



CUADRO

El pasado en la historia. El canon en el cine español

COORDS. JORGE NIETO FERRANDO, TERESA SOROLLA ROMERO



Canon, cánones y canonización.

La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas

JORGE NIETO FERRANDO Y TERESA SOROLLA ROMERO

abril 2020

13

Este monográfico está dedicado al canon cinematográfico español. El tema se aborda desde diferentes perspectivas, como la crítica y la prensa cinematográfica, la cinefilia, la revisión historiográfica de determinados periodos del cine, los diferentes agentes de canonización o las bases teóricas y metodológicas que han permitido la entrada de ciertas películas en las historias del cine español.

Entre las numerosas acepciones del término “canon” que recogen buena parte de los diccionarios, destacan “regla o precepto” —normas sustentadas en la costumbre que rigen una actividad— y “catálogo o lista” —de obras artísticas consideradas modélicas, de hechos relevantes, de textos sagrados frente a los apócrifos, etcétera—. En esta segunda definición, y en el ámbito cinematográfico, el canon sería un elenco de películas importantes para una comunidad, dado que protagonizan las historias o concentran sobre sí comentarios, críticas y análisis. En este sentido, el canon tiene además unas implicaciones que afectan a las políticas culturales, a los archivos cinematográficos,¹ a los programas docentes universitarios, a las instituciones académicas y críticas o a la memoria y a la identidad colectiva.²

Estamos hablando de comunidades, como la de los historiadores, los críticos y los analistas, que tienen una fuerte capacidad para acotar un determinado tipo de canon. Pero, como señala José María Galindo Pérez en “El canon cinematográfico y el mundo del cine. Variaciones de una tradición conceptual”, lo que el autor denomina “filmólogos” no son los únicos agentes *canonizadores*. Entre estos también debemos incluir ese tipo de espectadores y críticos particulares que son los fans y los cinéfilos y también los propios profesionales.

1 Wollen, Peter (1993). Films: Why do some Survive and Others Disappear? *Sight and Sound*, 3 (5), pp. 26-28.

2 Sullà, Enric (1998). El debate sobre el canon literario. En Sullà, Enric (ed.). *El canon literario*. (pp. 11-34). Madrid: Arco. Pozuelo Yvancos, José María, Aradra Sánchez, Rosa María (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

Respecto a estos últimos, el autor señala que inciden en el canon a través de los festivales de cine y en sus propias opiniones —equiparable a la influencia que ejercen los escritores en los certámenes literarios respecto al canon literario—. No obstante, hay un ámbito de análisis que puede ilustrar mucho sobre el canon, y es el de las influencias de unas películas en otras. Hace ya décadas —o siglos— que la creación no se considera “inspiración divina”, sino que está sujeta a la transtextualidad, a la reutilización, consciente o no, de materiales provenientes de otros textos, que son replanteados, recontextualizados, en otro texto. El análisis de la trascendencia textual del texto, de “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”,³ puede ayudar a determinar el canon individual de un director —de un guionista, de un director de fotografía, etcétera— o de un colectivo de profesionales en circunstancias muy concretas y su relación con, por ejemplo, el canon crítico.

Más debate puede generar —y siempre defenderemos que provocar debate es una gran virtud de un artículo— adoptar una perspectiva aislacionista, y con ello considerar que el problema de la reflexión sobre el canon cinematográfico es estar condicionada por la dedicada al canon literario o al artístico. Y esto por tres razones, como mínimo. En primer lugar, si bien indudablemente el cine tiene su especificidad, no podemos aislarlo de otros ámbitos de la cultura, con los que inevitablemente interactúa. Uno de los movimientos más importantes de apertura del canon histórico del cine español se ha fundamentado justamente en revalorizar los vínculos que tiene con el teatro popular e incluso con cierta tradición pictórica. En segundo lugar, buena parte de la teoría del cine, que fundamenta análisis y críticas con incidencia directa en el canon, se ha adaptado y concretado a partir de disciplinas como la lingüística, la sociología, la antropología, la psicología, etcétera, cuya incidencia puede apreciarse también en la literatura y en el arte. Incluso otras tradiciones menos sistemáticas, como la teoría del autor de los años cincuenta, intentaban equiparar al director con el literato o el artista. Los paradigmas que pueden conducir en una dirección u otra las fluctuaciones canónicas no son exclusivos del cine. En tercer lugar, ahora desde el ámbito de la historia del cine, muchos historiadores están trabajando para superar, de una vez por todas, las historias *restitutivas*. Ya se han dado pasos importantes combinando análisis textuales e historia. Pero también parece necesario dialogar con nuestros compañeros de la historia del arte, de la literatura o de las diferentes perspectivas de la historia cultural para aprovechar, ajustar y adaptar a nuestro ámbito sus métodos y sus teorías de la historia, y de esta manera fundamentar historiográficamente nuestro propio trabajo.

