1945", p. 200-201; y PAZ REBOLLO, María Antonia: "Cine europeo de guerra: la memoria cinematográfica de la guerra y de la resistencia en Italia y Francia", p. 215; todos ellos en PAZ y MONTERO, op. cit.; ROSENSTONE, El pasado en imágenes, op. cit., p. 17-18 y 45-46; LORENTE-COSTA, op. cit., pp. 200-204; GÓMEZ INGLADA, Margarida: El cinema amateur al Prat, El Prat del Llobregat, Ajuntament de El Prat, 1994, p. 38; y LAGNY, op. cit., p. 203-207.

reflejan lo que está frente a ellos, los films exhiben aspectos de la sociedad que los produce. Durante los períodos críticos, los cineastas, sin ocultar los problemas, retroceden a las viejas imágenes tranquilizadoras, pero cuando parece que las cosas mejoran, recurren a novedades y en ocasiones incluso anticipan, o sea, promocionan imágenes que se adelantan a la actualidad"¹⁷⁵.

Una variante a esta idea básica la aportan algunos historiadores como William Hughes que matizan y concretan más los aspectos que se pueden obtener del cine y siguen más bien el estudio y evolución de la cultura en la sociedad a lo largo del tiempo. Para ellos el "film reflect popular attitudes; that feature films serve as indicators of covert culture traits and values"¹⁷⁶.

2.2.1. Marc Ferro

• Teoría

Una de las aportaciones más destacadas e importantes a esta idea es la de Marc Ferro. Él intenta que el film sea estudiado desde un punto de vista histórico y no cinematográfico. Para él el cine puede revelar lo oculto de una sociedad, su pensamiento y su mentalidad¹⁷⁷. Tal y como nos comenta en su ya clásico libro Cine e historia, los films nos permiten "sobrepasar la realidad representada, permite alcanzar cada vez una zona de historia hasta entonces oculta, inasimilable, no visible"¹⁷⁸. Algo que "escapa al operador, al cineasta, que no advierten necesariamente todas las significaciones de la realidad que ellos figuran"¹⁷⁹. Algo que se transmite directamente al público y que el historiador puede descubrir, estudiar e interpretar. Para ejemplificar su teoría estudia principalmente el cine soviético para entender la sociedad soviética post-revolucionaria y stalinista.

• Técnica de análisis

Para ello readapta la metodología de análisis de la crítica textual al cine y propone un método dividido en dos partes¹⁸⁰:

1) Crítica del documento, que tiene tres partes que son:

- a) Crítica de la autenticidad.- Se debe establecer si el documento ha sido modificado o manipulado a posteriori. Para Ferro diversos indicios permiten apreciar si son o no manipuladas las imágenes (planos-secuencia, ángulos de toma, distancia establecida por las diversas imágenes de un mismo plano, grado de legibilidad de las imágenes y de

¹⁷⁵ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 22-23.

¹⁷⁶ HUGHES, op. cit., p. 65.

¹⁷⁷ v. CASETTI, op. cit., p. 148-149; QUINTANA, Angel: "La ficció cinematogràfica com a document històric" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, Girona, Ajuntament de Girona, 1994, p. 211; y CAPARRÓS: "El cine como documento histórico", op. cit., pp. 37-39 y La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine, Barcelona, Ariel, 1998, p. 11.

¹⁷⁸ FERRO, op. cit., p. 125.

¹⁷⁹ FERRO, op. cit., p. 78.

¹⁸⁰ v. FERRO, op. cit., pp. 92-134.

- iluminación, grado de intensidad de la acción, grado de contraste, etc.).
- b) Crítica de identificación, que consiste en buscar el origen del film, fecharlo, identificar a los personajes y lugares e interpretar el contenido.
 - c) Crítica de análisis, en donde se debe constatar la fuente emisora, las condiciones de producción, la función del film, la frecuencia de ella, su recepción por parte de los espectadores, etc.
- 2) Análisis de la realización.- Consiste en el estudio de como todo lo recogido es transmitido al espectador. En concreto Ferro propone el estudio de los siguientes puntos:
- a) Entrevistas y comentarios.- Estudio de las características en que se ponen las entrevistas o los comentarios verbales y las imágenes.
 - b) Montaje e imágenes.- Así puede haber en un film un montaje repetitivo («inserta reiteradas veces el mismo documento»), recurrente e imagen fija.
 - c) Sonorización.

Todo ello sin olvidar la recepción del film que se ha de estudiar en comparación con la intención de los autores.

• **Aspectos favorables y criticables**

Esta metodología no se separa mucho de los conocimientos propios de los historiadores al ser una readaptación de la que aplican al documento escrito. Otra de sus virtudes es que su objetivo esencial es el conocimiento del hecho socio-histórico y no del estético cultural. En cambio una de las críticas que se han hecho a Marc Ferro es su escasa influencia en los historiadores no cinematográficos¹⁸¹ y su simplicidad en la definición de lo visible ya que identifica el film con la mentalidad de toda una sociedad representada por un grupo concreto¹⁸². También podemos preguntarnos, a través de lo expuesto por Marc Ferro, si eso que estamos descubriendo en un film es lo que han visto o han entendido los espectadores. Pero este punto de la recepción del film, al que volveremos más adelante, es muy complicado de poder averiguar.

2.2.2. España: José María Caparrós y Film-Historia

Otra aportación interesante desde el punto de vista de desarrollo metodológico es la de José María Caparrós Lera y su grupo de investigación Film-Historia ubicado en la Universidad de Barcelona.

• **Teoría**

Para ellos, habría tres tipos diferentes de films con contenidos históricos:

- 1.- Los films con valor histórico o sociológico (films que reflejan las distintas épocas), que "son los films que, sin una voluntad directa de hacer Historia, poseen un contenido

¹⁸¹ v. QUINTANA, op. cit., p. 211.

¹⁸² v. ORTOLEVA, op. cit., pp. 35-36. Ortoleva opone a esta idea de mentalidad social reflejada a través de los films la idea de la mentalidad dominante que es la que se expresaría a través de las películas.

- social, y con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época"¹⁸³.
- 2.- Los films de género histórico (films de ficción histórica), que son los films "que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado, aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato"¹⁸⁴.
- 3.- Los films con intencionalidad histórica (films de reconstrucción histórica), que "son aquellos que, con voluntad directa de hacer Historia, evocan un periodo o hecho histórico, reconstruyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores"¹⁸⁵.

• **Técnica de análisis**

A partir de esta clasificación plantean una metodología que es una suma de todos los elementos analizables y de las mejores cosas de las teorías y métodos que hemos visto¹⁸⁶. Su propuesta metodológica se divide en 4 partes esenciales subdivididas a la vez en diversas partes:

- 1) Contextualización.- Compuesta por dos partes:
- 1.1. Contexto histórico.- Dentro de él tendríamos que realizar una síntesis histórica, un estudio de los hechos sociopolíticos y una cronología de la época.
- 1.2. Contexto fílmico.- En el que deberíamos estudiar los antecedentes de la época de la producción y realizar una breve panorámica del período de la realización del film.
- 2) Proceso de creación artística e industrial.- Dividida en tres partes:

¹⁸³ CAPARRÓS: "El cine como documento histórico", op. cit., p. 42.

¹⁸⁴ CAPARRÓS: "El cine como documento histórico", op. cit., p. 43.

¹⁸⁵ CAPARRÓS: "El cine como documento histórico", op. cit., p. 44.

¹⁸⁶ v. CAPARRÓS, J.M. y ALEGRE, S.: "Análisis histórico de los films de ficción" en Cuadernos Cinematográficos, nº 10 (1996), Valladolid, Cátedra de Estética e Historia del Cine de la Universidad de Valladolid; ALEGRE, Sergio: "Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós" en Revista Anthropos: José M^a Caparrós Lera. Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación, nº 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, Proyecto a Ediciones, pp. 40-46 y CAPARRÓS LERA, José María: "Análisis crítico del cine argumental" en Historia. Antropología y Fuentes orales. Nº 18 Voz e imagen, 1997 (2^a época), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona, pp. 89-102. Estos escritos constituye la revisión y actualización de la metodología con la que trabajaba desde hacia más de 10 años. Una última revisión con ejemplos, puede encontrarse en su libro La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine, op. cit., pp. 32-42. Esas otras explicaciones anteriores de la metodología, expuestas por José María Caparrós Lera las podemos encontrar en "La investigación histórica del arte fílmico. Una propuesta metodológica" en Revista d'art, separata nº 10, mayo de 1984, Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona, pp. 277-289; y en "Una propuesta en torno a las relaciones Historia-Cine" en Cinematógrafo: Metodologías de la historia del cine, nº 1, Gijón, Festival Internacional de Cine-Asociación de Historiadores Cinematográficos del Estado Español, 1989, pp. 37-65.

- 2.1. Producción.- En donde habríamos de estudiar a los autores, la productora, los aspectos económicos, las vicisitudes del rodaje y la censura y clasificación del film.
 - 2.2. Distribución.- Donde debemos analizar la compañía, los países en donde se distribuye y la publicidad.
 - 2.3. Exhibición.- En el que hemos de ver el número de salas donde es exhibido, el tipo de cines y la distribución geográfica.
- 3) Análisis del film.- Que esta dividida en cuatro partes:
- 3.1. Elementos ideológicos.- Donde hemos de estudiar las temáticas del film, las fuentes, comparar el film analizado con los films preexistente, la tipología de personajes y sus relaciones y la dramaturgia.
 - 3.2. Elementos estéticos.- En el que tendríamos que analizar la planificación, la angulación, la iluminación, el montaje, el espacio, el tiempo, el movimiento, el ritmo, el sonido, la música, el ruido, los diálogos, las voces en off y otros elementos como pueden ser mapas, textos, etc.
 - 3.3. Valores y mensajes connotados.
 - 3.4. Contextualización del film en los medios de comunicación.- En donde habríamos de realizar un estudio del tratamiento del tema por parte de otros medios de comunicación en el momento de la exhibición del film y una comparación de dicho tratamiento con el del film.
- 4) Impacto del film.- Que se compone de tres apartados:
- 4.1. Consecuencias inmediatas.- Donde debemos estudiar las críticas periodísticas, las recaudaciones, el número de días que fue exhibido, el número de espectadores, la reacción de los espectadores, los premios, la exhibición en vídeo, la emisión en televisión y otras posibles continuaciones o remake.
 - 4.2. Consecuencias a largo plazo.- En el que hemos de ver los análisis e interpretaciones especializadas, el posible impacto en la historia del cine y las reposiciones.
 - 4.3. Conclusiones.

• **Aspectos favorables y criticables**

Una metodología que por lo menos se puede calificar de exhaustiva, aunque también de extensa. Por tanto, lo más destacable es esa minuciosidad que no deja ningún elemento de análisis del film olvidado. Una minuciosidad y neutralidad disciplinaria que hace que pueda ser aplicada en cualquier campo científico que desee utilizar el cine como documentos: filosofía, arte, antropología, filología, geografía, física, etc.

Pero también tiene algunos puntos en contra. En primer lugar esa excesiva concreción la hace muy extensa. Esa gran cantidad de elementos lleva a que en el caso del análisis de una época o un año de producción de un país como España su aplicabilidad se vea reducida porque superaría al propio investigador. Es una

excelente metodología para el análisis de un film, pero cuando el número de films aumenta se vuelve extenuante e inabarcable a falta de una concreción de los elementos o puntos esenciales del análisis. Muchas veces el propio José María Caparrós ha afirmado en cursos que han impartido que no todos los elementos deben ser analizados por igual en todos los films, por tanto toda la metodología queda a merced del analista que se puede montar su propio itinerario. Un itinerario de análisis que puede ser distinto al de otras personas que comparten la misma orientación teórica que el profesor Caparrós y ¿no puede llegar eso a conducir a conclusiones distintas?

