

Sobre el canon cinematográfico (y español)

JOSÉ ENRIQUE MONTERDE

abril 2020

19

> Sobre el canon cinematográfico (y español)

La centralidad de este artículo se articula en torno al concepto y función del canon —en su doble carácter de modelo y repertorio— desde una perspectiva estética general, lo cual implica tanto resituar la condición de la artísticidad como plantear los criterios constitutivos del corpus canónico o reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia, del gusto y del juicio estético, así como su vigencia histórica. Desde ahí se puede reflexionar sobre la aplicación de tales cuestiones en relación al hipotético canon cinematográfico, en lo que respecta al lugar del Cine en el sistema de las artes y dos aspectos esenciales: el estatuto de la “belleza” cinematográfica y las condiciones de la experiencia cinematográfica como experiencia estética. Finalmente, se plantean algunas de las opciones tomadas de cara a la constitución de un cierto canon del cine español, con todas sus limitaciones y contradicciones.

Palabras clave: canon estético-artístico; juicio y experiencia estética; canon cinematográfico; cine español.

> About the Canon of (Spanish) Film

The central topic of this article is the concept and function of the canon —in its duality as model and repertoire— from a general aesthetic perspective, which implies both a replacement of the condition of artistry and a reflection on the nature of the experience, the taste and the aesthetic judgment, as well as its historical validity. From this point of view it is possible to think over the implementation of such questions relative to the hypothetical canon of film in terms of the place of the Cinema in the system of the arts and two essential aspects: the status of filmic beauty and the conditions of the filmic experience as an aesthetic experience. Finally, we raise some of the options taken in order to build a certain canon of Spanish film, with all its limitations and contradictions.

Key Words: Aesthetic-artistic canon; Aesthetic judgment and experience; Canon of film; Spanish cinema.

I

Antes de abordar la cuestión de un hipotético canon en el cine español cabe hacer una serie de observaciones más generales, sin las cuales no tiene sentido especular sobre lo que implica esa determinación canónica, más allá de una simple opinión o un arbitrario listado de preferencias. Sin entrar en los orígenes históricos y etimológicos del canon (antiguo Egipto y Grecia clásica), allí se sitúa su doble sentido: modelo y regla. Modelo, pues el canon clásico partía de un modelo, sean los poemas homéricos o la escultura de Policeto (el *Doríforo*), que genera unas reglas o normas de “lo canónico” en la escultura, noción extendida a otros campos (p.e. Vitruvio en la arquitectura), no necesariamente artísticos (de la exégesis bíblica al Derecho Canónico o Galeno en Medicina), llegando a la “ciencia del canon” propuesta por Epicuro en su *Carta a Heródoto*.

Esas formalizaciones plásticas se vinculaban a un ideal de belleza derivado de la tradición pitagórica y platónica, donde la proporcionalidad matemática y la simetría correspondían a una verdad objetiva. Así, tras un canon —como principio regulador— debemos buscar los valores y factores (estéticos, históricos, ideológicos, culturales, educativos, etc.) que lo fundamentan y la funcionalidad que lo acompaña; así es lícita la historicidad de todo canon, pese a su voluntad de permanencia o atemporalidad. Esa historicidad relativiza la inmanencia canónica, como muestran Paul Schrader en su lúcida explicación de por qué no desarrolló su pretendido canon cinematográfico, cuando repasa lo “movedizo” de la pretensión misma;¹ o Harold Bloom, al distinguir las fases de la historia del arte, vía Giambattista Vico: Teocrática, Aristocrática, Democrática, Caótica y, tal vez, nuevamente Teocrática. Por supuesto que ese historicismo del canon no significa la sustitución de valores y obras, ya que muchas sobreviven a las transformaciones del “corpus” canónico. La pérdida de la inmanencia introduce el relativismo, en una alternativa equivalente a la antinomia objetividad-subjetividad, truncando la voluntad de perdurabilidad del canon: algo diferente de la moda, epítome de la noción de fugacidad. Esos modelos generadores de reglas (la canonicidad) o estas reglas que propician determinadas obras, dan lugar a un “corpus” que las concreta, respeta y prolonga en el tiempo, bajo la vitola de “clasicismo”; claro que ese “corpus” impulsa otras opciones que harán fortuna en su condición anti-canónica, más o menos marginal en el sistema artístico, salvo cuando ese rechazo del canon clásico caracteriza una época, como ocurre en la eclosión vanguardista (la era “Caótica” según Bloom), que generó otros principios canónicos (novedad, ocurrencia, shock, opacidad, ludicidad, etc.); o cuando los cambios culturales revierten la condición anticánónica, como ocurre respecto a muestras no eurocéntricas u objeto de exclusiones como la femenina, si bien muchas veces solo se propone un canon “alternativo”, pero canon al fin. Ello implica una dialéctica recurrente en la historia de las artes; más allá de la confrontación entre canonicidad y ruptura de normas, señalemos la evolución interna al canon, su prolongación y renovación en el tiempo: de cómo Shakespeare sucedió a Dante,