De ahí la importancia de “Sobre el canon cinematográfico (y español)”, de José Enrique Monterde, y “Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales”, de José Luis Castro de Paz. La aportación de Monterde plantea una aproximación general al canon estético en las artes y en la literatura, con sus múltiples implicaciones y dimensiones, como son los criterios de canonización, los agentes que han contribuido a esta, las obras-modelo que marcan la norma, la función del canon o los periodos donde este parece diluirse debido a prácticas estéticas que atentan contra su autoridad. El autor se centra en el canon estético, de ahí que plantee la dificultad de un canon universal para el cine, inmanente y ahistórico, y ello a pesar de los listados de películas consideradas esenciales que publican con cierta regularidad monografías y revistas cinematográficas. Esto es así por varias razones: la dificultad de definir la belleza o la *artisticidad* del cine, su intermedialidad —es un

3 Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, pp. 9-10.

arte específico que debe mucho a otras artes—, su corta historia —en comparación con la literatura o las artes— o el hecho de que los repertorios de películas estén sujetos a los paradigmas que sustentan la evaluación de la crítica o los análisis. De ahí que parezca más razonable plantearse el debate sobre el canon acotado a circunstancias específicas: movimientos cinematográficos, épocas concretas, ámbitos geográficos o políticos, etcétera. Esta es la opción que considera más viable para un hipotético canon del cine español.

Monterde apunta que el sainete, el esperpento o la astracanada están en la base de lo que podría denominarse un canon del cine español “Nacional-popular”. En esa línea se mueve el artículo de José Luis Castro de Paz, uno de los autores que —junto a Santos Zunzunegui o Julio Pérez Perucha— más ha contribuido a ampliar el corpus de lo analizable, valorable e historiable. “Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales” se centra fundamentalmente en el cine producido bajo el franquismo, y plantea las bases analíticas e historiográficas que motivan su trabajo. Estas han conducido a identificar en el cine de posguerra cuatro modelos de estilización: sainetesco-costumbrista, obsesivo-delirante, paródico-reflexivo y formalista-pictórico. El cine de la década de los cincuenta estaría enraizado más en estos modelos que en movimientos foráneos. Al dotar de complejidad el análisis, y con ello superar ciertos lugares comunes, surgen películas y directores relevantes que anteriormente han sido reducidos a una suerte de “cine franquista”, por afecto o defecto.

Castro de Paz también relaciona los modelos de estilización que plantea con el cine de la Segunda República. La manera en que se ha historiado el cine de este periodo, y en particular el cine musical, es objeto de análisis en “Tierras de penumbra. Una aproximación a la historiografía fílmica republicana a través del canon”, de Pablo Díaz Torres. El autor compara los trabajos que abordaron, durante la Transición, el cine de la Segunda República con las investigaciones durante la democracia sobre las historias escritas bajo el franquismo, evidenciando las continuidades y las diferencias. En este texto la cuestión del canon de nuevo aparece acotada, y se transforma en un problema historiográfico.

Dos de las contribuciones de este monográfico se introducen en las revistas cinematográficas para pensar el concepto de canon en el cine español en relación con otros dos conceptos resbaladizos en sí mismos: el de *auteurismo* y el de crítica. Desde una perspectiva de género, Evelyne Coutel pone a prueba en “Director/Dictador: el *auteurismo* como canon patriarcal en los primeros años de la revista falangista *Primer Plano*” la hipótesis de una imbricación entre “la abundancia de artículos que sacralizan al director y le atribuyen el control autoral de la película” con “la promoción de un sistema patriarcal y del modelo de mujer ideado por el régimen, así como a la legitimación de la figura del dictador”. El texto explora cuestiones como la canonización/glorificación —con tintes religiosos— del director, la “proximidad semántica y sonora que existe entre [...] director y dictador”, el papel del crítico como “creador de creadores” y la intención de relegar a la mujer al rol de “dirigida”. Coutel concluye cómo la potencia del canon androcéntrico que, en *Primer Plano*, excluye a las mujeres de la esfera de la cultura legítima en la España de postguerra, va dando lugar tímidamente, a partir de las décadas de 1950 y 1960, a más frecuentes referencias a mujeres directoras.

Finalmente, un último texto que forma parte de “Canon, cánones y canonización. La crítica, el análisis y la historia del cine español como problemas” acota el problema del canon a la crítica cinematográfica, y en particular al elenco de películas que centró la atención de la revista *Casablanca* y a la manera en que fueron abordadas en sus páginas. Pero “Un canon en transición. Tradición, entu-

siasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)”, de Fernando Ramos Arenas, va más allá, vinculando la forma de entender el cine de la publicación dirigida por Fernando Trueba a los cambios culturales de principios de los años ochenta, y, al mismo tiempo, al rechazo a la crítica y la reflexión sobre cine que habían protagonizado las revistas políticamente más inquietas del periodo.