Otro aspecto negativo es su excesiva compartimentación. Creo que hay escasos canales de comunicación y de relación entre los distintos apartados del mismo y las conclusiones pueden parecer entonces un resumen de cada uno de los apartados. Otro aspecto negativo es que muchos de los puntos que se proponen analizar, en muchas ocasiones, es imposible de encontrar documentación sobre el mismo. Una dificultad que aumenta cuanto más antiguo es el film.

Finalmente para el caso de los films no profesionales, la simplificación se hace evidente por simple reducción de aspectos que ni tan solo se plantean en muchos de estos films como la exhibición pública, la distribución, parte de la producción, la publicidad y muchos de los elementos estéticos en muchas de los films familiares, entre otros. A fin de cuentas yo mismo crearía un itinerario de análisis propio a partir de esta reducción.

2.2.3. Otras aproximaciones

Existen otros muchos investigadores y escuelas dedicadas al estudio del cine con relación a su contexto socio-histórico como Annie Goldman, Joseph Daniel y René Prédal en Francia; la escuela historiográfica de Oxford en Gran Bretaña y el Historians Film Comitee en Estados Unidos¹⁸⁷, pero me gustaría destacar dos mujeres Susam Aasman y Patricia R. Zimmermann, cuyos trabajos son poco conocidos. Y lo son porque son muy recientes y están dedicados a un cine escasamente estudiado, ya que ambas tienen en común su estudio sobre el cine no profesional. Puede que sus estudios no estén muy considerados en este campo, pero para la investigación que realizo sobre el cine amateur en Reus son muy valiosos ante la escasa existencia de

¹⁸⁷ José María CAPARRÓS LERA hace un excelente repaso de todas las aportaciones más interesantes y las escuelas mencionadas en 100 películas sobre Historia Contemporánea, Madrid, Alianza, 1997, pp. 15-22. En este libro, además de los autores ya mencionados, cita a David J. Wenden, Paul Smith, Nicholas Pronay, Richard Taylor, Jeffrey Richards, Anthony Aldgate, Kenneth R.M. Short, Kastern Fledeliu, Van Peet, Frans Nieuwenhof, Wilhelm van Kampen, Stephan Dolezel, David W. Ellwood, Martin A. Jackson, John O'Connor, David Culbert, Richard Raack, John Wiseman, Peter C. Rollins, Carl J. Mora, John Mraz, Charles Musser, Natalie Zemon Davis, S. Mintz, R. Roberts, L. Grindon, T. Mico, J. Miller-Monzon, D. Rubel, K. Thompson, David Bordwell y Gore Vidal. Esto respecto a los autores extranjeros, también comenta las aportaciones de investigadores españoles como José Enrique Monterde, Angel Luis Hueso, J.C. Flores Auñón, Joaquim Romaguera y Esteve Rimbau.

estudios desde una perspectiva histórica sobre este tipo de cine.

• **Susam Aasman**

Susam Aasman presentó un breve trabajo en la XV Conferencia Internacional de la IAMHIST¹⁸⁸ titulado "From the camera and the Plow. Amateur film as regional historical source"¹⁸⁹. Era un trabajo que formaba parte de su proyecto de tesis "La représentation de la vie domestique dans le films de famille hollandais, de 1920 à 1970". Un estudio piloto centrado en los films familiares. Posteriormente realizaría otros trabajos¹⁹⁰, pero a partir del que hemos mencionado reclamaba la atención de los historiadores sobre los films no profesionales a la vez que afirmaba su utilidad como documentos históricos y la consideración de estos films como algo más que simples imágenes en movimiento sin demasiada estructura o contenido. Influida por la antropología considera que los "Amateur film [dan] an opportunity for research into the social-and cultural values peoples attach to pictorial products. Since then amateur film was understood as a cultural document, as an object of research"¹⁹¹. Su aportación más importante estriba en el hecho de considerar el cine no profesional como objeto de estudio y de análisis histórico. A partir de aquí su estudio y su metodología están influenciados por los trabajos John O'Connor. Esta metodología se centra en tres importantes cuestiones: la producción, el contenido y la aceptación. Establece, a partir de ello, cuatro cuestiones históricas básicas:

1. La imagen en movimiento como evidencia de hechos históricos.
2. La imagen en movimiento como evidencia de la historia social y cultural.
3. La imagen en movimiento como representación de la historia
4. La historia de la imagen en movimiento como industria y como arte que se crea.

Con esas cuestiones básicas crea un itinerario de preguntas para analizar el film, sobre la base de tres cuestiones importantes, que son:

- 1º) El análisis del contenido.- Para ello hemos de preguntarnos ¿qué información puede ser recogida desde el mismo documento? O sea, describir el contenido, la estructura, el argumento, la composición, el estilo, el uso de la cámara, etc.
- 2º) El análisis de la producción.- En donde nos hemos de preguntar ¿cómo y por qué se ha hecho el film?, ¿quién es el productor y cuáles fueron sus motivos?, ¿quién fue el autor?

¹⁸⁸ La IAMHIST es la International Association for Media and History.

¹⁸⁹ AASMAN, Susan: "From the camera and the Plow. Amateur film as regional historical source" en Film and the first world war, Amsterdam, IAMHIST, 1993, sin numerar.

¹⁹⁰ Destaquemos el artículo publicado en el libro colectivo de Roger Odin sobre el cine familiar: AASMAN, Susan: "Le film de famille comme document historique" en ODIN (dir.): Le film de famille. Usage privé, usage public, Paris, Meridiens Klincksieck, 1995, p. 97-111.

¹⁹¹ AASMAN: "From the camera and the Plow...", op. cit., p. 3.

y ¿cuál era el fondo social, político, cultural del film y el tiempo de confección del mismo?

3º) Finalmente, la aceptación.- En donde lo esencial sería responder a ¿cómo reaccionó el público?, ¿cuánta gente vio el film?, ¿dónde fue exhibido?, etc.; aunque Aasman acaba afirmando que "this may looke irrelevant to amateur film"¹⁹².

Si dentro de las virtudes de los trabajos de Susan Aasman está la consideración del cine no profesional para su utilización como documento en la historia local y en la historia social, en ellos también podemos encontrar cosas que pueden ser criticables. Primeramente, considero que parte de una visión simplista del cine no profesional. Una visión que tiende a meter en la misma etiqueta films tan distintos como una filmación de una boda o un film de fantasía amateur, ya que su definición de film amateur no diferencia el cine familiar del amateur y no lo hace porque afirma que "dans ces années-là [años 40], les termes de films de famille et de films d'amateur deviennent presque synonymes"¹⁹³. Esta es una afirmación que entra en contradicción con la propia visión de los cineastas amateur, con sus encendidos artículos en defensa de un cine amateur distinto del familiar y con el amplio debate que en los años 60 hubo sobre este cine -al menos eso es lo que pasó en España-. De todas formas, reconoce un uso privado de ciertos films y un uso público de otros, en lo que sería una clara diferenciación entre film familiar y film amateur; aunque a lo largo de sus trabajos sigue habiendo una confusión en la utilización de ambos términos. Por ello, no entra en consideraciones sobre el cine de ficción o de fantasía amateur y se centra esencialmente en el documental no profesional como fuente histórica. Un error que le lleva a menospreciar el papel del público de estos films. Recordemos que los films amateurs tienen un público propio en los concursos y sesiones especiales que organizaban las distintas asociaciones de cineístas y, si bien, su papel no es igual que el del público del cine profesional, bien debe ser tenido en cuenta. En cambio distinto es el caso del cine familiar cuyos films esencialmente se proyectan en círculos familiares reducidos.

Un segundo aspecto criticable es la utilización de una metodología de análisis sin una mínima adaptación al film no profesional. La influencia de O'Connor es clara, pero no realiza un mínimo trabajo de adaptación de esta metodología a las características del cine no profesional. Si lo hubiera realizado probablemente le hubiera llevado a replantear la metodología para adecuarla a todo tipo de films.

• Patricia R. Zimmermann

Por su parte el trabajo de Patricia R. Zimmermann es mucho más extenso. En su libro Reel families. A social history of amateur film¹⁹⁴ y en otros trabajos¹⁹⁵ da validez al estudio del

¹⁹² AASMAN: "From the camera and the Plow...", op. cit., p. 4

¹⁹³ AASMAN: "Le film de famille comme document ...", op. cit., p. 103.

¹⁹⁴ ZIMMERMANN, Patricia R: Reel families. A social history o amateur film,

cine no profesional en historia haciendo equivalente, historiográficamente hablando, entre cine amateur y los diarios escritos. También aporta una diferenciación entre el cine amateur, que lo incluye en la esfera pública, y el cine familiar, que para ella estaría en la esfera privada. Finalmente propone que el cine no profesional no solamente sirve para ver su evolución artística sino que también nos puede aportar reflexiones interesantes sobre las relaciones entre la realización y el sujeto, el film y la historia, la realidad y la fantasía, lo real y lo imaginario y el género y la raza. Además estos films nos pueden llevar a plantearnos aspectos de la representación de la historia respecto a las relaciones de la historia internacional con la nacional y la local y entre nación e imperio. A partir de ahí estudia los films familiares y amateurs respecto a la evolución tecnológica y cultural, como representaciones de la familia y de su evolución económica y como representaciones de la cultura visual norteamericana¹⁹⁶.

Esencialmente esta consideración del cine no profesional como un documento de estudio sobre la familia y la representación de la sociedad y de la cultura que la produce es la aportación más interesante que hace Patricia R. Zimmermann. Sin embargo, esta misma consideración e importancia del cine no profesional ya la había hecho a finales de los años 80, en una línea muy similar a la de Zimmermann, Ken Plummer¹⁹⁷ cuando consideraba como un documento personal las películas, aunque lo hiciera desde una perspectiva antropológico-sociológica y no llegará a profundizar sobre lo que se puede estudiar en ellas.

Por el contrario en el estudio de Zimmermann echamos en falta una técnica de análisis de los films como tales y no como productos de una cultura o de una evolución estética o tecnológica. También se aprecia una cierta confusión en la utilización del término amateur y familiar, confundiéndolos en ocasiones. Claro que si bien en Francia existe una clara diferenciación entre film amateur y film familiar, en el caso del mundo anglosajón esta diferencia es prácticamente nula y por ello es más comprensible esa mala utilización de los términos, aunque siga siendo muy conveniente una clara diferenciación entre ambos.

2.3. Conclusiones

Con todo este repaso a teorías, metodología, investigadores y estudiosos hemos ido estableciendo una serie de premisas básicas sobre el cine y hemos visto como parte de esas premisas se plasman en metodologías y teorías sociológicas y de utilización del cine como documento histórico.

Bloomington and Indianapolis, Indiana University press, 1995.

¹⁹⁵ ZIMMERMANN, Patricia R.: "Geographies of desire: cartographies of gender, race, nation and empire in amateur film" en Film & History, volumen 8, n° 1, verano 1996, Londres, John Hobbes & company, pp. 85-98.

¹⁹⁶ v. ZIMMERMANN, Reel families..., op. cit., pp. xii-xiii.

¹⁹⁷ v. PLUMMER, Ken: Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista, Madrid, Siglo XXI, 1989, pp. 35-37.

