

Secuencias del pasado y del presente de los estudios cinematográficos en España¹

VICENTE J. BENET^a

Universitat Jaume I

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.59-60.005>

Un punto de partida retrospectivo

En el año 2002, la *Society for Cinema Studies*, probablemente la asociación académica más numerosa e influyente de estudios cinematográficos a escala internacional, decidió añadir un nuevo término al nombre que había mantenido durante las cuatro décadas precedentes. A partir de ese momento, y hasta la actualidad, pasó a denominarse *Society for Cinema and Media Studies (SCMS)*. Si uno siente la curiosidad de recorrer los programas de los congresos previos a esta edición archivados en su página web, puede observar con nitidez cómo los estudios centrados en la televisión y lo que entonces se denominaba «new media» iban ganando relevancia en los abigarrados paneles y las conferencias plenarias de la asociación. El avance manifestaba un doble síntoma que no pasaba desapercibido. Por un lado, el lugar central que había ocupado el cine dentro del pensamiento sobre el audiovisual comenzaba a desplazarse hacia un territorio periférico, aunque todavía no demasiado definido. Por otro lado, y en tensión con lo anterior, la tradición del pensamiento sobre el cine seguía siendo un modelo fundamental para el análisis de estos nuevos medios, sobre todo cuando se intentaba abordar su función más allá de los estudios sociológicos o estadísticos. Por decirlo con palabras de Rick Altman, alrededor del cambio de siglo se produjo en la disciplina un desplazamiento en el que los estudios específicos sobre el cine pasaron de tener un carácter centrípeto, como punto de llegada al que se dirigía el pensamiento sobre el audiovisual, a un carácter centrífugo².

[1] Quiero mostrar mi agradecimiento a Belén Vidal, Marina Díaz López y Vicente Sánchez Biosca por haberme ofrecido ideas valiosas para la redacción de este artículo. Por supuesto, ni las valoraciones contenidas en el mismo ni sus errores deben ser atribuidos a ellos.

[2] Rick Altman, «Whither Film Studies (In a Post-Film Studies World)?» (*Cinema Journal*, vol. 49, n.º 1, 2009), pp. 131-135, p. 135.

[a] VICENTE J. BENET es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Jaume I de Castellón. Su investigación se centra en la historia cultural de las imágenes (cine, medios audiovisuales y arte) y su funcionamiento social, la representación de la violencia y la guerra y en la construcción de imágenes de paz. Entre sus libros cabe destacar *El tiempo en la narración clásica* (1992), *La cultura del cine* (2004), *Las masas en el cine de entreguerras* (2008) y *El cine español. Una historia cultural* (2012).

Efectivamente, muchos de los primeros libros de referencia de los *Media Studies*

manifestaban una dependencia bastante clara de los parámetros teóricos provenientes de los modelos cinematográficos. Autores como Lev Manovich, Henry Jenkins o Nick Rodowick comenzaban a fundamentar las bases de la nueva disciplina de los *Media Studies* manteniendo todavía una conexión vigorosa con la tradición de los estudios filmicos, de la que algunos de ellos provenían³. Pero el devenir de los años ha ido cambiando esta situación y los estudios cinematográficos parecen ir asumiendo, al menos en el marco académico, una posición cada vez más marginal. Más o menos como ocurre con las asignaturas dedicadas al cine en los planes de estudio universitarios. Una de las razones principales para ello es que los *Media Studies* se fueron desprendiendo progresivamente del peso teórico del cine, que se nutría de las humanidades, para ubicarse en un tipo de investigación más vinculada a las ciencias sociales (con el incremento de los estudios cuantitativos o las metodologías provenientes de disciplinas como la sociología) o a la reflexión sobre el impacto de la tecnología en el modo en el que los individuos se relacionan con los medios. De hecho, una parte muy significativa de los estudios cinematográficos actuales de perfil académico ha seguido esta vía. Es la que alimenta insaciablemente las revistas consideradas «científicas», las más elevadas en los cuartiles que jerarquizan el conocimiento universitario y que, sin embargo, tienen un impacto muy restringido fuera de este marco. Otra parte de los estudios cinematográficos se ha movido en un territorio poroso y permeable entre las disciplinas humanísticas y las ciencias sociales, sobre todo a la hora de abordar problemas históricos o culturales relacionados con la industria cinematográfica. Por último, una tercera vía se mantiene aferrada a presupuestos que entroncan con las tendencias de pensamiento que fueron dominantes en el último tercio del siglo xx, sobre todo relacionadas con lo que David Bordwell, entre otros, denominaron ya por entonces la Gran Teoría.

