

INTRODUCCIÓN

María Adell Carmona, Marta Piñol Lloret y Magda Polo Pujadas

Este libro parte de la noción del cine como un dispositivo. Más concretamente, como un gran dispositivo formado, a su vez, por seis dispositivos, absolutamente necesarios y relativamente independientes. Todos ellos están interconectados y, aunque se pueden estudiar de manera separada, para abordar el cine en su totalidad deben contemplarse todos ellos, pues todos deben darse para que éste exista. Estos dispositivos son los siguientes: el tecnológico, el representacional, el discursivo-narrativo, el sociológico, el espectadorial y el estético-artístico.

Así pues, si esta es la definición de cine en la que se sustenta la presente obra, es lógico que a la hora de aproximarnos a cómo se ha pensado el cine en España, lo hagamos apoyándonos en tal andamiaje conceptual. Y ello se advierte en la propia estructura que sustenta la propuesta, de modo que, si atendemos al índice del volumen, nos damos cuenta de que el primer capítulo “Del mudo al sonoro-parlante. Implicaciones políticas y estéticas de una mutación”, escrito por Joan Miquel Gual, equivale al dispositivo tecnológico y se focaliza en un aspecto fundamental como es la transición del cine mudo al sonoro. Justamente, uno de los ámbitos más prolijos de reflexión -y casi diríamos de batalla- del pensamiento cinematográfico español ha sido si es mejor el cine mudo o el sonoro, arguyendo múltiples razones, algunas de lo más peregrinas mientras que otras de mayor voltaje intelectual. Más exactamente, el capítulo se articula en torno a cuatro instancias clave en las reflexiones en torno a esta transición: el debate sobre la técnica, filmar el sonido y el silencio, el cine parlante como involución al teatro, la música y el cine, las multiversiones y el doblaje, y la sonorización como estrategia para la creación de un cine nacional-popular español de izquierdas. En cualquier caso, no cabe duda de que, si nos focalizamos en lo tecnológico, el debate más presente ha sido éste, sólo seguido en una lejana segunda posición por otro que es el del cine en blanco y negro o el cine en color, así como el cine en relieve. No obstante, éste lo hemos trasladado al capítulo dedicado al dispositivo estético-artístico porque de este modo se ha abordado no de una manera descontextualizada, como sucedería si sólo nos centrásemos en cuestiones de orden tecnológico, sino que se ha contemplado al amparo de las prolíficas y fructíferas relaciones que el cine mantiene con las artes plásticas.

El segundo capítulo “Figura y fondo: fotogenia, gesto y escenografía”, escrito por Marta Piñol Lloret, atañe al dispositivo representacional, es decir, a la dimensión visual del cine. A partir de rastrear y analizar qué se dijo al respecto, se han observado tres aspectos clave: la fotogenia, el gesto y el trabajo actoral, y la escenografía. De los tres, el primero es el que ha recibido, sin lugar a duda, una mayor atención y permite poner en diálogo los planteamientos de nuestros autores con aquellos de la teoría del cine francesa, creadora de esta sugerente y compleja noción. La teoría del gesto también conecta con cuestiones relevantes como la fisonomía y entronca, inevitablemente, con otros aspectos como son la interpretación, así como tanto la fotogenia como el gesto también conectan con la importancia del primer plano. En cuanto a la escenografía, cabe decir que es un asunto más desatendido, porque generalmente se aborda desde un punto de vista práctico y aplicado, en vez de teórico y reflexivo, pero sí que hay algunas reflexiones de valor que tienen que ver, esencialmente -aunque no exclusivamente- con las virtudes o defectos de rodar en interiores o en exteriores. El lector también podrá detectar una ausencia: no tratamos sobre la planificación y los usos de los planos en relación con la realidad profílmica, las conexiones plano-contraplano o el encuadre. Y esa carencia es cierta, pero no es un olvido ni una negligencia nuestra, sino que corresponde a un vacío detectado en la bibliografía/hemerografía analizada, pues si bien estos aspectos se contemplan a menudo, sólo se hace en las páginas de los manuales técnicos o en escritos dedicados a la praxis del cine, pero no se aborda en clave reflexiva o teórica, es decir, no se observa esa dialéctica interna/externa del dispositivo representacional y de su condición indicial.

El tercer capítulo “Montaje y escritura cinematográfica: una arqueología conceptual”, escrito por Christian Checa, corresponde al dispositivo narrativo y, en consecuencia, atiende al montaje. Si bien es cierto que no podemos afirmar que la narratología haya sido un tema especialmente considerado por parte del pensamiento cinematográfico español, sí que el montaje ha ocupado un lugar destacado. No obstante, la aparición del concepto como tal no la hallamos hasta los años veinte y remite a empalmar el celuloide en la fase de rodaje y no a la construcción articulada del espacio y tiempo diegéticos a partir de la continuidad, pues cabrá esperar a la década de los años cuarenta para hallar esta concepción. Cuestiones como el ritmo, el tema, el guion técnico, el *découpage* o la oposición montaje-realismo son algunas de las piedras de toque de las reflexiones que hallamos en las publicaciones que hemos analizado y todos estos aspectos son contemplados en este capítulo como jalones clave para comprender cómo a lo largo de las décadas se ha considerado el montaje y, por consiguiente, la dimensión narrativa del cine.