- **Resumen de las distintas propuestas**

A modo de resumen las distintas propuestas de estudio del cine plantean lo siguiente:

- a) El cine es un reflejo de la realidad, o al menos parte de la realidad. Tanto los films de ficción como los documentales pueden reflejar aspectos de esa realidad como pueden ser las costumbres, los acontecimientos políticos, las ciudades, etc.
- b) También hemos visto que el cine constituye o es visto como un sueño del espectador. Según esto la proyección forma parte de algo imaginario. Por tanto, todo lo que se ve en la pantalla no llega a ser nunca la realidad absoluta. De todas formas, este planteamiento también interesa porque desde ese punto de vista podemos estudiar lo que los autores han imaginado como un reflejo de un pensamiento de un grupo social en un determinado momento.
- c) Hemos visto también como esta aceptado que el cine tiene un lenguaje propio, con sus códigos lingüísticos. Así, según Lotman el cine es un lenguaje porque es narración figurativa, ya que a través de signos figurativos se compone la narración y esta narración es un sistema ordenado de signos para comunicar algo: un lenguaje¹⁹⁸. Por tanto el film puede ser entendido, estudiado y analizado como un texto. E igual que el texto escrito posee una serie de mensajes tras las palabras, el cine también los posee tras las imágenes y los sonidos (siempre con la salvedad de que el lenguaje cinematográfico no es idéntico al escrito). Recordemos para ello dos frases contundentes, una de Pierre Sorlin que dice que "el cine sigue siendo un lenguaje, es decir, una elección ordenada de signos susceptibles de comunicar mensajes o impresiones, dado que se han construido relaciones entre ellos"¹⁹⁹; y otra de Robert A. Rosenstone, que afirma que "el texto ... es el vehículo para expresar ideas"²⁰⁰.
- d) También hemos explicado la idea de que el cine forma parte de una cultura y los films reflejan esa cultura, la influyen y la cambian.
- e) A través de la teoría feminista hemos visto como los films también nos enseñan los roles sociales impuestos o esperados de cada uno de los géneros y de otros grupos o subculturas, y como estos van cambiando o evolucionando a lo largo del tiempo.
- f) Desde la antropología visual se ha trabajado principalmente en el cine antropológico y se han estudiado más los mitos y leyendas que han sido llevados al cine, dentro del cine de terror, y el estudio del cine como creador de leyendas. Pero cada vez más se esta trabajando en la antropología de los

¹⁹⁸ LOTMAN, Y.M.: Estética y semiótica del cine, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 7-17.

¹⁹⁹ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 204.

²⁰⁰ ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 115. A parte de Sorlin y Rosenstone también CASSETTI y DI CHIO, op. cit., p. 266, sostiene que el texto contiene una carga ideológica necesaria de estudiar.

visual en donde podemos estudiar los films de una forma más amplia. Podemos estudiar en ellos comportamientos culturales y ritos rurales o urbanos, que es por donde transita la antropología metafísica.

- g) Finalmente hemos visto que los films transmiten una ideología, que "son, indudablemente, expresiones ideológicas"²⁰¹ de un grupo social o político. Una "visión del mundo" de ese grupo social, como dice Alfredo de Paz, o "una construcción intelectual que explica y justifica un orden social existente, partiendo, por ejemplo, de razones naturales o religiosas"²⁰². Una ideología que puede y debe ser estudiada por el historiador.

• **Aportaciones de la teoría sociológica y historiográfica**

Por otra parte, dentro de las teorías sociológicas y de utilización del cine como documento histórico hemos ido explicando las aportaciones más útiles que se han hecho, que en resumen serían:

- 1) Ratificación del film como documento histórico en donde se pueden obtener información socio-política.
- 2) El reconocimiento de que cualquier tipo de films, especialmente los más populares, como fuentes de investigación.
- 3) Los films son el reflejo de la mentalidad de un grupo social representado a través del autor/autores del mismo y no reflejan toda una sociedad homogénea en su conjunto.
- 4) El historiador puede aplicar técnicas de análisis conocidas y ya utilizadas al documento visual readaptándolas.
- 5) Cualquier aspecto del conocimiento humano y cualquier tema del pasado más reciente -el cine solamente tiene 100 años- puede ser estudiado utilizando los films.
- 6) Incluso el cine no profesional es un excelente documento para la historia local y social de un Estado. Siendo este un tipo de cine donde se puede estudiar, especialmente, la familia y la representación de la sociedad y de la cultura que lo produce.

• **Inconvenientes de las propuestas sociológicas y historiográficas**

Además hemos visto los inconvenientes y defectos que presentaban las diversas propuestas de análisis de films para ser utilizadas en el análisis del cine amateur o familiar. Inconvenientes que a modo de resumen podemos decir que son:

- 1) El esquematismo, determinismo, ingenuidad y excesiva importancia dada al cine como elemento ideológico en el caso de Kracauer. Además de una excesiva complejidad para su aplicación a los films no profesionales, escasa valoración del contexto y del papel del autor/autores del film y su poca aplicación a otro tipo de films que no sean los documentales.

²⁰¹ SORLIN: Sociología del cine..., op. cit., p. 98.

²⁰² DE PAZ, op. cit., p. 35.

- 2) La excesiva dependencia del factor público y crítica en el caso de Ian Jarvie. Un factor prácticamente sin importancia en el caso del cine no profesional.
- 3) La vaguedad en la definición de la técnica de análisis por parte de Pierre Sorlin y su indefinición en el tipo de films útiles para su utilización y análisis como representativos de una época.
- 4) La simplicidad en la definición de lo visible y a la vez la complejidad de que todo el mundo vea lo mismo en el caso de la metodología propuesta por Marc Ferro. Además de su escasa aplicación a otros tipos de films que no sean los documentales y la identificación del film como un ejemplo de la mentalidad de toda una sociedad en lugar de un grupo social concreto.
- 5) La gran extensión de elementos a analizar en el caso de la técnica de análisis de Film-Historia que la hace muy poco útil en el caso de tener que estudiar una importante cantidad de films como la que manejaremos en este trabajo y la poca validez para el caso del cine familiar de alguno de los elementos a analizar -aspectos técnicos esencialmente-.
- 6) La escasa diferenciación entre los distintos tipos de films dentro del cine no profesional en el caso de Aasman y Zimmermann.
- 7) La utilización de una técnica de análisis pensada únicamente para cine profesional en el caso de Aasman sin adaptar parte de sus postulados a las características propias del cine no profesional.
- 8) La ausencia de una definición clara de una técnica de análisis de films por parte de Zimmermann.

Por tanto, muchos teóricos y analistas que hemos visto posiblemente coincidan con Karsten Fiedelius²⁰³ en que el cine amateur necesita un tipo de análisis distinto al cine profesional, manteniendo con ello una marginalidad. Esto es, en cierto sentido, equiparable a afirmar que hay distintos géneros o tipos de films profesionales que necesitan análisis distintos a los propuestos. Afirmaciones como estas invalidarían cualquier tipo de análisis porque dejan de ser aplicables en su totalidad a cualquier tipo de films.

Por otra parte, la aplicación de las técnicas de análisis que se conocen al cine no profesional en muchos casos es prácticamente imposible. Solo están pensadas para unos films en concreto. Posiblemente el análisis de este tipo de cine pueda replantear esta idea y espero que lleve a la utilización de una técnica de análisis única para todo tipo de films.

²⁰³ v. FIEDELIUS, Karsten: "Fields and strategies of historical film analysis" en K.R.M. SHORT: History & Films: Methodology, research and education, Copenhague, Eventus, 1980, p. 53.

3. PROPUESTA DE TÉCNICA DE ANÁLISIS

Visto lo explicado en las páginas anteriores tenemos difícil la utilización de alguna metodología o técnica de análisis sin una reelaboración de la misma y una adecuación. Esto es lo que se pretende en este apartado: describir la forma en que vamos a interrogar a los documentos fílmicos para obtener información. O sea, "precisar sin ambigüedad las preguntas que se le hacen al documento"²⁰⁴.

Ante la escasa utilidad que me dan de las técnicas de análisis que hemos repasado propongo una serie de pasos para utilizar cualquier tipo de films como documento histórico, aunque haya teóricos que afirmen que "no existe ningún método que pueda aplicarse de igual manera a todos los films, sean cuales sean"²⁰⁵.

Los pasos que propongo no pretenden ser, como dicen Angel Luis Hueso²⁰⁶ o Jacques Aumont y Michel Marie²⁰⁷, una adaptación a los films de un análisis propio; pretende ser una simplificación de algunos existente, una adaptación de otros ya utilizados habitualmente en historia y una vuelta a los orígenes en que las técnicas de análisis estaban más conectadas a la crítica textual que a la historia estética-artística. Por tanto, estos pasos serán herederos y deudores de los ya existentes.

3.1. Conceptos básicos iniciales

3.1.1. ¿Qué es metodología?

Antes de entrar de lleno en los pasos a seguir para el estudio y análisis de films no profesionales, deberíamos dejar algunos conceptos claros. El primero de ellos es ¿qué entendemos por metodología?, ya que como afirma Julio Aróstegui "es frecuente el equívoco ... entre método y técnica, haciendo un uso indiscriminado de ambas palabras para referirse al trabajo científico"²⁰⁸. El propio Julio Aróstegui define la metodología como "el conjunto de principios reguladores"²⁰⁹ de una disciplina, mientras que el Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales²¹⁰ define la metodología como la "parte de la lógica ocupada del estudio de las diferentes ciencias desde la perspectiva de sus métodos y de la correspondiente sistematización". En otras palabras, la metodología explica los distintos caminos que en las ciencias se siguen para llegar a la formulación de una teoría, tal y como la propia palabra indica

²⁰⁴ LAGNY, op. cit., p. 67.

²⁰⁵ AUMONT y MARIE, op. cit., p. 47

²⁰⁶ HUESO, Angel Luis: "Prólogo" en ROSENSTONE: El pasado en imágenes, op. cit., p. 11; en donde afirma que "El estudio del cine no puede ser monolítico sino plural como la historia misma, de manera que encontraremos en cada caso el método y el análisis conveniente al film que abordamos y con ello interpretaremos su nexa con las circunstancias que lo impulsan".

²⁰⁷ AUMONT y MARIE, op. cit., p. 23, afirman que "cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que analice".

²⁰⁸ ARÓSTEGUI, op. cit., p. 297.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales, op. cit., p. 1384.

en su etimología: métodos del griego es camino y logos es tratado.

• **Recordatorio del camino seguido en esta investigación**

Ya he explicado en el anterior capítulo el camino que he seguido en la investigación para llegar a las conclusiones que veremos al final. No obstante, vale la pena recordar, aunque sea brevemente, dichos pasos:

- 1º) Lo primero la reunión de información para tener una base mínima de datos sobre films que pueden ser utilizados para este estudio. Todo ello a través de un exhaustivo vaciado hemerográfico de diarios y revistas de Reus y Barcelona.
- 2º) Una vez establecido un listado de films²¹¹ y personas²¹², el siguiente paso es ponerse en contacto con ellas y localizar las películas. Aquí se debía obtener una entrevista oral de los cineastas sobre su vida y su obra y un visionado de todas los films posibles.
- 3º) Había que establecer el entorno histórico y cinematográfico donde se desarrollaron la creación de los films. Para ello había que hacer una historia del cine amateur de Reus, ya que no existía nada escrito anteriormente sobre este tema.
- 4º) Decidir la utilización de una técnica de análisis para la aplicación a todo tipo de films, sean estos profesionales, amateurs o familiares. Una técnica cuya aplicación final nos permita extraer de los films información histórica local.
- 5º) Aplicación de dicho modelo de análisis a los films que pude visionar y utilizar en esta investigación²¹³.
- 6º) Obtención de unas conclusiones sobre la utilización de cualquier tipo de cine en la historia local y por añadidura sobre la utilización del cine, especialmente el no profesional, como documento histórico.