Estos procesos han generado desplazamientos conceptuales, metodológicos y de los marcos teóricos de nuestro campo de estudio que vamos a intentar observar en las páginas que siguen desde una perspectiva muy general. En breve, pretendo ofrecer al lector una reflexión personal sobre el desarrollo del pensamiento cinematográfico español durante los últimos treinta años. Da la impresión de que es un periodo largo, pero, en realidad, todo ha pasado muy rápido. También para el propio cine que, como todos sabemos, ha conocido profundas transformaciones tecnológicas, de recepción y de funcionamiento como producto cultural. Respondo de este modo a una invitación llegada desde el equipo de *Secuencias* con motivo, precisamente, del trigésimo aniversario de la aparición de la revista. No cabe duda de que, a través de *Secuencias*, podemos entrever una parte importante de estas transformaciones que acabo de mencionar. Y no sólo en España, sino también a escala internacional, pues la revista, tan longeva como consistente en su trayectoria, ha levantado acta de estos procesos. Por supuesto, a través del tipo de artículos que han aparecido en sus páginas y que denotan implícitamente esos cambios. Pero, no menos importante, con sus secciones fijas de «Notas de la redacción» que han dado cuenta de encuentros de asociaciones, festivales, eventos y actividades de filmotecas y otras instituciones vinculadas al cine durante toda su historia. Por supuesto, también con su apartado de reseñas bibliográficas, ejemplarmente abierta a la producción internacional sobre las más variadas materias.

En resumen, no pretendo hacer una revisión crítica y detallada del desarrollo del pensamiento cinematográfico en España durante los últimos treinta años. Eso desbordaría el tamaño convencional de un artículo y por supuesto mi capacidad personal.

[3] Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 2001); Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 1999); Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York, New York University Press, 2006); Nick Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Harvard University Press, 2007).

Por lo tanto, casi no hay citas directas de obras salvo en el epígrafe final y, en este caso, sobre todo se refieren a libros recientes. Como historiador cultural de los medios audiovisuales, mi objetivo consiste en entender los cambios en el pensamiento sobre el cine a partir de transformaciones más en profundidad, referidas a grandes tendencias. Desde esta perspectiva histórica, eso quiere decir que propondré repensar el lugar institucional del cine, tanto como objeto de reflexión como en lo que tiene que ver con el lugar que ocupa como fenómeno cultural en la sociedad contemporánea. Para llevar a cabo mi reflexión, adoptaré un tono más ensayístico que académico. Mi objetivo se centra, en suma, en la observación de estas grandes tendencias de pensamiento desde una posición distante que permita entender los problemas subyacentes a su desarrollo.

Concretando, el texto se plantea de acuerdo con tres cuestiones que quieren ofrecer una vía de pensamiento sobre estos procesos en los últimos treinta años. La primera se pregunta sobre las transformaciones producidas en el espacio institucional que ha ocupado el cine y que ha conocido una clara mutación, como decía Altman, de lo centrípeto a lo centrífugo. Pensar los foros (publicaciones, asociaciones, centros de investigación, filmotecas) donde se ha desarrollado nos permitirá entender parte de esa transformación. La segunda cuestión se refiere a los marcos teóricos y metodológicos que han guiado el pensamiento cinematográfico español y sus correspondencias con otras tendencias internacionales en el periodo temporal que nos ocupa. La tercera, finalmente, se centra en el modo en que estos modelos se configuran en el presente a través de algunas propuestas destacadas.

La configuración de un marco institucional para el pensamiento sobre el cine

A mediados de los años noventa del pasado siglo, el momento del nacimiento de *Secuencias*, los estudios cinematográficos se encontraban en un punto álgido. Y no sólo en España, sino a escala internacional. Desde entonces, todo parece que ha ido difuminándose progresivamente, quizá en consonancia a la declinante repercusión social del cine. Pero observar la intensidad y el crecimiento exponencial de iniciativas durante esos años noventa resulta particularmente revelador para entender dónde nos encontrábamos y evaluar la situación que experimentamos en el presente.

El elemento que articuló este periodo fue la conmemoración del centenario de cine, efeméride que sirvió para dar paso a numerosas actividades organizadas por festivales, instituciones académicas, organizaciones profesionales, editoriales públicas y privadas, asociaciones de historiadores y órganos de la administración. En España, sobre todo, alcanzaron particular protagonismo los gobiernos autonómicos y locales. Algunos de ellos habían puesto en marcha, desde los años ochenta, filmotecas regionales, festivales y centros culturales de diversa índole en los que el cine iba ocupando un lugar preponderante. Eran años en los que se consideraba que la política cultural era una parte esencial de las acciones públicas de los gobiernos, sobre todo de las fuerzas políticas progresistas. Además de las exposiciones y actividades de todo tipo, las Filmotecas con mayores recursos pusieron en marcha iniciativas de restauración y recuperación de películas que revitalizaron los estudios sobre el cine de los primeros tiempos. Ante todo, se generalizó definitivamente la idea de que el cine constituía un patrimonio cultural de primer orden que valía la pena preservar y que había estado demasiado tiempo descuidado. Algunas conmemoraciones resultaron particularmente curiosas. En Zaragoza se celebró oficialmente el centenario del cine en España en un acto que reunió a numerosas figuras del pasado y del presente de la industria, con