1 “La desaparición del canon no fue un evento aislado; de hecho, apenas se notó, dado el colapso de más alcance del *establishment* de la Alta Cultura. Los valores del arte se han asentado siempre sobre arenas movedizas: la religión a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, la perfectibilidad y la razón humanas en la Ilustración, la emoción durante el Romanticismo, el subconsciente en la modernidad [...] Atrapado en estas arenas movedizas, el *establishment* del arte, que había buscado afianzarse sucesivamente a través de la religión, el conocimiento, la emoción y el inconsciente, se ve desbordado por los ‘valores tecnológicos’”, traducción en *Detour* (<http://detour.es/tiempo/paul-schrader-forjar-un-canon.htm>) del artículo “Canon Fodder”, originariamente publicado en *Film Comment*, sept.-oct. 2006.

sin que las nuevas aportaciones al canon impidan, sino que permiten, la ampliación del “corpus” o repertorio canónico.

Un repertorio que resulta de operaciones antinómicas como si su constitución derivara de una deducción o inducción. Se constituyen modelos a partir de reglas previamente definidas, concretadas en un modelo ideal, o se inducen esas reglas tras la asunción de una obra-modelo realizada. También se procede a una selección, que implica una inclusión-exclusión; de igual modo, se jerarquizan las obras incluidas en el repertorio. De inmediato se plantea la reflexión en torno a dos aspectos: criterios de selección y órganos que los determinan y aplican.

Respecto a los criterios determinantes del “corpus” canónico entre las artes, hemos de reconocer cierta especificidad de estas en cuanto tales; prescindiendo de otras funciones que puedan desarrollar las obras artísticas —económicas, ideológicas, morales, etc.—, y que bajo ciertas condiciones provoquen la selectividad canónica, pero ajenos a la razón estética del arte. Sobreentendemos una cuestión clave previa: determinar la naturaleza artística de un fenómeno, debate con numerosas aportaciones en los últimos decenios,² en un florecer de la “filosofía del arte”, donde la definición institucional del arte (Dickie, Genette) predomina, aun bajo formas diversas, con complementos como la intencionalidad (transfigurativa en Danto), la funcionalidad (Goodman) o la hermenéutica (Schaeffer).³ Sin entrar a fondo en ese debate, debemos aludir a él por la estrecha vinculación entre las instituciones que determinan la naturaleza y los límites de la artísticidad y la constitución de los cánones artísticos.

Los modos dominantes del arte del siglo XX significaron el abandono del sometimiento a reglas canónicas —y por tanto la tendencia a la liquidación de cualquier canon—, y la separación del objeto artístico de la noción de belleza que históricamente había centrado los criterios de artísticidad⁴ de las “Bellas Artes”. Pero el canon artístico solo se da fundamentado en algún criterio estético, asociado tradicionalmente a una consensuada idea de belleza, aunque pueda abrirse a otras categorías estéticas. Claro que esa asunción de una razón categorial estética únicamente puede aplicarse en el marco de la esencia de la experiencia estética: el juicio estético o “de gusto”. Así llegamos a un campo de reflexión extendido a lo largo de toda la historia del pensamiento estético, en amplios programas filosóficos (de Platón y Aristóteles a Kant y Hegel) o desarrollos sectoriales con la Estética como disciplina autóno-

2 Remitimos a textos fundamentales como *Art as experience** (Dewey, 1934), *The De-definition of Art* (Rosenberg, 1972), *Languages of Art** (Goodman, 1974), *Ways of Worldmaking** (Goodman, 1978), *Art and its Objects* (Wollheim, 1980), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art** (Danto, 1981), *La Question de la question de l'art* (Chateau, 1995), *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes* (Schaeffer, 1996), *L'oeuvre de l'art** (Genette, 1996), *The Art Circle. A Theory of Art** (Dickie, 1997) y *The Abuse of Beauty** (Danto, 2003). Los que se acompañan de asterisco están traducidos en España, pero se ha preferido indicar el año original de publicación, sin completar las prolijas referencias bibliográficas.