Por otra parte el propio Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales advierte cuando define el término metodología que "Pese a la apuntada diferenciación entre metodología y técnicas de investigación, el término metodología parece reducirse a veces al estudio y aplicación de las técnicas"²¹⁴.

En verdad muchas de las metodologías sobre la utilización del cine en la historia se confunden con técnicas de análisis del film. Así una distinción más clara de ambos términos la realiza Julio Aróstegui quien define las técnicas de investigación como "conjuntos articulados de reglas para transformar los «hechos» en «datos»"²¹⁵. Por tanto, lo que propongo es más una técnica de análisis de films que una metodología y, siguiendo la clasificación de Julio Aróstegui²¹⁶, es una técnica cualitativa que incluye la observación documental, la técnica filológica con

²¹¹ v. anexos 1.1, 1.2 y 1.3.

²¹² v. anexo 1.5.

²¹³ v. anexo 1.4.

²¹⁴ Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales, op. cit., p. 1384.

²¹⁵ ARÓSTEGUI, op. cit., p. 301.

²¹⁶ ARÓSTEGUI, op. cit., p. 362-398.

elementos del análisis de contenido y la investigación oral mediante la historia oral.

3.1.2. ¿Qué es análisis?

Un segundo concepto importante a aclarar es: ¿qué significa análisis? El mismo Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales nos dice que "análisis es la descomposición de un todo en sus partes (...). Esta descomposición puede ser (...) ideal (...) [una] descomposición [que] ocurre sólo en la mente del analizador"²¹⁷. Creo que ha quedado claro que la mayoría de metodologías proponen una disección del film en sus partes; siempre que entendamos el film como un producto cultural que tiene una génesis, un entorno, una elaboración, un contenido y una difusión. Por tanto, diseccionamos cada una de esas partes y la estudiamos para extraer de cada una de ellas información que nos permita reconstruir ese producto cultural en clave de ideas sobre un momento concreto del tiempo, en un lugar concreto y en una circunstancia socio-política concreta, y ello desde un presente concreto y realizado por una persona concreta integrada en un entorno socio-político y geográfico concretos.

3.2. Propuesta de análisis de los films

3.2.1. Influencias

- **Film-Historia**

Mi idea central es tener una técnica para analizar cualquier tipo de films y obtener con ella información histórica y tratar a los films como cualquier otro tipo de documento histórico. Antes, no obstante, me gustaría dejar claras las influencias directas sobre la propuesta que hago. Una primera influencia es la técnica de análisis de José María Caparrós y Film-Historia que ya hemos comentado ampliamente²¹⁸. Hemos expuesto como esa

²¹⁷ Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales, op. cit., p. 117-118. Otras definiciones de análisis la tenemos, entre otros, en AUMONT y MARIE, op. cit., p. 17-48; BRISSET, op. cit., p. 33-35; CASSETTI y DI CHIO, op. cit., pp. 17-64 y SCHMIDT NOGUERA, Margarita: Análisis de la realización cinematográfica, Madrid, Editorial Síntesis, SA, 1997, pp. 17-19.

²¹⁸ Antes de que en 1996 se hiciera una revisión de su metodología, José María Caparrós ya la había expuesto en 1989 en un artículo titulado "Una propuesta en torno a las relaciones Historia-cine", op. cit., pp. 42-44; en donde resumía a breves puntos o preguntas las partes que después ha desarrollado amplia y extensamente y que han hecho de su metodología algo extenuante en el caso de ser aplicada a varios films. Algunos de esos breves puntos o preguntas coinciden con algunos de los puntos que propongo por lo que no esta de más recordarlos. José María Caparrós resumía el estudio de los elementos éticos del film a averiguar lo que se quiere decir, los elementos estéticos a como se dice y los elementos dialécticos a lo que realmente dice el film. De todas formas reconoce que estos tres apartados son obra de sus maestros Alexandre Cirici y Miquel Porter y que su aportación esta en el apartado del análisis histórico el cual no resume en un punto o pregunta, pero que bien podríamos hacerlo mediante comparar lo que muestra la película con los hechos socio-políticos que ocurrieron. Por lo tanto, la relación con mi propuesta parece clara, como también parece claro que él mismo prácticamente ya había asumido una metodología más reducida, aunque posteriormente la haya ido haciendo más compleja, olvidando esta simplificación que ya había propuesto para ser más exhaustivo que práctico. Yo seguiré este ejemplo y matizare algunos de los

técnica de análisis era demasiado compleja para ser aplicada a cualquier tipo de films y a conjuntos amplios de films y por ello simplemente he intentado resumirla y simplificarla en su complejidad.

- **Marc Ferro**

La segunda influencia clara es la de Marc Ferro. A pesar de los problemas comentados sobre dicha técnica de análisis²¹⁹, su idea de adaptar la crítica textual al análisis de films me parece muy acertada²²⁰. Tal vez sea criticable la forma en que se hizo pero no la idea. La forma estaba pensada esencialmente para documentales, aunque aplicable también a films profesionales. Para aplicarlo al resto de documentos audiovisuales su técnica resulta algo más compleja. Aunque creo que es necesario volver al trabajo de Marc Ferro, volver a la crítica textual como técnica de análisis de films, porque hace más fácil, sencilla y clara la utilización del cine como documento histórico por parte de todos los historiadores, ya que es la técnica a la que están habituados.

- **La crítica textual**

Por supuesto, analizar un texto no es lo mismo que analizar un film y por ello deben haber una cierta adecuación de la crítica textual a las características especiales del documento audiovisual. Para empezar la crítica textual debe estar matizada o ser perfeccionada con la metodología del análisis del contenido, especialmente con la técnica de análisis discriminante desde el punto de vista atributivo²²¹.

- **Puntos previos básicos**

Por tanto, yo básicamente utilizaré una adaptación a las características de los films de la técnica de la crítica textual, aceptando una serie de puntos previos básicos ya desarrollados anteriormente y que son:

puntos expuesto contrastándolos con la metodología de Marc Ferro y la de la crítica textual utilizada habitualmente en el trabajo historiográfico.

²¹⁹ v. dicha forma de análisis en FERRO, op. cit., pp. 12-134.

²²⁰ Es fácil comparar lo expuesto por Marc Ferro con los pasos propuestos por la crítica textual que se explican detalladamente en el siguiente punto de este trabajo y comprobar como tienen puntos de contacto en: la crítica de autenticidad y de identificación y la crítica de interpretación con la crítica de análisis. Pero, Marc Ferro no es el único en proponer la crítica textual como forma más idónea para el análisis de una película, también lo hace Michèle LAGNY, op. cit., p. 253-255.

²²¹ v. KRIPPENDORFF, Klaus: Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica, Barcelona, Paidós, 1990. Respecto a la técnica de análisis discriminante v. pp. 166-168. En ellas se define esta técnica como la forma de "averiguar de qué manera se describe o conceptualiza, o cuál es su imagen simbólica". La técnica tiene dos enfoques:

- 1) El punto de vista atributivo, en donde "la imagen es la representación sistemática de todo lo que según se sabe, o se dice, es propia de ello" [de lo analizado].
- 2) El punto de vista asociativo, en donde "una imagen consta de todo aquello con lo cual está asociada, mientras que excluye todo aquello de lo cual está disociada".

- a) Entender la palabra texto como documento. No entender texto como un conjunto de palabras escritas sino como "qualsevol font de dades recuperable en el temps i en l'espai"²²² que es la definición de documento.
- b) Esta definición de texto nos permite incluir cualquier creación del hombre sea esta escrita, visual o sonora dentro del término empleado y aplicarle a cualquiera de ellas la técnica de la crítica textual mediante una previa adaptación a las características propias del documento.
- c) Finalmente, aceptar que un film es un texto compuesto de imágenes y sonido que tiene sus propias reglas, como comentamos cuando hablábamos de la semiótica²²³.

3.2.2. Crítica textual y cine

Aceptados los puntos básicos comentados pasemos a ver cual sería esa técnica de análisis del documento audiovisual. Partimos del hecho de que un film de cualquier tipo contiene conceptos, significados o elementos históricos o historiográficos tanto en la imagen como en el sonido, ya que cualquier cosa "por el mero hecho de ser filmado ... es susceptible de convertirse en fuente histórica"²²⁴. Muchos de los films de cine amateur son mudos y por ello no dejan de contener acontecimientos históricos²²⁵ o ideas en la historia que desarrollan. Ambos elementos -imagen y sonido- deben ser siempre tenidos en cuenta en el análisis.

• La crítica externa en un documento fílmico

A partir de aquí tenemos que la crítica textual²²⁶ divide su propuesta en dos partes: la crítica externa y la crítica interna. La crítica externa es la crítica de autenticidad. Este apartado contiene la crítica de restitución (la fijación del texto y la restauración de objetos) y la crítica de procedencia, en donde se responde a las preguntas ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿quién? a las que se pueden añadir ¿cómo? y ¿por qué caminos nos ha

²²² Diccionari de la llengua catalana, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1982.

²²³ v. AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 204-209.

²²⁴ MONTERDE, José Enrique: "Cine documental e Historia: la experiencia de la escuela británica" en ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit., p. 212.

²²⁵ Aquí el acontecimiento histórico es entendido, en un amplio sentido del término, como todo lo estudiado por la historia o historiografía y no el simple hecho puntual. Para una mejor aclaración sobre este concepto y el de hecho histórico v. ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 195-216.

²²⁶ Para todo este apartado se ha seguido el libro de David ROMANO: Elementos y técnicas de trabajo científico, Barcelona, Teide, 1987^{8a}, pp. 105-107; aunque también es planteada al inicio del libro de Michèle LAGNY, op. cit., p. 60-61, para después proponer su aplicación a las películas, y también es explicada detalladamente en ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 351-357, donde la califica como una de las técnicas básicas de la historiografía aunque la amplía al concepto de análisis documental que incluiría:

- a) análisis de fiabilidad, con el análisis de la autenticidad, la depuración de la información y la contextualización o comparación.
- b) análisis de la adecuación, con la definición de las fuentes demandadas, la recopilación documental y la selección de fuentes en función de las hipótesis.
- c) la hipótesis de trabajo.

llegado? Esta crítica de autenticidad era ampliamente desarrollada en 9 páginas por Marc Ferro, especialmente para el caso de los documentales²²⁷. Pero la crítica de la autenticidad parece más el trabajo del historiador o arqueólogo del cine que de las personas que van a utilizar el film como documento histórico. La vida de una película es muy larga, el número de personas que intervienen en su creación puede ser también muy extenso, su restauración compleja y su procedencia variada. Por otra parte, a diferencia de las bibliotecas o de los archivos, las filmotecas desarrollan un laborioso trabajo de identificación de los films; con el objeto, en muchas ocasiones, de restaurar la obra original perdida en sucesivas manipulaciones o por que solamente ha llegado en fragmentos. Para ello, la FIAF²²⁸ "ha desenvolupat un estàndard que podria ser aplicat universalment als arxius àudio-visuals"²²⁹.

Algunos de los elementos de la crítica de autenticidad, tanto en films documentales como de ficción, ya vienen dados o deben ser fáciles de encontrar. Conocer el mayor número posible de detalles del film resulta fundamental para el posterior análisis del contenido; pero ¿qué es lo que nos puede interesar básicamente en este apartado? Esencialmente el grado de manipulación del film. Lógicamente conocerlo es necesario para no llegar a juicios erróneos, pero no es básico. Bien podemos analizar un film en soporte de vídeo si al menos nos preocupamos de averiguar todo lo relacionado con su realización y estreno.