José Luis Borau como maestro de ceremonias. Se pensó que la mejor manera de conmemorar el acontecimiento fue la de hacer una recreación de la película de Eduardo Jimeno de la salida de misa de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Lejos de estos fastos, las Filmotecas regionales crearon también una red de bibliotecas y recursos de investigación que complementaban los existentes en las dos más importantes: la Filmoteca Española y la Filmoteca de Catalunya. Pero sobre todo los estudios teóricos e históricos sobre cine fueron encontrando acomodo en un espacio hasta entonces poco hollado: la Universidad. A principios de los noventa apareció la titulación de Comunicación Audiovisual, primero en la Complutense y poco después en la Autónoma de Barcelona y en otras universidades más pequeñas. Al mismo tiempo, se iban abriendo otros nichos para los estudios cinematográficos en las áreas de Historia del Arte o Facultades de Bellas Artes e incluso en otras disciplinas humanísticas, como la Filosofía o la Historia Contemporánea. Así, por ejemplo, se impulsó a principios de los noventa el Programa de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma de Madrid encabezado por Alberto Elena, quien estaba vinculado al área de conocimiento de Historia y Filosofía de la Ciencia. En él se formó el núcleo de colaboradores de *Secuencias* y se gestó un grupo de historiadores que buscaron renovar el panorama de los estudios cinematográficos. Por otro lado, fueron años de numerosos cursos de verano, seminarios y encuentros en filmotecas que generaron publicaciones de todo tipo. Con la perspectiva que da el paso del tiempo, se puede observar que algunas de estas universidades consiguieron configurar hasta hoy en día equipos y proyectos de trabajo más o menos consistentes y multidisciplinarios. Dos de los casos más señalados son el grupo TECMERIN, impulsado por Manuel Palacio, en la Universidad Carlos III de Madrid, activo desde 2006; y los diversos programas de formación y proyectos de investigación vinculados a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, encabezados en su momento por Domènec Font. Ambos núcleos universitarios siguen generando producción de investigación de gran interés.

En la década de los noventa se abrieron también nuevos foros de discusión que permitieron la socialización entre investigadores. El más importante fue la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) que llegó a organizar trece congresos entre 1988 y 2011. La Asociación concebía cada encuentro en torno a un tema monográfico, aunque los criterios de selección de ponencias eran laxos, circunstancia que se reflejaba también en la heterogeneidad acumulativa (también de calidad de los textos) de sus actas. La AEHC fue presidida por Román Gubern entre 1990 y 1997, a quien sustituyó posteriormente Julio Pérez Perucha. Una consecuencia directa de las actividades de la AEHC en relación con la conmemoración del centenario del cine fue la aparición de un libro de referencia para la comprensión del legado del cine de nuestro país: la *Antología crítica del cine español*, coordinada por Pérez Perucha⁴. Siguiendo un patrón establecido semejante para todas las películas tratadas y una limitación bastante estricta de la extensión de los artículos, consiguió establecer una reflexión consistente, a pesar de la heterogeneidad de autores y algunos enfoques interpretativos. El proyecto impulsó la investigación de archivo y hemerográfica para contextualizar con precisión las más de trescientas películas tratadas. A partir de la primera década de nuestro siglo, la AEHC fue languideciendo hasta su práctica inactividad desde la celebración de su último congreso, hace ya trece años. Otras asociaciones de investigadores, sobre todo de jóvenes en los primeros pasos de su trayecto académico, han intentado poner en marcha iniciativas de encuentros y publicaciones, aunque sus objetivos no han encontrado todavía demasiada continuidad. Una de las agrupaciones

[4] Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997).

de investigadores más perseverantes, de todos modos, ha sido Filmhistoria, fundada en 1991 bajo el liderazgo de José María Caparrós, vinculada al Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona y centrada en la reflexión de las relaciones entre el cine y la historia.

Otro espacio donde se ha promocionado la investigación sobre el cine español es la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Su puesta en marcha, en 1986, acogió desde un principio una restringida línea de investigación manifestada principalmente a través de la revista *Cuadernos de la Academia*, activa entre 1997 y 2005. También se impulsó a través del Premio Muñoz Suay de investigación desde 1997 y más recientemente las ayudas de investigación Luis García Berlanga. De los rescoldos incombustibles del centenario, pudo sacar adelante un *Diccionario del cine español* bajo la dirección de José Luis Borau, que supuso una valiosa obra de referencia en su momento.⁵

Pero, sin duda, fueron en ese momento las filmotecas las que impulsaron de manera decisiva la investigación cinematográfica en los años alrededor del cambio de siglo. Filmoteca Española acogió proyectos editoriales ambiciosos en los que estuvo presente la revisión histórica del legado cinematográfico nacional, tanto a través de sus publicaciones monográficas bajo la colección *Cuadernos de la Filmoteca* como las colaboraciones con la editorial Cátedra o publicaciones propias de gran formato. También la Filmoteca de Catalunya impulsó la publicación de monografías, principalmente sobre cineastas catalanes, que ayudaron a recuperar y poner en valor la relevante tradición de la industria asentada en Cataluña. Finalmente, muchas filmotecas regionales impulsaron investigaciones sobre cineastas o profesionales de su territorio, así como la recuperación del patrimonio que conseguían descubrir. Entre ellas destaca la labor de la Filmoteca Valenciana. Bajo la dirección de Ricardo Muñoz Suay, hasta su fallecimiento en 1997, puso en marcha una importante labor editorial a través de varias colecciones de libros, la puesta en marcha de actividades y encuentros de investigadores y sobre todo la creación de la revista *Archivos de la Filmoteca*, de la que asumió la dirección Vicente Sánchez Biosca a partir de 1992. *Archivos* se convirtió desde ese momento, junto con *Secuencias*, en una de las principales fuentes de renovación de los estudios sobre el cine en España. Ambas acogieron trabajos de investigadores internacionales y dieron cuenta, en sus secciones de reseñas bibliográficas, de las principales corrientes y novedades editoriales producidas fuera de nuestras fronteras.