3 “Quien dice intencionalidad y representación dice interpretación. La primera traza fundamental de la interpretación artística reside en el hecho de que ella es constituyente: la obra de arte no es un objeto dado y que se puede ver de manera neutra, sino una estructura semiótica que está construida en y por la interpretación”, dado que “la especificidad ontológica de la obra de arte no es una propiedad material o perceptual y que la obra de arte no nos viene dada de la misma manera que los objetos del mundo”, por lo que se deben “desgajar los criterios, no ya perceptuales sino categoriales, gracias a los que las obras de arte son o devienen obras de arte” (Schaeffer en Danto, 1989: 13).

4 Como recuerda Dominique Chateau: “[Kant] extrae una definición del arte: la obra de arte es aquella cuya conformación permite el ejercicio no-interesado del juicio” (2003: 152). En otro lugar señala que “para Hegel se necesita una teoría de lo bello, no ya como criterio del juicio estético, sino como fundamento de la cuestión artística en un ideal dominado por la filosofía” (2010: 84). Para la cuestión de lo bello, véase Bodei (1998).

ma. Un recorrido encaminado progresivamente desde una concepción ontológica de lo bello⁵ hacia posiciones fenomenológicas,⁶ con su correlato en la filosofía del arte según las respectivas tendencias esencialistas o funcionalistas en la definición de lo artístico.

La apreciación de lo bello implica el ejercicio del gusto estético; pero esa facultad de juzgar requiere determinar los criterios que la fundamentan.⁷ Unos criterios que desbordan las características formales de la obra, la “forma significativa” de Clive Bell, identificada a veces de forma reduccionista con lo estético y que en la tradición clasicista asocia sus diversas nociones (armonía, proporción, simetría, equilibrio, eutritmia, unidad, estabilidad, claridad, etc.) con valores morales (moderación, mesura, orden, etc.) o cognitivos, tal como Platón asociara Belleza, Bondad y Verdad. Nociones expresables matemáticamente y ofrecidas como objetivas, perdurables y transmisibles; principio rector, pues, de los cánones clásicos en cualquiera de las artes; y causa de excelencia y admiración, por su pertinencia en el uso de los recursos de cada arte. Ese juicio de gusto solo se ejerce en el seno de la experiencia estética, lugar de encuentro entre sensibilidad e intelecto, dada en la intuitiva y subjetiva relación sensorial entre sujeto y fenómeno (natural o artefacto), pero trasciende la mera sensibilidad en favor del entendimiento (las ideas o categorías estéticas)⁸ que requiere la legalidad de todo juicio,⁹ caracterizado —según Kant— como empírico (por su vinculación a la experiencia) y estético (por su desinterés —la “finalidad sin fin”—, universalidad y naturaleza no cognoscitiva). Experiencia estética que, inscrita en lo antropológico, provocadora de placer o goce estético,¹⁰ fruto del libre juego de imaginación y

5 Un ejemplo contemporáneo de esa concepción ontológica, con netas resonancias kantianas, la encontramos en Hans-Georg Gadamer cuando caracteriza “lo bello como algo que goza del reconocimiento y de aprobación general. De ahí que, para nuestra sensibilidad más natural, al concepto de lo bello pertenezca el hecho de que no pueda preguntarse por qué gusta. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo [...] La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real” (Gadamer, 1991: 50-52).

6 Un ejemplo sería cuando Jacques Aumont sintetiza el pensamiento de Erwin Panofsky (“la estética no es una ciencia de lo bello eterno y absoluto, es una evaluación de la adecuación entre un proyecto artístico, una definición ‘local’ de arte, y las producciones emanadas de esa definición”), en contraposición al de Benedetto Croce, que asocia la belleza a una teoría general de los símbolos indistinta para cualquier tipo de arte (op. cit. p. 322). Desde otra perspectiva, Janet Wolff expresará su duda: “No conozco la respuesta al problema de la “belleza” o el “mérito artístico” y solo afirmaré que no creo que pueda reducirse a factores políticos y sociales; tampoco creo que consista en una cualidad trascendental y no contingente” (1997: 19).