• **Lo más importantes de la crítica de autenticidad en un documento fílmico**

Lo importante es el conocimiento del grado de manipulación del contenido del sonido e imagen del film "per entendre la funcionalitat del document i l'impacte que va generar en el públic de l'època"²³⁰. Un conocimiento que por ejemplo debe comprender los siguientes temas:

- a) La censura ejercida por el Estado y el control del mismo sobre el producto final -sobre el film-. Conocer la clasificación del film y los cambios que una junta censora han podido hacer sobre él nos posibilita conocer la sociedad que recibe el producto y la ideología que el poder del Estado desea implantar sobre determinados temas a las personas a las que dirige.
- b) La autocensura que la industria cinematográfica de producción puede haber impuesto por motivos comerciales. Una autocensura que puede venir por boicots de grupos morales como en el caso del nacimiento del código Hays en Estados Unidos²³¹, por la

²²⁷ v. FERRO, op. cit., p. 94-118.

²²⁸ La FIAF es la Federación Internacional de Archivos de Films.

²²⁹ EGETER-VAN KUYK, Robert: "Els documents àudio-visuals: un repte per als arxius" en VV.AA.: La imatge i la recerca..., 1994, op. cit., p. 19.

²³⁰ QUINTANA, op. cit., p. 214.

²³¹ v. las referencias y explicaciones del Código Hays en GARCIA i SEGUÍ, Alfons: "El cine de montaje, ¿manipulación de la realidad?" en ROMAGUERA y RIAMBAU, op. cit., pp. 183-187 y en SANCHEZ VIDAL, Agustín: Historia del cine, Madrid, Historia 16, Información e Historia SL, 1997, pp. 107-108.

existencia de una censura estatal con lo que las productoras ya realizan una autocensura propia, o por cuestiones de mercado (edad del público al que se dirige el producto, duración que se cree debe tener el film para ser aceptada, etc.).

- c) La autocensura del autor/autores. En muchas ocasiones los autores sometidos a una presión externa, a un sistema de censura estatal o profesional, autocensuran sus obras de forma consciente o inconsciente para poder llevar a cabo su proyecto, evitando así los problemas personales que les puede generar el que rechacen su film.
- d) Los cambios de contenido producidos por sucesivas proyecciones. A lo largo de la vida de un film se pueden producir cortes o nuevas manipulaciones como en el caso de *Raza*, el emblemático film del régimen franquista del que existen dos versiones una más pro-falangista y otra más pro-americana tras una manipulación a finales de los años 40 para adaptarse a la evolución política del régimen.

Posiblemente, en muchos casos no podamos averiguar todos los detalles sobre estas manipulaciones o no sea posible contrastar la idea original con el resultado final como sería deseable. Pero igualmente la información que obtengamos sobre ellas, por poca que sea, es fundamental para no llegar a juicios o conclusiones falsas sobre los elementos que estamos analizando.

Aunque creamos que estas manipulaciones son más habituales en el cine profesional, como veremos, no se deben descartar en el cine no profesional, ya que en algunos casos puede que estuviera sometido a censura estatal o a autocensura.

Por otra parte, todos los demás elementos de lo que sería la ficha técnica del film son importantes de conocer, pero en la elección que hagamos del análisis interno del film ya decidiremos cuales serán básicos o no. Hemos de pensar que la cantidad de información que puede haber en una hora de proyección con sonido puede ser realmente impresionante y el número de personas que intervienen en su creación hace que el trabajo de investigación sea muy extenso. Un trabajo que posiblemente pueda ser poco productivo si nuestro objetivo final es analizar o estudiar un elemento concreto del contenido interno del film.

3.2.3. Análisis de contenido de los films (propuesta)

La crítica textual continua con la crítica interna o crítica de interpretación, donde se establecen 5 puntos a seguir:

- "1. crítica de interpretación: qué ha dicho y qué ha querido decir el autor;
- 2. crítica de competencia: cómo conoció el hecho y si estaba en condiciones de comprenderlo bien (testigo ocular o coetáneo; compilador, etc.);
- 3. crítica de sinceridad: para qué compuso el texto, quién le impulsó a escribirlo, etc., con el fin de saber si desfigura o no intencionalmente los hechos;
- 4. crítica de exactitud: para descubrir los errores involuntarios; y

5. verificación de los testimonios, mediante la comparación con otros textos."²³².

Igual que en la Crítica externa Marc Ferro desarrolla esta parte en 9 páginas en lo que él llama crítica de análisis y análisis de la realización. Repasando los puntos de la crítica interna no es de extrañar que sea más fácil aplicarla a los documentales -tal y como hizo Marc Ferro- que a los films de ficción, porque en principio si a todos los films de ficción se le aplican los parámetros de la crítica de competencia, de sinceridad y de exactitud nos darán el mismo resultado: la manipulación o tergiversación de los hechos. La pregunta estaría en saber ¿qué hechos históricos queremos estudiar y qué grado de exactitud nos aportaría entonces el cine?

Ya volveremos sobre este tema un poco más adelante, ahora lo que debemos conocer es como podemos reencauzar los pasos descritos de la crítica textual hacia el estudio del cualquier tipo de documento audiovisual (profesional o no, de ficción o documental, etc.) con la misma sencillez y de forma tan práctica como se plantea en ella.

3.2.3.1. La intencionalidad del autor/es

Buena parte de la crítica interna lo que plantea es la intencionalidad del autor al hacer la obra. Por ello lo primero sería la **determinación de la intencionalidad del autor/es del film**. Esencialmente debemos intentar averiguar ¿por qué se realiza ese film y que se pretende con él?, o sea, ¿cuáles son las razones o motivaciones por las que el autor/es hacen el film?, ¿qué quieren explicar o contar? y ¿qué condicionantes sociales y políticos influyen en él antes y durante la realización de mismo?; ya que ello determina la forma en que se concibe el film. Porque el film, como afirman Norberto Alcover y Luis Urbez "es la obra de un hombre que pretende comunicar (decir) algo a sus semejantes"²³³; aunque sea de forma inconsciente, ya que como afirma Jorge Perolán:

"Como seres humanos no podemos ser objetivos, ya que cada uno de nosotros posee una verdad fundamental, una ideología; una visión y una forma de encarar el mundo que nos rodea. Es un bagaje con el cual funcionamos dentro de la sociedad, el fruto de experiencias que hemos tenido a lo largo de nuestras vidas que incluyen nuestra educación, la historia de nuestros antepasados, el entorno social en que crecimos, nuestro nivel económico, nuestras actitudes raciales, etc. Y todo lo que observamos a nuestro alrededor es visto a través de una óptica que ha sido formada y moldeada a través de experiencias acumuladas de nuestra vida. Esto nos lleva, consciente o inconscientemente, a centrar nuestra atención sobre ciertos hechos, desdeñando otros o no prestándoles atención: y en el caso del cineasta, seleccionando -«enfocando»- lo que el público verá, desestimando aquello que elige ignorar"²³⁴.

²³² ROMANO, op. cit., p. 107.

²³³ ALCOVER, Norberto y URBEZ, Luis: Introducción a la lectura crítica del film, Barcelona, Don Bosco, 1976, p. 7.

²³⁴ PRELORAN, Jorge: "Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico" en

Algo que los historiadores deben conocer y tener presente antes de realizar sus análisis y juicios.

El principal problema en este apartado es determinar quien es el autor de un film²³⁵. Y no es un problema fácil de resolver. Algunas de las teorías que hemos repasado en los apartados anteriores plantean la idea de un autor colectivo formado por todo el equipo de personas que intervienen en el film para relacionar esa idea con el hecho de que el film representa la mentalidad de la sociedad. Jean Mitry propone un ejemplo muy acertado para rebatir esa idea y que es el siguiente:

"Una catedral es producto de un trabajo colectivo pero no es una obra colectiva. No tiene más que un solo autor, el que la ha concebido, pensado, ordenado: el arquitecto. Los demás, cualesquiera hayan sido su talento o grado de colaboración, no fueron más que ejecutantes. Sin duda el pintor que dibujó las vidrieras, el escultor que talló las estatuas son autores únicos de esas vidrieras y esas estatuas, pero, al no ser nunca sino un adorno cuya situación, dimensiones y exigencias han sido previstas constituyen, al menos no en tanto que estructura fundamental. Se integran en ella, eso es todo.

Aunque haya necesitado la colaboración de algunos albañiles, el palacio de Versalles no deja de ser únicamente obra de Hardouin-Mansard.

Así pues, el film tiene un autor. Queda por saber quién es éste"²³⁶.

¿Quién es ese autor?, es la pregunta final de Mitry, pero él expone este ejemplo para defender la teoría de que el autor del film es el director, una teoría ampliamente aceptada²³⁷. Pero esto no es así siempre, ni tan solo en el cine no profesional. El director es la persona que toma las decisiones durante el rodaje del film, dirigiendo a un amplio equipo de profesionales que van desde el actor principal al último electricista. Ciertos aspectos serán competencia del director de fotografía o del decorador, pero el responsable último de sus decisiones en el

ARDÉVOL y PÉREZ, op. cit., p. 128. Estas mismas ideas son expresadas por JARVIE en El cine como crítica social, op. cit., pp. 163 y 215-216

²³⁵ Una excelente explicación sobre el tema de la autoría de los films nos la da Michèle LAGNY en el apartado dedicado a los autores dentro de la historia panteón de su libro Cine e historia (Michèle LAGNY, op. cit., pp. 147-153). Entre otras cosas plantea la idea de autoría colectiva de los films. Idea plenamente aceptada y que por supuesto no pienso contradecir aquí, pero lo cierto es que hay unos responsables de las películas y que esos responsables toman las decisiones principales de las mismas y que deciden el resultado final. Mi idea es buscar la necesidad de reducir ese amplio grupo de personas a las básicas y después decidir, en cada film, según las circunstancias, otras personas que pueden haber influido en la concepción del mismo. Todos podemos estar de acuerdo que un equipo que realiza un film, que puede estar compuesto desde una sola persona en el caso del cine no profesional a cientos, no tiene el mismo grado de capacidad para modificar los mensajes o temas explicados o transmitidos en el film en el que trabajan.

²³⁶ MITRY, Jean; Estética y psicología del cine, vol. 1. Las estructuras, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1984^{2º}, pp. 25-26.

²³⁷ v. sobre el tema SORLIN: Sociología del cine..., op. cit., p. 81-83.

rodaje siempre será el director. Por tanto el director si que será una de las personas que influyan en la concepción del film. Pero siguiendo el ejemplo de Mitry hemos de conocer a los que han influido en la concepción del film. Además del director, que le dará la forma audiovisual y realizará modificaciones sobre el guión original, normalmente influirán en su concepción -a nivel profesional- el guionista, que ideará toda la obra y, probablemente, el productor (principalmente en el caso del cine profesional en los Estados Unidos en donde la figura del productor es más importante que la del director y sus atribuciones son muy superiores a la del productor europeo, ya que incluso puede decidir la forma final del film o su concepción mediante manipulaciones finales en el metraje y en el montaje²³⁸). Estas serían las tres personas que básicamente podríamos considerar como autores de un film o que pueden influir notablemente en él, a veces sería uno, a veces los dos y otras todos ellos. Por tanto, hemos de modificar la frase final de Mitry y si atendemos a quienes influyen en la concepción y resultado de la obra de manera decisiva debemos hablar de la existencia de autores en un film.