Para esto fue también importante la labor de algunas editoriales privadas que abrieron colecciones de cine con un considerable impacto en el pensamiento cinematográfico español. La editorial Paidós fue particularmente relevante en la traducción y difusión de algunas obras clave durante los años noventa y principios del 2000. Los libros de Jacques Aumont, André Gaudreault, David Bordwell o Robert Stam, entre muchos otros autores ineludibles, fueron publicados en español en ese periodo, junto con referentes clásicos como Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer o Stanley Cavell. La editorial Cátedra, además de sus colaboraciones con Filmoteca Española, abordó también proyectos ambiciosos, como la desigual *Historia general del cine* que comenzó a publicarse en 1996. También inició muy temprano una colección específica de estudios feministas que permitió la difusión de muchas de las autoras esenciales de este tipo de orientación investigadora, nutriendo los estudios de género posteriores. Cátedra ha mantenido hasta la actualidad una labor continua de edición de libros sobre cine, muchos de ellos de gran relevancia. En menor medida, las editoriales Alianza y Ocho y Medio también forman parte de este grupo que se proyecta a lo largo del

[5] José Luis Borau (director), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza-Fundación Autor, 1998).

presente siglo y que se une a otras editoriales muy activas como Laertes o Shangrila.

A pesar de que algunas revistas como *Secuencias* y *Archivos*, o editoriales como Paidós, abrían las puertas a las corrientes internacionales del pensamiento sobre el cine, y particularmente del ámbito anglosajón, la actitud de muchos de los teóricos e historiadores locales fue a menudo distante, cuando no desdeñosa ante las propuestas foráneas. La obra de hispanistas extranjeros no era tomada en demasiada consideración o encontraba respuestas muy críticas por parte de algunos de los más influyentes estudiosos españoles. En cualquier caso, algunas revistas del Hispanismo norteamericano o francés fueron dejando más espacio a los trabajos sobre cine español por investigadores españoles que empezaban a asomar en sus índices con más frecuencia desde mediados de los noventa. Esta situación se acentuó a partir del nuevo siglo. En realidad, un número cada vez más numeroso de investigadores españoles dedicados al estudio del cine se había formado o asentado en universidades extranjeras. Muchos de ellos fueron dando a conocer sus trabajos, ya en sintonía con las tendencias de pensamiento internacionales, en congresos y asociaciones como la European Network for Cinema and Media Studies (NECS), activa desde 2006. Este tipo de aportaciones abrió el pensamiento cinematográfico español a elementos poco trabajados o voluntariamente ignorados hasta entonces como el cine popular, las cuestiones del género, las culturas cinematográficas o los enfoques del cine desde la teoría *queer*, por poner algunos ejemplos.

Como se observará, el marco en el que apareció *Secuencias* era muy diferente al actual. Las filmotecas han perdido en gran medida el poder de convocatoria que tenían para estimular el pensamiento sobre el cine. En el mundo universitario, y salvo algunas excepciones ya mencionadas, el cine ocupa un espacio cada vez más subalterno en relación con el concepto global del audiovisual relacionado con las ciencias sociales, el influjo de las tecnologías digitales en relación con la imagen y la información, los nuevos medios o los videojuegos. Además, el valor del cine, su consumo e incluso su circulación social se han transformado profundamente. Todo esto son fenómenos que podemos ubicar en el presente siglo. Pero, una vez establecida esta contextualización, procede preguntarse: ¿cuáles fueron los marcos teóricos y metodológicos de ese pensamiento y cómo han evolucionado?

En torno a los marcos teóricos dominantes y las metodologías interpretativas

Volvamos a mediados de los noventa, cuando la producción de libros y revistas de cine era abundante, los investigadores encontraban espacios de socialización e intercambio y las filmotecas y las universidades estimulaban la investigación de corte humanístico. Desde luego, no se trataba de un fenómeno local, sino que estas circunstancias se estaban dando a escala internacional. En muchas de las instituciones académicas de Europa y Estados Unidos, los estudios sobre el cine habían encontrado finalmente una legitimidad comparable a la de otros campos tradicionales como los estudios literarios o los artísticos. De hecho, en los departamentos de Lenguas Modernas, Literatura, Estética, Filosofía o Comunicación, los referentes teóricos y conceptuales sobre los que se asentaba la discusión eran bastante similares.

Como hemos anticipado un poco más arriba, los ochenta y noventa fueron años en los que todavía estaba vigente, con sus diversas apariencias y mutaciones, lo que David Bordwell denominó la «Gran Teoría»⁶. De proveniencia fundamentalmente francesa, la Gran Teoría se basaba en modelos de raíz semiótica y/o postestructuralista

[6] David Bordwell y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).