7 Sobre esos criterios véase, entre otras muchas opciones, Michaud (1999). Ahí el autor asocia los criterios estéticos como operativos dentro de lo que llama “juegos de lenguaje estético” con la noción wittgensteniana de “juego de lenguaje” (1999: 17).

8 Categorías que no se reducen a la belleza, sino que puede centrarse en otras como lo sublime, ya presente desde Longino hasta Burke y Kant, tan importante para los románticos y que más tarde Arthur Danto aplica —tal vez demasiado extensivamente— al arte contemporáneo: “la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman ‘la problemática’ de definir el arte [...] En el siglo XX la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística” a lo que añade: “el discurso del arte no perdió gran cosa cuando los primeros positivistas lógicos proclamaron que la belleza carecía de significado cognitivo alguno [...] hay muchísimas obras disonantes que no son siquiera superficialmente bellas, y muchísimas obras bellas sin un solo aspecto disonante” (2005: 43-44).

9 “...la inmediatez fática de la intuición no define la concepción subjetivista de la estética más que a medias, siendo el resto la construcción mental, alimentada por la acumulación de un capital-saber, la recurrencia de las experiencias o el azar de los encuentros, de los que la intuición se alimenta necesariamente” (Chateau, 2003: 172).

10 “La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos” (Jauss, 2002: 42). De hecho, Jauss afirma previamente que “hoy la confesión del placer estético está mal vista incluso como distracción” (2002: 33), aludiendo a la tesis de Theodor W. Adorno para quien, según él, “el placer estético no sería otra cosa que una reacción burguesa contra la espiritualización del arte y, con ello, el fundamento para la industria cultural de nuestro tiempo. La cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los oscuros intereses dominantes” (2002: 34).

entendimiento, configura una actitud o conducta estética. Como señalara Pierre Bourdieu, se da una antinomia entre el gusto cultivado propio del esteta,¹¹ capaz de desplazar su atención de lo representado hacia la representación, y el popular, menos atento hacia las cuestiones formales y estructurales.

Algo importante proviene de si la valoración estética resultante del juicio de gusto —que fundamenta cualquier inclusión canónica— cubre todo el campo de la artisticidad o si pueden darse otros valores satisfactorios de la condición artística, desgajados de la valoración estética. Para Schaeffer está claro, en su introducción¹² a un contundente Arthur Danto: “la estética desapareció de eso que los filósofos europeos llaman ‘la problemática’ de definir el arte” (2005: 44); mientras que Yves Michaud y Nathalie Heinich lo enfocan de otra manera,¹³ sin obviar sus dudas sobre esa preeminencia de los valores estéticos en el marco del arte, aunque la segunda alerta de los excesos de una estética “de la recepción” excesivamente sociológica.¹⁴ Otra cosa es no entender el canon como un ente natural, autogenerado, sino derivado del dominio del campo artístico por fuerzas o instituciones —el “mundo del arte”— que lo instauran explícita o implícitamente. Ahí se han venido situando instituciones como la Iglesia, el poder monárquico y aristocrático, los gremios, las Academias artísticas y sus becas, la crítica y el periodismo, los museos, los entes universitarios, los manuales de enseñanza, el mercado, las editoriales, los concursos y premios, los historiadores y demás especialistas, la opinión pública, la publicidad, los propios artistas, etc. Un indicador válido de la canonicidad son los propios “metatextos” generados por la acción artística, según Lotman o Kermode.¹⁵ Si nos interesan estos matices sobre la constitución del canon es porque la siguiente reflexión proviene de una crucial doble cuestión: la posibilidad y la necesidad del canon en nuestro tiempo.

La superación de lo estético en el arte se remonta, según Jacques Goimard,¹⁶ a finales del siglo XVIII, cuando el juicio de gusto se expande hacia otras categorías estéticas y la naturaleza de la obra artística se abre hasta integrar, en las artes visuales, propuestas insospechadas desde una visión clasicista¹⁷ (de la sublimidad o el horror —Friedrich y Goya— hasta la ironía y provocación de Duchamp o

11 Gusto cultivado para Bourdieu que Laurent Jullier resume: “La ideología del gusto natural, explica Bourdieu, consiste para el *connaisseur* en camuflar sus estrategias de distinción bajo la máscara de la evidencia lógica, del buen sentido, de la comodidad...” (2002: 14).