El cuarto capítulo “Olimpo de celuloide. Los discursos acerca del estrellato en el pensamiento cinematográfico en España (1915-1964)”, escrito por María Adell Carmona, correspondería al dispositivo socioeconómico, es decir, a las relaciones establecidas entre

cine y sociedad y también a la dimensión industrial del cine. El capítulo de Adell Carmo-
na se focaliza, sobre todo, en la primera de las áreas mencionadas; así, el texto analiza el
fenómeno del estrellato como mito de las sociedades contemporáneas y también la noción
de estrella como encarnación de ciertos tipos sociales o de encarnación de la idea de
“nación”. El texto traza una panorámica general sobre los diferentes discursos sobre el fe-
nómeno del estrellato que se pueden hallar en el pensamiento cinematográfico en España
en el período estudiado, así como su evolución, centrándose en el cambio de paradigma
que supuso la llegada del sonoro y la transformación consiguiente de la estrella-diosa a la
estrella-ser humano. Aunque el artículo se centra en el fenómeno del estrellato, también
aborda, específicamente, los diversos discursos sobre estrellas concretas tan relevantes
como Charles Chaplin –y otras estrellas cómicas–, Greta Garbo o Bette Davis.

El quinto capítulo “El ojo inverso: una mirada hacia el público cinematográfico”, de
Marta Romero López, aborda el dispositivo espectral, es decir, la relación establecida
entre el cine y el espectador. En su enfoque, empieza comentando los diversos motivos
que pueden atraer a los espectadores al cine, así como los discursos acerca de la influen-
cia - ya sea positiva o perniciosa - de éste último. El texto sigue analizando los diversos
discursos hallados en la hemerografía y bibliografía del período estudiado acerca de la
influencia del cine sobre dos grupos de espectadores concretos: el infantil y juvenil y el
femenino, considerados ambos como especialmente sensibles a las sugerencias y a los
modelos de comportamientos procedentes de la pantalla. Los dos últimos temas aborda-
dos en el capítulo son, por un lado, los mecanismos de participación del público, centrán-
dose especialmente en el relevante papel que tuvieron los cine-clubs en la educación de
la mirada cinematográfica, y, por otro, la indagación de la relación entre cine y espectador
a partir de la teoría psicoanalítica.

Los capítulos seis, siete, ocho y nueve “Cine y artes plásticas”, de José Enrique Mon-
terde y Violeta Kovacsics; “Las relaciones entre cine y teatro en España (1910-1960)”,
de Maria Souza Mundí; “Fotogenia de una escalera: un recorrido por las relaciones entre
el cine, la arquitectura y la cultura visual en España” (1900-1950), de Ana Rodríguez
Granell y Joan Miquel Gual, y “Cine y música: afinidades electivas”, de Magda Polo
Pujadas - corresponden al dispositivo estético-artístico. El dispositivo estético-artístico
aborda cuestiones esenciales del fenómeno cinematográfico como, entre otras, la reflexión
acerca de la artisticidad del cine o la relación fundamental entre el cine y el resto de las
artes. Es esta última cuestión la que predomina en estos cuatro capítulos que, desde puntos
de vista diversos, abordan las relaciones entre el cine y, por orden, las artes plásticas, el
teatro, la arquitectura y la música. La relación del cine con la literatura es tratada, espe-
cíficamente, por Josep Casals en uno de los capítulos del primer volumen de la presente
publicación. En el capítulo seis, Monterde y Kovacsics nos presentan, desde diferentes