trasladados desde los sistemas lingüísticos convencionales al «lenguaje» audiovisual. Este planteamiento se encabalgaba con otro elemento fundamental: concebía los textos filmicos como discursos en los que se ponía en juego la subjetividad, desarrollada a través de términos muy genéricos (y por lo tanto ambiguos) como la «mirada» o el deseo. La base semiótica era generalmente flexible y, particularmente en España, se diluía en la noción difusa y porosa de «texto», el auténtico campo de trabajo virgen para la producción de sentido por parte del lector. La dimensión subjetiva del proceso de lectura o análisis se formulaba principalmente a través de la idea de «enunciación». A menudo, la interpretación se dirigía a desvelar el «dispositivo», o el «aparato» que encuadraba (o en ocasiones cuestionaba) la ideología burguesa dominante. El recurso a picotear en pensadores de los sesenta o setenta como Roland Barthes, Algirdas-Julien Greimas, Jacques Lacan, Michel Foucault o Louis Althusser había conseguido construir un sistema teórico que privilegiaba la labor del «analista», el lector que ponía en funcionamiento el texto, como principal agente en el proceso de producción de sentido. Influyentes revistas como *Screen* o *Cahiers du Cinéma* en los años setenta habían sido colonizadas por este tipo de pensamiento y extendieron su influencia con particular eficacia, sobre todo entre nosotros.

En España estos postulados teóricos cuajaron con bastante rapidez, aunque con ciertas variantes. Una generación de estudiosos del cine, algunos de los cuales comenzaban a asumir posiciones en la universidad, consolidaron el modelo centrado en el «texto», que se hacía muy visible en publicaciones académicas y artículos revistas como *Contracampo* a lo largo de los años ochenta. Si echamos un vistazo al índice del último número de esta publicación, aparecido en el otoño de 1987 y coordinado por Jesús González Requena, las discusiones se centraban en algunos de los grandes conceptos del momento. Se hablaba de enunciación, punto de vista, sujeto, dispositivo o «lo real»⁷. La teoría del texto derivó en una metodología que se hizo dominante en los estudios españoles y que se denominó «análisis textual». El análisis textual se concebía como una forma minuciosa de estudio de los textos, basada en la pericia y exhaustividad del trabajo del analista-lector. En su recorrido por las películas, este tenía la capacidad de activar las claves del sentido detectando las estrategias de la enunciación, a menudo echando mano de repertorio psicoanalítico. Muchas veces se traducían en un tipo de lenguaje alusivo, metafórico, de resonancias poéticas. Las referencias a traumas, heridas, sombras, figuras deseantes y miradas atravesando las diversas capas del sentido del filme estuvieron muy presentes en el cambio de siglo en España. En algunos foros sigue muy vigente en su clave más purista. Pero podemos decir que en general la manera de abordar las películas mediante el «análisis textual» ha tenido continuidad en España en aproximaciones que van desde los estudios de género a libros centrados en algunos de los periodos de la historia de nuestro cine, como el cine durante el franquismo o el cine de la Transición.

Otro referente de los años setenta que tuvo un recorrido muy influyente y longevo en el pensamiento cinematográfico español fue Noël Burch. Se vinculó fundamentalmente al concepto de «Modelo de Representación Institucional» (MRI). Burch fue traducido muy pronto en España y en su heterogénea obra se constataba una voluntad de perfilar espacios alternativos al que era considerado como el cine hegemónico, el cine clásico de Hollywood. En realidad, Burch no llegó a definir con precisión el concepto de MRI. Su trabajo se centró sobre todo en el cine de los primeros tiempos, el cine experimental y cinematografías periféricas como la japonesa. Estos modelos delimitaban, en cierta medida, las prácticas cinematográficas dialécticamente opuestas

[7] Jesús González Requena (coordinador), «Enunciación y punto de vista» (*Contracampo*, n.º 42, 1987).

al sistema hegemónico. La teoría del texto local identificó ese MRI fundamentalmente con de nuevo nebulosos conceptos como «borrado», «transparencia» o «sutura». Al igual que con el análisis textual o la subjetivización de los textos a través de la mirada, la idea del MRI sigue vigente en algunas aulas universitarias. Personalmente, todavía me encuentro con alumnos que manejan esta terminología, aderezando sus trabajos y exposiciones con bibliografía de hace más de medio siglo.

Cabe señalar que ni la idea de MRI ni el análisis textual han sido metodologías o marcos críticos que hayan tenido demasiado recorrido en otros países. Parece que se ha tratado de un fenómeno muy local y vinculado a una generación de profesores e investigadores que se formó con las revistas francesas del postestructuralismo y han transmitido su legado a discípulos acomodados a un lenguaje y un trabajo de interpretación que desestima habitualmente la documentación de fuentes primarias. En cierto modo, los planteamientos de la Gran teoría han encontrado un espacio de crecimiento en una parte de los estudios de género actuales, que vuelven a retomar algunos de los referentes de la filosofía continental de los años setenta junto con las aportaciones de filósofas y críticas culturales británicas o norteamericanas.