12 “La teoría del arte es irreductible a la estética, puesto que los predicados artísticos, que están ligados a una estructura de intencionalidad, son irreductibles a los predicados estéticos, que son puramente perceptuales [...] toda tentativa orientada a definir el arte por criterios estéticos está destinada al fracaso [...] Eso quiere decir que la belleza no sería definitoria del arte: una entidad que posee cualidades estéticas no es necesariamente una obra de arte. Es el caso de ciertos objetos naturales, pero también de ciertos artefactos...” (Schaeffer en Danto, 1989: 13).

13 “la mayoría de la producción artística está desprovista de valor estético y no por ello se constituye menos en arte” (Michaud, 1999: 9), mientras que, para Heinich, “En el repertorio del “registro de valores” propios de una cultura, la estética no es más que una modalidad posible de calificación de las obras de arte o de sus autores, paralelo a la moral, la sensibilidad, la racionalidad económica o el sentimiento de la justicia. Ciertamente, estos diferentes tipos de juicio no tienen la misma pertinencia de cara a la calidad propiamente artística de la obra” (2001: 56).

14 “El riesgo es entonces olvidar las características propias de las obras en provecho de las modalidades de su percepción y de su mediación, trabajando tanto sobre los públicos y los contextos como sobre las obras mismas: abstención que, ciertamente, aleja la sociología de la estética sabia, pero que dibuja, precisamente, el espacio de pertinencia que es específicamente el suyo” (Heinich, 2001: 93).

15 Tal como indica José M^a Galindo Pérez (2013: 141).

16 “Desde fines del siglo XVIII la imitación de los modelos canónicos dio paso a la invención como proceso de engendramiento de los valores estéticos” (Aumont en Jacques-Leutrat, 1980: 96).

17 Recuérdese la cita de Picasso introducida por Remo Bodei: “‘El arte’, escribió Picasso en 1935, no consiste en la aplicación de un canon de belleza, sino en lo que el instinto y el cerebro son capaces de concebir más allá de ese canon” (Bodei, 1998: 144).

Warhol). El propio Schrader lo advierte,¹⁸ aportando muestras de esa nueva época como la apertura del sistema artístico o la disolución de la distinción entre Bellas Artes y Artes Aplicadas, al tiempo que lo vincula al desprecio de lo estético por Wittgenstein, reductor de lo estético, según aquel, a “la investigación acerca de las frases que empleamos cuando hablamos de arte”. Gonzalo Navajas (2006) completa el panorama del disentimiento de lo estético en tiempos recientes,¹⁹ relativizándolo:

La irresolución valorativa posmoderna ha perdido la capacidad de persuasión que tuvo en el momento de su máxima eclosión. Esa es la razón por la que hemos entrado en una nueva fase de emergencia de los criterios de evaluación y enjuiciamiento éticos. Ello no equivale a un restablecimiento de los imperativos estrictos del canon, sino a una revisión de las consecuencias de la indeterminación. La equiparación indiscriminada ha puesto de relieve sus excesos. La opción ética y evaluativa aparece de nuevo en el horizonte hermenéutico.

Sin embargo, el canon y la jerarquía pueden ser necesarios para el mantenimiento de principios cualitativos y comparativos.²⁰ Además de impedir “la arbitrariedad y el caos de la multiplicidad de visiones personales”, para Navajas el canon puede tener una dimensión política, remitiendo a Eric Hobsbawm,²¹ y ser necesario:²² “Es aparente que más allá de los vaivenes y cambios de la evolución cultural, el canon continúa siendo un punto decisivo de la discusión académica e intelectual porque

24

cuadro

18 “La decadencia del canon había sido ligada a la decadencia de la alta cultura; la decadencia de la alta cultura, a la decadencia de los estándares comúnmente aceptados; y la decadencia de los estándares aceptados llevaba a interrogarse sobre el ‘fin del arte’ [...] A mediados del siglo XVIII, la tecnología y una burguesía emancipada habían precisado de una nueva clasificación del arte, de las bellas artes, por lo que sobrevino un canon. Apenas doscientos años después, a mediados del siglo XX, las mismas fuerzas se conjugaron para desterrar la idea de canon y poner en cuestión la noción misma de bellas artes. Aquellos que tiemblan cuando escuchan frases como ‘el fin del Arte’, ‘la muerte del autor’ y ‘el post-arte’ harían bien en recordar que de lo que se está hablando, no es de la muerte de las obras de arte, ni siquiera del arte, sino de la desaparición de una determinada tradición con solo doscientos años de antigüedad” (Schrader, 2006).