aproximaciones, la vinculación del cine con las artes plásticas. La primera de ellas son los escritos sobre cine realizados por artistas visuales (Dalí, Renau, Brossa o Mallo, por poner solo algunos ejemplos) o por historiadores del arte; la segunda se centra en las reflexiones de críticos y teóricos cinematográficos sobre las relaciones entre cine y artes plásticas, en las que ocupa un papel destacado la noción de “plasticidad cinematográfica” y también la influencia que el cine ha tenido en el desarrollo de dichas artes; por último, el capítulo aborda los debates existentes acerca del color en el cine, entre los que destacan las fundamentales aportaciones del historiador del arte José Camón Aznar. El capítulo siete, escrito por Maria Souza Mundí, nos plantea los diversos discursos que aparecieron en torno a la relación entre cine y teatro, centrándose sobre todo en el inevitable y longevo debate acerca de la supuesta superioridad de un arte sobre el otro. Souza Mundí recoge las opiniones encontradas de, por un lado, aquellos que consideraban el teatro un arte superior al cine y, por otro, aquellos otros críticos que opinaban lo contrario, y marca la evolución de dichos discursos a partir de la llegada del sonoro y la necesidad de dirimir, con mayor precisión, qué era lo que distinguía ambas artes. Souza Mundí nos expone también, en este capítulo, las reflexiones acerca de la diferencia entre la interpretación cinematográfica y teatral e introduce nociones ligadas al trabajo actoral como la gestualidad, la fotogenia, el divismo o la utilización de intérpretes no profesionales. El capítulo ocho, escrito por Ana Rodríguez Granell y Joan Miquel Gual, inicia su recorrido por la relación entre arquitectura y cine relacionando el momento de aparición del cine con el de una nueva cultura urbana emergente, afirmando que, por lo tanto, la iconografía de la ciudad está, desde los inicios del cinematógrafo, presente en la pantalla. El texto lleva a cabo un recorrido cronológico que muestra las diferentes fases y aproximaciones de la relación entre arquitectura y cine en España: desde la relación entre vanguardia cinematográfica y arquitectónica en los años 20 a la politización de los años 30, y desde las fantasías imperiales y las ensoñaciones arquitectónicas de la posguerra al revulsivo que supuso la influencia del neorrealismo en el cine español a la hora de poner en escena los suburbios y barrios populares. Por último, en el capítulo nueve, Magda Polo Pujadas explora las relaciones entre música y cine e inicia su reflexión llevando a cabo un somero repaso del papel de la música en los años del cine silente y de los principales cambios que trajo consigo la aparición y consolidación del sonoro. Polo Pujadas se adentra también en el sinfonismo como modelo hegemónico de acompañamiento musical en el cine durante las primeras décadas del sonoro, así como la influencia fundamental que tuvieron géneros musicales como la zarzuela, la ópera y el género chico en las primeras décadas del cine. Por último, el capítulo apunta la senda abierta por la música concreta y electrónica en la música cinematográfica a partir de los años 50.

Los capítulos 10 y 11, finalmente, se desmarcan del concepto de dispositivo para abordar cuestiones más transversales, como la historiografía cinematográfica en España en el período estudiado, en “Sobre la historia del cine”, de Ludovico Longhi” o sobre el papel de las mujeres en el pensamiento cinematográfico español en “Pioneras y defenestradas: la mujer en el periodismo y la crítica cinematográfica”, de Concha Gómez. En su capítulo, Longhi recopila las publicaciones más relevantes que, dentro del período estudiado, se aproximaron al cine en general desde una perspectiva historiográfica. Así, algunos de los autores cuyas aportaciones a una historiografía del cine realizada en el contexto español son analizadas en profundidad en el artículo son: Manuel Villegas López, Carlos Fernández Cuenca, Antonio del Amo, Ángel Zúñiga o Ángel Falquina. Longhi dedica un apartado a aquellas obras que abordan la historia del cine desde un enfoque claramente divulgativo, y entre las que se encuentran textos de autores relevantes como Josep Palau, Sebastià Gasch y Mari Luz Morales. Más allá de esta compilación y análisis de las Historias Generales del Cine, Longhi dedica un apartado específico a aquellas obras y autores centrados en llevar a cabo una Historia del Cine de los Orígenes - entre los que destaca, de nuevo, Carlos Fernández Cuenca - y otro dedicado a las Historias Nacionales, subdividido en diversas cinematografías nacionales: la alemana, la norteamericana (Hollywood), la ruso-soviética, la francesa, la italiana y, finalmente, la japonesa.

Por último, el capítulo 11, escrito por Concha Gómez, pretende visibilizar y destacar la labor de las mujeres en el periodismo y la crítica cinematográfica en España. Gómez estructura el artículo cronológicamente, centrándose en la primera parte en las periodistas que escribieron sobre cine en el período previo a la Guerra Civil - Mari Luz Morales, Carmen Prada (Duquesa de Borelli) o Sylvia Mistral, por poner solo algunos ejemplos-, pero también en las escritoras - Emilia Pardo Bazán, Concha Méndez, Rosa Chacel, entre otras - que, desde diversas perspectivas, escribieron y reflexionaron sobre cine; Gómez incluye también, en este apartado inicial, los escritos sobre cine que la filósofa María Zambrano publicó ya en el exilio. La segunda parte del capítulo está dedicado a las críticas y periodistas que, pese a la tendencia al ostracismo generalizado de las mujeres en la esfera pública después de la contienda, siguieron publicando sus textos. Entre ellas destacan Eugenia Serrano, Sofía Morales y la recuperación, después de un período de represalia en el que se le apartó de la profesión, de Mari Luz Morales. Gómez finaliza con un apartado dedicado a la reflexión acerca del papel de la mujer en la dirección cinematográfica, en el que destaca un artículo escrito por la actriz y cineasta Ana Mariscal.