Pienso que la aparición de *Secuencias* en 1994 supuso una búsqueda de modelos alternativos a este tipo de pensamiento, por aquel entonces generalizado. Básicamente, perseguía una revisión del cine desde modelos históricos, pero alejados de también de las tradicionales formas de hacer historia del cine que habían sido dominantes en el país. Me refiero a los trabajos de corte positivista y enciclopédico, asentados en la mera transcripción de archivo o concebidos para seguir trillando el canon de los autores incontestables, los grandes periodos amarrados a un concepto articulador o los filmes extraordinarios que daban cuerpo a una cinematografía nacional. En el próximo punto me detendré un poco más en este asunto, pero *Secuencias* asumió como principales rasgos el desarrollo de perspectivas transnacionales, la visión comparatista, el trabajo sobre lo concreto y la reflexión alejada de los grandes autores o los grandes conceptos. El carácter misceláneo de la mayoría de sus números permitía ocuparse de lo periférico, de lo habitualmente ignorado o de lo novedoso. Y lo que es relevante de ese modelo histórico es que, en la mayoría de los casos, incluía implícitamente planteamientos teóricos. Podríamos decir que, entre la Gran Teoría y la historia positivista y basada en la transcripción de datos, *Secuencias* (como en paralelo *Archivos de la Filmoteca*) supo proponer un modelo de trabajo intermedio, aplicando a estudios fundamentalmente históricos planteamientos teóricos específicos que justificaban su metodología de investigación. Unido a ello, y como comentamos anteriormente, la variedad y abundancia de las reseñas bibliográficas y las reflexiones sobre eventos en la sección de «Notas de la redacción» permitían la difusión de las últimas tendencias de fuera de nuestras fronteras en torno al pensamiento cinematográfico y los debates académicos del momento. Como rasgo particular, *Secuencias* fue una revista particularmente sensible a algunas cuestiones que hasta entonces no habían sido demasiado tratadas en nuestro ámbito: las cinematografías periféricas, el cine documental, los modelos de no-ficción y los cines populares.

Proyectando el presente desde el pasado

Sin solución de continuidad, casi inmediatamente después de la conmemoración de su nacimiento, se empezó a extender otra idea: la de la muerte del cine. La generalización progresiva de los formatos digitales desde el cambio de siglo condujo a repensar la

función del cine en relación con las nuevas tecnologías. Y no sólo como industria o modo de entretenimiento. El salto tecnológico afectaba a la auténtica naturaleza del cinematógrafo, lo que resultaba esencial en su constitución y estaba en proceso de perderse. Paolo Cherchi Usai se refería en un célebre libro publicado en 2001 a la dimensión ontológica del cambio de lo analógico a lo digital, referida a la propia naturaleza y esencia del dispositivo⁸. Como conservador, conocía bien el proceso de degradación física de las películas y cómo acaban desvaneciéndose en los archivos. El mundo analógico se mostraba así, para Cherchi Usai, como un mundo de fantasmas, destinado a la entropía, en la línea en la que André Bazin establecía su famosa idea de la génesis del cine y las artes plásticas en relación con el arte del embalsamamiento. Paradójicamente, la reflexión de Cherchi Usai sobre la inevitabilidad de la degradación se extendió posteriormente también a las tecnologías digitales, que han mostrado una fragilidad semejante a la hora de conservar el legado cinematográfico.

Pensar sobre la naturaleza del cine ante la realidad de la tecnología digital fue, por lo tanto, un tema recurrente en ese tiempo de velatorio. Entre los años 2005 y 2008 se estableció la estandarización de los sistemas de encriptado que daría paso al uso generalizado del digital en las salas de proyección. En sintonía con este cambio, en los cinco años siguientes, numerosos autores, entre ellos Jacques Aumont, André Gaudreault, David Bordwell o, en nuestro país, Ángel Quintana, dedicaron libros y artículos a especular sobre el futuro del cine en relación con las nuevas tecnologías⁹. En el horizonte se dibujaban formas de consumo y de experiencia de las películas muy diferentes a las conocidas. Y eso que en esos momentos todavía no se imaginaba con claridad hasta dónde alcanzaría el crecimiento exponencial de los nuevos medios, las plataformas, los emergentes canales de acceso a la creación o la aplicación de la inteligencia artificial que se ha producido en los últimos diez años. Elementos que darían paso a nuevas prácticas creativas y de consumo, nuevos modelos de crítica cinematográfica y de cinefilia y, en resumen, una nueva cultura cinematográfica.

En este contexto, el pensamiento cinematográfico en España ha continuado desarrollándose, quizá sin la exuberancia de hace treinta años, pero marcando caminos que siguen alimentando la reflexión. Ya hemos hablado de esto y no nos extenderemos más: debido al peso cada vez más precario de las Humanidades en el ámbito universitario, una parte de la investigación sobre el cine ha buscado el encuentro con metodologías de las ciencias sociales, persiguiendo alojamiento en las revistas más apreciadas por la burocracia académica. Mientras tanto, la Gran teoría mantiene sus nichos de producción activos, en muchos casos metabolizados por tendencias de investigación poderosas en el ámbito universitario, como algunas líneas de los estudios de género o las relacionadas con el análisis textual.

En cualquier caso, y quizá debido a ese reposicionamiento de la cultura cinematográfica en relación con la revolución tecnológica del digital, muchas líneas de trabajo del momento se ubican, en mi opinión, en ese registro intermedio entre la teoría y la historia del que hablábamos anteriormente. Un tipo de investigación en la que se trata, como diría Bordwell, de historizar la teoría, y de construir historia a través de las herramientas específicas del cine¹⁰. Para estas tendencias de investigación, las películas siguen siendo un objeto de estudio central, pero no ya como lugar en el que se pone en juego la subjetividad o como coartada para ejercicios de interpretación más o menos alambicados, tal como ocurría anteriormente. Más bien, las películas forman parte de un proceso de comprensión de la cultura cinematográfica que se relaciona con cuestiones de diverso tipo: las condiciones de producción, los espacios

[8] Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londres, BFI, 2001).