Es probable que de todas formas en nuestra investigación debamos en ocasiones ampliarla a otras personas del equipo para poder reforzar nuestras afirmaciones, pero muchas veces esta investigación topara con la dificultad de la escasez de biografías de directores de fotografía, decoradores, etc. También es probable que debamos interesarnos por personas externas al equipo de rodaje que pueden tener un papel decisivo en la concepción final del film, especialmente en el caso de las adaptaciones de novelas. En este caso la importancia del autor de la obra original -la novela- viene determinada porque nos permite conocer la concepción que el autor literario tenía de los temas tratados y compararla con las del autor/autores del film mediante las posibles modificaciones que han realizado y entender mejor la orientación ideológica de la obra final o las distintas concepciones que sociedades de distintos momentos históricos tenían de los temas o problemas sociales de los que trataba el film.

Los datos para obtener las informaciones necesarias para este apartado se pueden establecer a través de entrevistas en revistas especializadas o en la prensa diaria, a través de biografías publicadas hasta el momento en que realizan el film, la comparación del film con la novela, en el caso de las adaptaciones, y mediante testimonios orales (especialmente en el caso del cine amateur o familiar).

²³⁸ Esta idea de que el autor del film se puede resumir en una tríada formada por el guionista, el director y el productor ya ha sido expuesta por Ángel Luis HUESO, op. cit., pp. 61-74. A parte sobre este tema también se puede v. JARVIE: El cine como crítica social, op. cit., p. 97. Finalmente, para el papel del productor en el cine americano y en el europeo se puede ver BARBÁCHANO, Carlos: El cine, arte e industria, Barcelona, Salvat, 1973, pp. 89-93.

Como hemos visto antes, para determinar esta intencionalidad del autor/es también sería especialmente importante conocer las condiciones sociales, políticas, artísticas y económicas en las que se desarrolla el film, sobre todo en el caso en que éste sea modificado por intereses económicos, sociales o políticos (especialmente en los casos de censura oficial y la autocensura).

Así, en el caso de un film profesional²³⁹ como *Los mejores años de nuestra vida* (1947)²⁴⁰ toda la investigación sobre la intencionalidad nos explica que este surgió como consecuencia de que el productor, Samuel Goldwyn, vio una noticia en prensa en 1944 sobre el regreso a casa de los soldados heridos en la guerra y encargó Mackinlay Kantor, excombatiente de la 1ª Guerra Mundial, la novela de la que después Robert E. Sherwood, exmiembro de la administración Roosvelt, realizaría el guión con algunas sugerencias de Samuel Goldwyn, quién finalmente encargaría la dirección a William Wyler que muy poco antes de hacerse cargo de este trabajo acababa su servicio como documentalista de las Fuerzas Aéreas Norteamericanas. Todo ello, unido al hecho de que el tema del film era de candente actualidad da una orientación propia al film. Una orientación abiertamente progresista en contra de una administración conservadora, por lo que tendrá problemas con el Comité de Actividades Antiamericanas y con la Comisión encargada de aplicar el Código Hays²⁴¹.

Hay que tener en cuenta que si bien una de las motivaciones principales para hacer un film profesional es ganar dinero, especialmente en el caso de las grandes productoras de Hollywood, no nos podemos quedar en el hecho de que la intencionalidad era ganar dinero. Normalmente existen otras motivaciones que nos pueden ayudar a entender mejor el film y, si no, siempre nos queda el recurso de intentar responder a la pregunta de ¿por qué se escoge ese argumento para realizar ese film para obtener beneficios económicos en ese momento? La respuesta a esta pregunta normalmente nos dará claves para entender las preocupaciones sociales del momento, los temas

²³⁹ La propuesta de técnica de análisis la ejemplificaremos siempre mediante la película profesional *Los mejores años de nuestra vida*. El cine no profesional es el cuerpo de esta investigación y, por tanto, ya se estudiara y analizara suficientemente en capítulos posteriores.

²⁴⁰ Para todo lo referente a esta película v. NOGALES CÁRDENAS, Pedro: De la guerra al McCarthismo. La postguerra americana a través de Los mejores años de nuestra vida, Barcelona, Trabajo inédito en la Universidad de Barcelona, 1995 y VIDAL, Nuria: Joyas del cine clásico, Barcelona, Altaia, 1994.

²⁴¹ Respecto al Comité de Actividades Antiamericanas, el film fue incluido en 1948 en una lista de films considerados antiamericanos y prohibida su exhibición hasta 1954. Por su parte los encargados de aplicar el Código de los productores -Código Hays- encontraron que el film era "demasiado duro. No se podía mostrar un matrimonio en crisis, un veterano no podía tener problemas con el alcohol, no era aceptable que una jovencita rompiera un hogar... [y] pretendían que se cambiara el final del film, salvando los matrimonios" de los protagonistas, según explica Núria VIDAL, op. cit., p. 94.

principales de discusión social y por ende la orientación ideológica del autor/es del film y su planteamiento de esos temas. Normalmente en cualquier entrevista que se hace sobre un nuevo film, el director o los actores siempre comentan una serie de planteamientos socio-políticos sobre lo que representa o quieren explicar con el film. De todas formas sino hubiera ningún indicio de otro tipo de motivaciones que no fuera el económico o de entretenimiento del público esto no invalida el análisis histórico porque en esos films siempre encontraremos elementos históricos que nos pueden dar claves para entender el momento socio-político en que se realizó, comprender una cultura distinta o el impacto que algunos hechos sociales pueden tener en la sociedad. Así, por ejemplo, en muchos de los films del Mariano Ozores de finales de los 70 y principios de los 80 siempre hay chistes fáciles sobre hechos políticos, sobre la situación económica, etc.; que con el paso del tiempo se pierden por que no lo entienden las nuevas generación que no ha vivido esos años. Esos comentarios son, en cambio, interesantes para el historiador para comprender como la sociedad española está viviendo la Transición Política.

Sigamos, pero, con el ejemplo de *Los mejores años de nuestra vida*. Es lógico pensar que una parte muy importante de la motivación de Samuel Goldwyn -el productor- para realizar el film era el ganar dinero, pero no es menos cierto que la temática de los soldados que regresan a casa tras la 2ª Guerra Mundial era un tema de candente actualidad en la sociedad norteamericana y que por tanto causaría impacto. En consecuencia, el film cuenta el posicionamiento de unas personas -los autores- respecto a ese tema, ya que otro guionista, productor o director posiblemente le hubieran dado otro cariz que podría haber sido más próximo a los planteamientos del senador McCarthy y del grupo conservador que en los años 40 domina la política norteamericana. Además en el film hay una crítica extrema al McCarthysmo²⁴² que es difícil de comprender en

²⁴² Concretamente en la secuencia que se desarrolla en un bar se produce el siguiente diálogo entre un cliente y uno de los protagonistas:

"- Es usted un valiente. Es horrible ver a un hombre como usted que tuvo que sacrificarse y para qué... Dejamos que nos vendieran, nos empujaron a la guerra... No esos no tenían nada contra nosotros [refiriéndose a los alemanes]. Solo querían luchar contra los liberales y los rojos y los hubieran vencido si no nos hubieran metido en la guerra un atajo de izquierdistas en Washington... Nos equivocamos de campo, eso es todo. Entérese de los hechos, averigüe porque ha perdido las manos y después salga a la calle y haga algo."

Tras una discusión con el camarero el protagonista le dice:

"- Oiga usted se puede saber que vende.
 - No vendo más que patriotismo, pero patriotismo del de antes.
 - Menudo patriotismo, así que somos una partida de imbéciles. Deberíamos haber estado del lado de los japoneses y de los nazis.
 - Es la triste verdad y cuanto antes lo reconozcamos mejor nos ira en adelante."

Finalmente el camarero, excombatiente y amigo del protagonista que interviene en la conversación se pelea con el cliente y por ello pierde el

la actualidad para el público en general, pero que te explica el emerger de esa ideología conservadora anticomunista en Estados Unidos y se puede ver como fue posible que se produjera el fenómeno del McCarthysmo y así se comprende mejor el posicionamiento de los autores respecto a la situación que Estados Unidos estaba viviendo a mediados de los años 40. Por añadidura vemos la lucha interna entre conservadores y progresistas en Estados Unidos, porque estos autores representan a un grupo social, ya que los films tomados de forma individual no son la obra de toda una sociedad sino los planteamientos de un grupo social en concreto, como mínimo en su concepción. Los films "reflejan la mentalidad de los hombres y mujeres que [los] hacen"²⁴³ mediante "l'elecció d'un punt de vista ideològic"²⁴⁴. Un problema distinto es como el público recibe el film, si entiende lo que le esta contando el autor, si le interesa o simplemente si cree que se está explicando otra cosa; y resulta básico conocer ambos extremos: lo que el autor/es querían decir y lo que el público pudo entender²⁴⁵.

3.2.3.2. Determinar los temas o elementos históricos

En segundo lugar **debemos determinar los temas o elementos históricos o historiográficos que vamos a estudiar o analizar.** Hemos de preguntarnos ¿qué elementos históricos o

trabajo, pero antes le dice a su jefe: "Ya se estoy despedido, el cliente siempre tiene razón; pero este cliente no tenía razón"

²⁴³ JACKSON, "El historiador y el cine", op. cit., p. 14, también se pueden ver las afirmaciones al respecto de este tema en LAGNY, op. cit., p. 20.

²⁴⁴ QUINTANA, op. cit., p. 212 y también son interesantes las reflexiones de José L. CLEMENTE en "El hombre en el cine documental" en *Otro Cine*, marzo-abril de 1966, nº 77, año XV, Barcelona, Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, pp. 10-46.

²⁴⁵ Un ejemplo nos permitirá explicar mejor esta idea. El 8 de agosto de 1998 el programa *Abierto en canal* de Canal + emitió un documental titulado *Bueno, bonito, gay* que estaba dedicado al aumento de la presencia gay en el barrio madrileño de Chueca que había revivido económica y socialmente gracias a que se había convertido en una zona preferencial de residencia para gays y lesbianas de Madrid. En este programa, en el apartado que se dedicaba a la publicidad, una de las entrevistas a una mujer que vivía en el barrio explicaba que lo gay no se podía mostrar claramente en la publicidad pero que todos ellos buscaban en las imágenes una forma sutil, un guiño hacia el mundo de los gays y lesbianas. Entonces comentaba que en el anuncio de la cerveza Dam en que aparecen varios animales, ella había entendido que este les hacia un guiño a dicho colectivo porque cada animal representaba un colectivo humano y apreciaban que el gallo con una cresta multicolor era el colectivo gay porque el arco iris era el símbolo del movimiento de liberación gay. Con estos datos un análisis de ese anuncio nos podría llevar a hacer toda una afirmación sobre la implantación del movimiento gay en los medios de comunicación, pero el propio reportaje demostraba que no había nada de esto en la intención de los autores del anuncio, porque al ser preguntado el creativo que ideo el anuncio por esta cuestión respondieron que no sabían que el arco iris fuera el símbolo de los movimientos de liberación gay, que en principio el gallo representaba a un punky. En el mismo sentido son muy interesantes muchas de los comentarios o partes de la película *El celuloide oculto* (The celluloid closet) de Rob Epstein de 1996, sobre el mismo tema.

historiográficos contiene el film? y después escoger los que deseamos estudiar mediante el análisis del film.