El artículo pone en primer término el problema de la cinefilia —indudablemente relacionado con el canon—, que sin duda podría dar para un monográfico específico que contribuyera a arrojar algo de luz sobre un término manoseado y cuyo uso ha acabado por generalizarse, hasta el punto de llegar a considerar toda la crítica o la reflexión sobre el cine cinéfila, incluso la más activa políticamente bajo el franquismo o en la Transición.

No hay nada más ilustrativo que acudir a los textos para apreciar cómo considerar cinéfilo a un colaborador de, por ejemplo, *Contracampo*, sería como “mentarle a la madre”.⁴ En 1981 (número 23) esta revista somete a relectura el musical americano, género clave entre los cinéfilos. De hecho, había sido un texto de José Luis Guarner dedicado a este, “El musical. Introducción al cine moderno”, publicado en *Film Ideal* en enero de 1962 (número 88) el que había supuesto el arranque de los llamados “años americanos” de esta revista, y con ellos, algunas de las más arrebatadas muestras de cinefilia idealista. Así, donde Guarner veía una “forma peculiar de valorizar la puesta en escena”, el redescubrimiento “de la plenitud de los gestos, del esplendor de las actitudes humanas, un tanto olvidados desde la gran época de Chaplin, de Keaton” o “unos medios de estilización del comportamiento del actor que hace posibles las mayores libertades poéticas”, los redactores de *Contracampo* apreciaban la confluencia de dos sistemas sémicos diferentes, los problemas a la hora de establecer procedimientos de verosimilitud, las dificultades para la articulación de los niveles del relato y, por último, las peculiaridades o atipicidades del género tanto en lo relativo al punto de vista como en lo que atañe a la construcción del espacio. De la cinefilia sentimental que contempla el cine desde la admiración se da un salto importante hacia el análisis que disecciona. En “Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*”, Juan Miguel Company y Jenaro Talens llegan a preguntarse remitiendo a la crítica, cinéfila/idealista:

¿Qué podía decir dicha crítica de esa escena paradigmática del musical en la que un galán se declara a su amada mediante una canción y unos pasos de baile? Las consideraciones impresionistas sobre el inefable encanto de la situación, la magia de la música y la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo, se colocan aquí en primer término, evidenciando la pobreza metodológica del análisis, la paupérrima miseria de sus conclusiones (1981: 60).⁵

Como señala Ramos Arenas, *Casablanca* se enfrenta a la crítica —ya análisis filmico— del Nuevo Frente Crítico ejercida en revistas como *Contracampo*, y anteriormente *La Mirada* y los últimos números de *Film Guía* —aparte de en numerosas en revistas culturales y de información general—, regresando de manera explícita en muchos de sus artículos a las bases de una cinefilia que en España

4 Aranzubia, Asier y Nieto Ferrando, Jorge (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencias*, 37, pp. 62-82.

5 Company, Juan Miguel y Talens, Jenaro (1981). Cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*. *Contracampo*, 23.

había despuntado en revistas como *Documentos Cinematográficos* o el segundo *Film Ideal*, donde la exaltación amorosa apartaba la disección analítica o el juicio evaluativo.

■ Jorge Nieto Ferrando

Profesor de “Narrativa Audiovisual” y “Documental” en la Universitat de Lleida. Ha sido investigador principal en diferentes proyectos y contratos de investigación con instituciones como el Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española/Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales, Memorial Democràtic de Catalunya o L’Institut de Desenvolupament Social i Territorial (INDEST). Es responsable del “Grupo de investigación en transformaciones en los medios audiovisuales y sus implicaciones en el desarrollo político, cultural y social” (UdL). Es autor, entre otros libros, de *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino* (2006), *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (2009), *La oposición al franquismo en el cine* (2018) o, junto a José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010* (2018), premio Ricardo Muñoz Suay de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. También ha coordinado los libros *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (2006), junto a Juan Miguel Company —premio de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine— o, entre otros, *Diccionario del audiovisual valenciano* (2018), junto a Agustín Rubio.

■ Teresa Sorolla Romero

Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I, donde imparte Teoría de la Imagen y Montaje y Postproducción Audiovisual. Doctora con premio extraordinario por la misma universidad. Autora y coautora de artículos científicos en revistas como *Cuadernos.info*, *Quarterly Film Review*, *Potestas*, *Icono 14*, *Fotocinema*, *Fonseca. Journal of Communication* o *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, sus líneas de investigación se centran en las narrativas cinematográficas fragmentadas y la cultura visual contemporánea. Actualmente es secretaria de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Ha realizado una estancia de investigación en la Film Studies Research Unit de la Oxford Brookes University (Reino Unido) bajo la supervisión del Dr. Warren Buckland.