[9] Ángel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acanthilado, 2011); Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?* (París, Vrin, 2011); André Gaudreault y Philippe Marion, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique* (París, Armand Colin, 2013); David Bordwell, *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies* (Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012).

[10] David Bordwell, «Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory» en David Bordwell y Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, p. 15.

de recepción, las transformaciones del estilo filmico, el estado de la tecnología o la dimensión antropológica de la experiencia cinematográfica son algunas de las más relevantes. Muchas de las fuentes de las que se nutren ya tenían una larga tradición fuera de nuestras fronteras, pero su repercusión entre los autores españoles de las generaciones precedentes había sido muy escasa. Sin embargo, la incorporación al ámbito del pensamiento cinematográfico de nuevas generaciones de investigadores formados o establecidos profesionalmente en universidades extranjeras ha servido para importar este tipo de trabajos de nivel intermedio, donde la reflexión histórica se plantea de acuerdo con marcos teóricos maleables, dirigidos a cuestiones concretas y que no suponen un patrón inmutable.

Referentes de la convergencia del pensamiento cinematográfico español con corrientes internacionales de ya considerable trayectoria serían, por ejemplo, los que se aproximan a la línea de la «*New Cinema History*». Esta línea se centra en el análisis exhaustivo de los contextos de recepción de las películas, su circulación, su función en las prácticas de socialización, el estudio de su impacto colectivo como memoria compartida y, finalmente, su papel como vivencia y como experiencia. En resumen, se centra en observar la configuración de culturas cinematográficas vinculadas a determinados periodos históricos o contextos de recepción, como los Festivales de cine o los marcos de la cinefilia¹¹. Desde una concepción muy diferente nos encontramos con trabajos que se pueden relacionar con la denominada «Arqueología de los medios», también con más de tres décadas de historia. Centrada a grandes rasgos en el cruce de la concepción social del cuerpo humano con la tecnología, el cine es observado aquí como una práctica más de las conexiones del individuo moderno con los medios, principalmente vinculados a la visión. En otras palabras, plantea un complejo territorio de exploración del audiovisual que afecta a las dimensiones sensoriales de los sujetos a través de su canalización mediática¹². Otra vía que podemos mencionar se relaciona con los longevos *Star Studies*, que han conseguido establecerse en nuestro país con una perspectiva que busca el equilibrio entre la contextualización histórica de las estrellas, su dimensión social, su consistencia como iconos y también sus características performativas (enlazando así con los *Performance Studies*). El grupo de trabajo centrado en la Universitat Pompeu Fabra ha producido investigación que renueva los paradigmas originales de los *Star Studies* y los conduce a una dimensión antropológica, donde se incluyen además planteamientos de género. Además de publicaciones monográficas¹³, se puede comprobar la perspectiva comparatista y transnacional que guía una parte importante de su trabajo en la sugerente revista *Comparative Cinema*.

Al compás del reconocimiento que obtuvieron desde los años noventa una cascada de documentales y docusciciones (algunos de ellos impulsados de nuevo desde la Pompeu Fabra o la Autónoma de Barcelona), el trabajo histórico sobre el cine documental ha configurado un espacio fecundo de discusión entre modelos teóricos y su definición como práctica artística que se mueve en espacios limítrofes tanto desde el punto de vista discursivo como desde el industrial. Alrededor de todo ello, el vasto territorio de la no ficción ha promovido investigaciones de gran interés que van desde el cine familiar hasta el documental científico o antropológico pasando por los formatos experimentales¹⁴. Otras líneas recientes que resultan particularmente representativas de esa investigación intermedia se centran en cuestiones del estilo cinematográfico, reflejado por ejemplo en el planteamiento de la puesta en escena o de la representación filmica en diferentes contextos creativos¹⁵. También se preguntan sobre la función política y social del cine, cruzado con otros medios, en la construcción de imágenes

[11] Ejemplos recientes de esta línea serían: Fernando Ramos Arenas (coord.), *Una cultura cinematográfica en Transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant humanidades, 2021); y Aida Vallejo y María Paz Peirano (eds.) *Film Festivals and Anthropology* (Cambridge, Cambridge Scholars, 2017).

[12] Ver Josep M. Català, *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico* (Valencia, Shangrila, 2017); Javier Luri, *El turista visual. La imagen como destino* (Valencia, Concreta, 2023); Ingrid Guardiola, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona, Arcadia, 2019), o el libro pionero en nuestro país de Ángel Quintana mencionado anteriormente.

[13] Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (Madrid, Cátedra, 2018); Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español. Arquetipos y actrices* (Madrid, Cátedra, 2022).

[14] Mucha de esta investigación actual se recopila en el libro de Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023); también en María Luisa Ortega, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024); Efrén Cuevas, *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* (Nueva York, Columbia University Press/Wallflower, 2022).

[15] Rafael Rodríguez Tranche. *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica* (Madrid, Alianza Editorial, 2015).

de víctimas o actos de perpetración¹⁶. La vía de los estudios desde la perspectiva de género, gay o *queer* es particularmente fructífera los últimos años¹⁷. Finalmente, el propio pensamiento sobre el cine en España empieza a ser revisado críticamente en relación con sus contextos sociales¹⁸.