He dicho antes, y debo repetir ahora, que un film puede tener muchos elementos históricos o temas a analizar o puede tener muy pocos, aunque compartimos la idea de Casetti y de Di Chio de que "incluso en el film más plano y esquemático asoman un gran número de datos"²⁴⁶. Aquí no se debe hacer, como criticaba Pierre Sorlin, unos "resúmenes de argumentos, enumeraciones temáticas o tentativas de síntesis que toman por centro los personajes y su psicología"²⁴⁷. Hemos de buscar, a parte del tema principal que se desarrolla en una estructura argumental de ficción o documental y que es el que normalmente siempre se comenta y explica en las entrevistas que se realizan al autor/autores del film, otras cosas susceptibles de ser analizadas²⁴⁸, como por ejemplo:

- a) Temas secundarios
- b) Elementos históricos presentes tanto en el texto del film - diálogos- como en las imágenes y que están tanto de forma consciente como inconsciente y en forma temática como en forma de representación de una idea o mentalidad.
- c) Valores (políticos, religiosos, éticos, estéticos, etc.).
- d) Mensajes que el autor/autores desean transmitir²⁴⁹.
- e) Elementos de análisis histórico por ausencias significativas²⁵⁰, o sea, acontecimientos o elementos socio-históricos que no aparecen reflejados en el film como tendría

²⁴⁶ CASETTI y DI CHIO, op. cit., p. 127.

²⁴⁷ SORLIN, Sociología del cine..., op. cit., p. 44.

²⁴⁸ Margarita SCHMIDT, op. cit., p. 22, comenta un experimento de David Giltrow en que se demuestra que "el ojo enfoca a saltos sobre puntos de interés" y que por tanto el esquema general de un film siempre esta en constante transformación. Este experimento justificaría la necesidad de conocer o estudiar los temas secundarios del film u otro tipo de elementos históricos ya que puede que sean esos elementos los que queden en la mente del espectador según sus características. Por tanto, estos elementos también serán reveladores del pasado.

²⁴⁹ Muchos autores plantean la existencia de este tipo de elementos en los films, incluso Rosenstone en su estudio de los films históricos plantea esa doble dimensión del cine histórico como descripción de un hecho del pasado y como documento del momento en que se realizó y de ellos extrae normalmente el mensaje que los films transmiten. Así, por ejemplo, en su artículo "La historia en la pantalla", op. cit., pp. 29-31; en los ejemplos que explica de "Arde Mississippi" (1988, de Alan Parker) y "Tiempos de gloria" (1989, de Edward Zwick) dice del primero que "El mensaje que transmite es que el gobierno protegía a los afroamericanos y su actuación fue excepcionalmente importante en el desarrollo del Freedom Summer" y del segundo que "El mensaje es claro: tampoco nosotros los podremos comprender del todo" a los hombres de color de los Estados Unidos.

²⁵⁰ SORLIN: Cines europeos..., op. cit. p. 205; explica que "El silencio es siempre revelador y los historiadores pueden catalogar los temas que no se tratan, o que raramente se tratan, en las películas" y si bien afirma que no se pueden estudiar porque al no tratarse en los films no se pueden comparar, estos silencios nos indican actitudes mentales de grupos sociales, concepciones de ideas admitidas mayoritariamente por la sociedad respecto a determinados temas por la ausencia de un debate abierto en los medios culturales de una sociedad.

que ser lo lógico en cuanto a la relación que podría tener con su temática. Esto nos puede llevar a establecer unas conclusiones sobre la visión que la sociedad tiene de esos acontecimientos o elementos ausentes.

Todos estos temas o elementos de estudio históricos presentes o ausentes aportan conocimientos para entender los acontecimientos históricos, tanto sociales como políticos del periodo en que se realizó el film. Así en el ejemplo ya comentado de *Los mejores años de nuestra vida* podemos analizar o estudiar respecto a la sociedad norteamericana de los años 40 lo siguiente:

- 1) Tema principal: el regreso de los soldados a sus hogares y sus problemas al reincorporarse a la vida civil.
- 2) Tema secundario: la hipocresía social ante el regreso de los soldados.
- 3) Elementos históricos:
 - El reflejo de la 2ª Guerra Mundial y la visión de la participación de los Estados Unidos en la guerra.
 - Los miedos sociales: paro y movimiento obrero.
 - La vida comunitaria en las ciudades medias americanas.
 - La situación de la política del New Deal.
 - Las formas de diversión: lugares de reunión, rituales, música, etc.
 - Las clases sociales y sus formas de vida.
 - El papel de la mujer en la sociedad americana de los años 40.
- 4) Elementos históricos: los orígenes del McCarthysmo.
- 5) Mensajes: la visión de la nueva era atómica.
- 6) Valores transmitidos: los valores que son propios del puritanismo americano como la lucha contra el alcohol, la defensa de la familia, la defensa de los valores tradicionales americanos, la defensa del virtuosismo de la mujer hasta el matrimonio y las relaciones entre géneros.
- 7) Elemento histórico por ausencia: el papel de los negros en la sociedad americana.

Es muy probable que en este ejemplo cualquier otro historiador pueda ver otros temas o elementos históricos distintos a los que yo he descrito, pero eso es lógico y es consecuencia propia del trabajo del historiador. Además, como dice Pierre Sorlin, "dos espectadores rara vez ven la misma imagen ... la enumeración completa y neutra de todos los elementos que componen una expresión figurativa es irrealizable"²⁵¹. Lo que hemos de decidir en este momento de nuestro análisis, antes de continuar, es si deseamos estudiar todos los temas o elementos históricos que nosotros hemos podido encontrar en el film o si

²⁵¹ SORLIN, *Sociología del cine...*, op. cit., p. 56. Esta misma idea es compartida por otros autores como por ejemplo CARMONA, op. cit., p. 45 o por BRISSET, op. cit., p. 64, que afirma que los "análisis son interminables, ya que siempre quedará, en diversos grados de precisión y extensión, elementos o aspectos analizables".

solo deseamos analizar uno de esos temas o elementos en varios films en una época concreta o ver su evolución a lo largo del tiempo. Definir esto es un paso previo para continuar analizando el film ya que concretas un objetivo y haces que el trabajo sea acabable.

3.2.3.3. Presentación de estos temas en el film

En tercer lugar deberíamos **describir la forma en que dichos temas o elementos históricos son expuestos en el film** (¿cómo y por qué los autores presentan los temas o elementos históricos en él?). O sea, explicar como los temas o elementos históricos que hemos escogido analizar son representados en la pantalla e intentar explicar las razones por la que el autor/es los presenta de esa forma concreta, tanto si existe una intencionalidad o si aparecen de forma subconsciente. En el primer caso estaríamos trabajando con la idea de enviar un mensaje y en el segundo con la de las vivencias propias y la concepción interna de los elementos estudiados por parte del autor/es.

En este punto es posible que tengamos que recurrir, en ocasiones, a descripciones o estudios de elementos estéticos, pero la descripción o estudio de esos elementos no creo que deba ser por sistema, sino una herramienta más que ayude a apoyar hipótesis de trabajo sobre la forma en que son presentados los temas o elementos que estamos estudiando. Es posible que alguien realice un análisis estético del film para conocer la evolución artística del autor o el momento estético en que la sociedad se encuentra; pero para un historiador que investiga acontecimientos socio-políticos si ese análisis estético no ayuda a entender lo que está estudiando creo que no tiene ningún sentido. Analizar todos los aspectos estéticos de todo el film (encuadre, movimiento, colores, luz, etc.) como principio y sin un objetivo concreto es, a mi juicio, un trabajo de más. Así por ejemplo, no tiene sentido que en la mayoría de films familiares se haga un estudio pormenorizado del encuadre, movimiento, montaje, luz, etc.; esencialmente, porque en la mayoría de casos no se han planteado esos elementos, simplemente se ha filmado. Esto no quiere decir que descartemos por completo su estudio, se puede recurrir a él para apoyar afirmaciones que te pueden ayudar a entender la concepción visual del film y posteriormente explicar mejor la visión que el autor/es del mismo dan del acontecimiento histórico analizado. Es decir, por ejemplo, si se desea estudiar la vida de la clase media americana de los años 40 y sus diferencias internas a través de *Los mejores años de nuestra vida* se estudiará el vestuario o los decorados utilizados y veremos como en ese film se quiere dar la idea de que toda la sociedad americana -ricos y pobres- lucharon por su país en la Segunda Guerra Mundial y sufrieron sus consecuencias y ello se puede ver rápidamente en un par de secuencias²⁵² sin

²⁵² Las ideas aquí explicadas sobre el film *Los mejores años de nuestra vida* son un simple resumen y se pueden extraer muchas más. Para un estudio histórico más profundo del film se puede consultar NOGALES, op. cit.

tener que hacer un análisis detallado de todo el vestuario que se utiliza en el film ni los decorados, ni los planos utilizados.

Un aspecto estético o técnico con posibilidades sugerentes para su análisis es, por ejemplo, la angulación, ya que se puede establecer el grado de importancia que el autor/es dan a un personaje para un estudio del estatus social dado a los mismos y su correspondencia con la importancia en la sociedad del momento. También se puede recurrir a un estudio estético para conocer y estudiar el gusto dominante en un determinado momento histórico y en un determinado grupo social, ya que como dice Gisèle Freund:

"El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución"²⁵³.

Lo más probable es que con el análisis de algunas secuencias²⁵⁴ este sea suficientemente clarificador y no se deba hacer en el resto del film, igual que no creo que deban detallarse todos los elementos estéticos y todos los planos del film o films que analizamos, porque acaba convirtiéndose en una repetición de conclusiones ya expuestas. Hemos de tener presente en este caso, tal y como dice Pierre Sorlin, que "todo cuanto constituye la parte visual de lo cinematográfico, lo que se «muestra», presenta más dificultades de análisis que los diálogos o la línea argumental"²⁵⁵ por lo que debemos tener más cuidado a la hora de estudiarlo²⁵⁶.

²⁵³ FREUND, Gisèle: La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 7.

²⁵⁴ Secuencia "es una fase interdependiente en el desarrollo fílmico, que engloba una o varias acciones, ocurriendo en un mismo o diferente lugar ..., estando vinculadas en una unidad de tiempo" (Damian MOR: "Análisis de un film" en Otro cine, n° 108, mayo-junio 1971, año XX, p. 26).

²⁵⁵ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 66.

²⁵⁶ Para el estudio visual del cine nos podemos apoyar en la teoría de la iconografía y la iconología de Erwin Panofsky, que son la base inicial de la semiótica, todo y las dificultades que puede plantear el hecho de utilizar una técnica descrita y pensada para otro arte. v. PANOFSKY, Erwin: El significado en las artes visuales, Madrid, Alianza forma, 1987⁴, pp. 45-75. En este libro define la iconografía como la "rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma" (p. 45). A partir de esta definición dice que la obra de arte tiene tres niveles en su significación:

- 1) La significación primaria, que es la descripción de los motivos artísticos. Es lo que realiza la descripción pre-iconográfica mediante la experiencia práctica personal y cuyos elementos de corrección son el estudio de la historia del estilo o de la manera en que "los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas" (p. 60).
- 2) La significación secundaria o convencional, que es la descripción de las imágenes, historias y alegorías. Es lo que se llama análisis iconográfico realizado mediante el conocimiento de las fuentes literarias y un conocimiento de los temas y conceptos específicos, corregidos mediante el estudio de la historia de los tipos, o sea, sobre la manera en que "los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos" (p. 60).

3.2.3.4. Establecer el eco social del film

En cuarto lugar **deberíamos establecer el eco social que tiene el film**. Lo más fácil, esencial o principal en este caso es averiguar que es lo que el público entiende o le interesa del film y si eso esta en relación con lo que el autor/es deseaban explicar. Una de las formas en que podemos ver esto es a través de las críticas o comentarios del film²⁵⁷; sometiéndolas, siempre que sea posible, a su correspondiente crítica textual.

Pero, resulta que incluso si los films no tienen un alto contenido social, o sea no tienen un tema de interés social o simplemente son productos de entretenimiento, hay aspectos en ellos que son reflejo de elementos que existen en la sociedad. Estos elementos en ocasiones son presentados de forma inconsciente (por ejemplo la autoridad paternal o la estructura de la familia) y nos aportan información de la sociedad, pero en otras ocasiones son presentados de forma consciente y pueden suponer una crítica a una situación social que no gusta al autor/es y por ello contener mensajes o valores que son expuestos al público. Intentar establecer el eco social de esos valores o mensajes que se vierten sería lo que se pretendería en este punto.

Cuando establezcamos conclusiones sobre este punto debemos tener en cuenta, en primer lugar, que la importancia de un film o su eco social está mediatizada por la estructura industrial de la distribución y de la exhibición. Tal y como afirma Pierre Sorlin, refiriéndose a los años 50, "los espectadores no tenían

3) La significación intrínseca o contenido, que es el estudio de los valores simbólicos de las obras, realizadas mediante la interpretación iconológica. Esta interpretación se hace mediante la intuición sintética conociendo las "tendencias esenciales de la mente humana" y corrigiendo esta interpretación mediante el estudio de la historia de los síntomas culturales o símbolos en general; explicado de otra manera, es el estudio de la forma en que "las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos" (p. 60).

La utilidad y aplicación de esta teoría al cine fue expuesta brevemente por el propio Panofsky en una conferencia dada en Princeton en el Film Library Museum of Modern Art en 1934 y en ella advertía de la dificultad de trasladar este método al cine.

²⁵⁷ Respecto a las críticas de los films siempre debemos tomarlas con cierta precaución, primero porque representa la opinión de un grupo de personas muy concretas de quienes deberíamos conocer su contexto social y en segundo lugar porque no siempre representan la opinión del público; si no la opinión de un posible grupo de espectadores. Pierre Sorlin (Cines europeos..., op. cit., p. 99-100) nos lo ejemplifica con la siguiente frase: "Los críticos podían ensañarse con estas películas, ser incisivos y mordaces, pero sus opiniones no eran ningún aval, el público sabía lo que quería y no tenía en cuenta la despectiva opinión de los eruditos", refiriéndose a ciertos éxitos del cine de los años 80. Ver también ORTOLEVA, op. cit., p. 55 o MONTERDE, Cine, historia y enseñanza, op. cit., pp.51-57, para el tema de la existencia de distintos grupos de públicos. También hemos de ser conscientes de que averiguar lo que cada grupo distinto de público opinaba o pensaba de un film concreto es una tarea histórica muy compleja y en muchas ocasiones imposible.

ninguna oportunidad de elegir qué querían ver en el cine"²⁵⁸; pero los films pueden ocasionar consecuencias sociales sobre alguno de los temas de los que trata o de los valores o mensajes que explica. En ese caso también debemos tener en cuenta que en esas consecuencias sociales puede haber influido la saturación de los medios de comunicación de masas y que a veces es difícil establecer una distinción entre lo que ya está presente en la sociedad como tema de discusión o como algo asumido y las consecuencias de la incidencia de los medios de comunicación²⁵⁹. Por lo tanto, es difícil determinar la recepción del film por parte del público²⁶⁰. Conocer el film en profundidad y estudiar los acontecimientos posteriores parece, a priori, poco lógico porque la pregunta que se nos plantea inmediatamente supone cuestionarnos la siguientes paradoja: el contexto influye en el film o el film influye en el contexto. Aunque consigamos resolver esta paradoja inmediatamente tendríamos otras preguntas a responder como las siguientes:

- ¿Un solo film influye en algo o no influye en nada?
- ¿Un film puede influir en la masa social o en un grupo social o éstos determinan los contenidos del film, a través de las frías estadísticas comerciales?
- No hay duda de que un film puede influir en el pensamiento de un individuo²⁶¹, aunque es difícil de demostrarlo de forma irrefutable. ¿Cómo separar esta influencia del resto de medios (lecturas, televisión, cómics, etc.) y como se extiende esta al resto de la sociedad?.

El siguiente esquema explica un poco mejor todas las posibilidades de esta paradoja:

²⁵⁸ SORLIN: Cines europeos..., op. cit., p. 198.

²⁵⁹ v. WOLF, op. cit., pp. 163-200 o JARVIE, Sociología del cine, op. cit., pp. 192-199.

²⁶⁰ Tal y como afirma Pierre SORLIN (Cines europeos..., op. cit., p. 19) "la recepción [sigue siendo] ... el punto débil de los estudios cinematográficos".

²⁶¹ v. ESPINET, op. cit., pp. 221-263.

Además, como historiadores todos sabemos que un solo elemento no origina una consecuencia social y afirmar que uno o varios films pueden producir una consecuencia social o política es absurdo, hay otros elementos socio-históricos a tener en cuenta²⁶². Pero, en cambio, sí podemos establecer una cierta incidencia social del film y los límites de esa incidencia. Si un film lo ven únicamente 20 personas solo puede, y subrayo lo de "puede", generar una discusión entre unas 20 o 40 personas. Si lo ven 40 millones puede generar una discusión y una toma de posición sobre el tema, valores, referencias o datos que aparecen mucho más amplio, con una incidencia social mucho mayor. De todas formas, un film con poco eco social, con poca difusión, que lo ven muy pocas personas, como mínimo siempre expresara la mentalidad, el pensamiento o la forma de vida del autor/es del mismo y de la clase o grupo social al que pertenece o con quien se relaciona y eso también nos interesa como historiadores.

En segundo lugar, no debemos olvidar jamás que el film está hecho para un público y es muy importante conocer, en la medida de lo posible, lo que éste entendió del film; tal y como Peppino Ortoleva dice:

"Se leggere il film como documento di un'epoca significa interpretarlo como «riflesso» della realtà storica, ma come strumento di comunicazione elaborato in quel tempo, allhora lo storico dovrà, per poterlo analizzare, ricostruire criticamente il punto di vista degli spettatori che ne furono i primi destinatari. Per poterlo fare, occorre non solamente inserire il film in una serie, o in un corpus, ma metterlo a confronto con documenti e testimonianze anche di altra natura"²⁶³.

3.2.3.5. Establecer la relación con la sociedad

En penúltimo lugar tendríamos que **establecer las relaciones entre los temas o elementos históricos del film y los hechos**

²⁶² Un ejemplo de ello es la discusión sobre la relación cine violencia. No entraremos en este trabajo a discutir la relación cine-violencia. Una discusión polarizada en dos posiciones contrarias. Una posición afirma que el cine y la televisión son los causantes directos de una mayor violencia en la sociedad y por ello hay que censurarlos. La otra, por el contrario rebate a la primera que la violencia ya existe en la sociedad y en el individuo y que el cine y la televisión solamente la reflejan, pero no la aumentan y que no hay más violencia que en otras épocas (años 30 o 40 por ejemplo). De todas maneras si que creo que es muy interesante en este apartado del análisis conocer posibles relaciones directas entre el film y casos reales imitativos, casos como los que expone Jorge ALCALDE en su artículo "El espejo en el que nos miramos" en el Muy Interesante. Especial: El nuevo boom del cine, n° 32, noviembre-diciembre 1997, Madrid, G y J España Ediciones SL, pp. 78-83. En este artículo Jorge Alcade explica que films como "La naranja mecánica", "El muñeco diabólico", "Warlock, el brujo" o "Viernes 13" fueron relacionadas con casos reales de asesinatos. Esto explicaría parte del mensaje que el film puede dar y una forma muy peculiar de entenderlo. Todo esto sin entrar en consideraciones sobre si los actos imitativos, como los explicados, son síntomas de alteraciones mentales y psicológicas de los individuos que los realizan.

²⁶³ ORTOLEVA, op. cit., p. 97.

socio-políticos y la sociedad del momento en que se hace y se exhibe. Como afirma Monterde:

"Las formas de reflejo deberán ser confrontadas y contrastadas continuamente con los elementos definidores del contexto social, lo mismo que los textos fílmicos deberán ser situados minuciosamente en el contexto de la propia producción e industria cinematográfica"²⁶⁴.

Avanzando en la línea que apunta Monterde, y como hemos afirmado en el punto anterior, un solo elemento o hecho no genera un cambio social y, por tanto, es interesante establecer una cronología comparativa entre los acontecimientos o hechos de los temas o elementos que estamos estudiando en el film y la evolución de la creación, rodaje y comercialización del mismo. Esta cronología comparativa nos puede ayudar a delimitar o matizar qué puede haber influido en el film o las posibles consecuencias de la misma. Por ejemplo, en *Los mejores años de nuestra vida* el licenciamiento de medio millar de soldados que estaban presentes en Alemania, poco antes del estreno del film, supone una importante publicidad para el mismo que le ayuda a conseguir un espectacular éxito. Pero, no es este masivo licenciamiento el origen del film y ni siquiera lo es el fin de la 2ª Guerra Mundial, en cambio estos acontecimientos van marcando el guión y las variaciones que se producen respecto a la idea original.

Por tanto, aquí "el historiador tendrá que estudiar al mismo tiempo lo que se denomina su dossier[:] ... fuentes secundarias"²⁶⁵; aplicando lo que Panofky definía como una corrección de la interpretación o del análisis del contenido que anteriormente hemos realizado con "documentos [o bibliografía] que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio"²⁶⁶.

3.2.3.6. Interpretar el film en relación con la mentalidad

Finalmente deberíamos intentar **interpretar el film con relación a la mentalidad del grupo que lo realizó y de los hechos históricos analizados.** Después de todo no hay análisis sin interpretación, no hay análisis sin "captar con exactitud el sentido del texto"²⁶⁷. Es esta interpretación que a la vez han de ser unas conclusiones de los datos que se han podido extraer de los puntos anteriores²⁶⁸. Una interpretación que debe explicar las relaciones que se pueden establecer entre el documento fílmico y la sociedad que lo vio nacer y con ello lo que dicho documento nos explica de esa sociedad y del momento histórico en que se produjo.

²⁶⁴ MONTERDE, *Cine, historia y enseñanza*, op. cit., p. 41.

²⁶⁵ JACKSON, "El historiador y el cine", op. cit., p. 30-31.

²⁶⁶ PANOFKY, op. cit., p. 58.

²⁶⁷ CASETTI y DI CHIO, op. cit., p. 23

²⁶⁸ v. LAGNY, op. cit., p. 259.

3.2.3.7. Resumen final

Todo lo propuesto para esta técnica de análisis lo podemos resumir en los siguientes puntos:

- 1º) Determinación de la intencionalidad del autor/es del film.
- 2º) Determinación los temas o elementos históricos o historiográficos que vamos a estudiar o analizar.
- 3º) Describir la forma en que dichos temas o elementos históricos son presentados en el film.
- 4º) Establecer el eco social que tiene el film.
- 5º) Establecer las relaciones entre los temas o elementos históricos del film y los hechos socio-políticos y la sociedad del momento en que se hace el film y se exhibe.
- 6º) Finalmente interpretar el film con relación a la mentalidad del grupo que lo realizó y de los hechos históricos analizados.

Ahora, solamente nos queda aplicar esta técnica de análisis a los films del cine no profesional de Reus que hemos podido visionar y ver los resultados de dicha investigación. Para ello no haremos una descripción detallada para cada film de los diferentes pasos de la técnica, porque sería muy extenso, sino que iremos reuniendo los diferentes pasos en distintos temas históricos y cinematográficos.