El pensamiento cinematográfico en España reciente ha encontrado, de todos modos, estimulantes actividades basadas en la puesta en contacto del archivo, la historia, la teoría y el diseño de perfiles temáticos concretos que permiten ponderar el lugar del cine en el audiovisual contemporáneo. Y lo que podemos concluir es que, para la mayoría de los investigadores, sigue resultando necesario mirar al pasado, con una actitud que conduzca a «teorizar la historia» parafraseando a Bordwell. Una de las actividades más consistentes y a la vez constantes en el tiempo ha sido el encuentro periódico auspiciado desde 1999 por el Museu del Cinema de Girona, en relación con la Universidad de la misma ciudad, creando un activo foro de discusión que ha permitido además la visita de algunos de los principales referentes del pensamiento cinematográfico internacional. Más recientemente, la red de filмотecas españolas bajo el liderazgo de Filмотeca de Catalunya y Filмотeca Española ha puesto en marcha otra inspiradora iniciativa para repensar la historia: *Projectem el passat*. El proyecto consiste en revisar todo el cine conservado en España desde los orígenes, por orden cronológico. En los momentos en los que redacto estas palabras, está preparando la celebración de su tercera edición. La propuesta parece revelar que, como ocurre con otros encuentros internacionales que facilitan la relación de los investigadores con el archivo (Pordenone, Bolonia...), los caminos del pensamiento sobre cine del futuro pasan por proyectar sobre ellos las lecciones del pasado.

[16] Vicente Sánchez-Biosca, *La muerte en los ojos. Qué perpetraron las imágenes del perpetrador* (Madrid, Alianza, 2021).

[17] Santiago Lomas Martínez, *Creadores queer en el cine español del franquismo. Subcultura homosexual y género* (Barcelona, Laertes, 2022); Jesús Ramé y Caterina Cucinotta (coords.), *Cine: Femenino del plural. Mujeres y prácticas creativas en el ámbito ibérico* (Madrid, Sínderesis, 2023).

[18] José Enrique Monterde y Josep Casals (coords.), *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los 60 (I)* (Valencia, Filмотeca Valenciana 2023) y María Adell, Marta Piñol y Magda Polo (coords.), *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España (II)* (Valencia, Filмотeca Valenciana, 2023).

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, María, PIÑOL, Marta, y POLO, Magda (coords.) *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España (II)* (Valencia, Filмотeca Valenciana 2023).
- ALTMAN, Rick «Whither Film Studies (In a Post-Film Studies World)?» (*Cinema Journal*, vol. 49, n.º 1, 2009), pp. 131-135.
- AUMONT, Jacques, *Que reste-t-il du cinema?* (París, Vrin, 2011);
- BOLTER, Jay David, y GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 1999).
- BORAU, José Luis (director), *Diccionario del cine español* (Madrid, Alianza-Fundación Autor, 1998).
- BORDWELL, David, y CARROLL, Noël (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).
- BORDWELL, David, *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies* (Madison, The Irvington Way Institute Press, 2012).
- BOU, Núria, y PÉREZ, Xavier (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (Madrid, Cátedra, 2018).
- , *El deseo femenino en el cine español. Arquetipos y actrices* (Madrid, Cátedra, 2022).
- CATALÀ, Josep M. Català, *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico* (Valencia, Shangrila, 2017).

- CHERCHI USAI, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age* (Londres, BFI, 2001).
- CUEVAS, Efrén, *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries* (Nueva York, Columbia University Press/Wallflower, 2022).
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (coordinador), «Enunciación y punto de vista» (*Contra-campo*, n.º 42, 1987).
- GAUDREAU, André y MARION Philippe, *La fin du cinéma. Un média en crise à l'ère du numérique* (Paris, Armand Colin, 2013).
- GUARDIOLA, Ingrid, *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona, Arcadia, 2019).
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Nueva York, New York University Press, 2006).
- LOMAS MARTÍNEZ, Santiago, *Creadores queer en el cine español del franquismo. Subcultura homosexual y género* (Barcelona, Laertes, 2022).
- LURI, Javier, *El turista visual. La imagen como destino* (Valencia, Concreta, 2023).
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media* (Cambridge MA, MIT Press, 2001).
- MONTERDE, José Enrique, y CASALS, Josep (coords.) *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los 60 (I)* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 2023).
- ORTEGA, María Luisa, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997).
- QUINTANA, Ángel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acontilado, 2011).
- RAMÉ, Jesús, y CUCINOTTA, Caterina (coords.), *Cine: Femenino del plural. Mujeres y prácticas creativas en el ámbito ibérico* (Madrid, Síndesis, 2023).
- RAMOS ARENAS, Fernando (coord.), *Una cultura cinematográfica en Transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant humanidades, 2021).
- RODOWICK, Nick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge, Harvard University Press, 2007).
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica* (Madrid, Alianza Editorial, 2015).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes del perpetrador* (Madrid, Alianza, 2021).
- TORREIRO, Casimiro, y ALVARADO, Alejandro (eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra 2023).
- VALLEJO, Aida, y PEIRANO, María Paz (eds.) *Film Festivals and Anthropology* (Cambridge, Cambridge Scholars, 2017).