19 “La posmodernidad, el último de los modelos hermenéuticos de origen académico, conlleva la disolución de los valores y sanciona y aprueba la inclusión —o la invasión— de lo anticanónico dentro del mundo convencionalizado de la cultura. Las dos últimas décadas del siglo XX, sobre todo a partir de las propuestas de Lyotard, Baudrillard y Derrida, han presenciado el cuestionamiento de los marcos cognitivos sistemáticos y han favorecido en su lugar la indefinición y el asistematismo” (2006, 87-97). En ese mismo sentido advierte Michaud: “en la situación posmoderna, no es solamente el arte y su dominio pretendidamente puro y separado (absoluto) que son cuestionados sino más generalmente todas las hegemonías y las jerarquías culturales...” (1999: 11).

20 “No existe cultura desarrollada que carezca de un canon de logros transmitidos en una tradición como criterio de excelente calidad, aunque las culturas difieren por el tipo de muestra que valoran [...] Pues esa es, creo yo, la función que desempeña el canon de cualquier cultura. Ofrece puntos de referencia, criterios de excelencia, que no podemos nivelar sin perder la orientación. Cuáles sean las cimas particulares o los logros individuales que seleccionemos puede depender de nuestra elección particular, pero no podríamos hacer dicha elección, si, en lugar de esas cimas, sólo existieran dunas en movimiento” (Gombrich, 1977: 145-156).

21 “El canon aporta orden, estructura y previsibilidad. Tiene, además, una dimensión política particularmente notable en la era global. Proporciona unos referentes de identidad cultural comunes en un momento en que el concepto de nación se devalúa, los fundamentos de la identidad nacional se resquebrajan y la hibridez y la indiferenciación reemplazan a la sólida homogeneidad de las entidades nacionales del pasado [...] Un canon sobre el que todos estemos de acuerdo es la garantía de nuestra identidad frente a la amalgama inconexa de la humanidad global” (Hobsbawm, 1990: 191).

22 “No obstante, a pesar de la disminución de su estatus en el campo de la producción cultural, el concepto del canon y la reflexión en torno a él siguen siendo necesarios e incluso urgentes hoy como elementos de diferenciación entre los productos que impone el mercado de la cultura homogeneizada y crecientemente mediatizada por criterios estrictamente económicos y circunstanciales al margen de los valores estéticos y humanos” (Navajas, 1996: 91).

esa actividad conlleva ordenación y clasificación”. También se hace necesario un cierto canon cuando se aborda la historia del arte desde su mismo origen (las *Vidas* de Vasari [1550] y luego en Van Maelder, Bellori, Pascoli o Baldinucci): sea como “base estructural de la historia del arte” (Gracia, 2005-2006); sea en la distinción por razones formales, como las propuestas por Wladislaw Tatarkiewicz entre períodos canónicos y no canónicos, según se entienda el canon como garantía de perfección o limitación de la libertad artística respectivamente; o por Wolfflin en sus *Principios fundamentales de la Historia del Arte* (1915). De hecho, la historia del arte se atiene también a las mismas instituciones que determinan los cánones, como objeto de estudio o como impulsoras del propio trabajo historiográfico. Pero todo trabajo historiográfico requiere una selección y jerarquización: no se puede hablar absolutamente de todo y con la misma intensidad de cada cosa; de ahí que, aun implícitamente, se genere alguna forma de repertorio, eso sí, más o menos canónico.

II

Todo el andamiaje sintetizado hasta aquí es necesario para pasar a algunos apuntes sobre la consistencia, posibilidad, necesidad y caracterización del canon cinematográfico. Lo primero a resolver —según lo dicho— es la identificación artística del Cine; es decir, cómo entendemos que en el “gran dispositivo cinematográfico” trabaja un dispositivo estético-artístico. Sin abordar la trayectoria histórica del reconocimiento artístico del Cine y su inclusión en un renovado “sistema de las artes”, de Canudo en adelante,²³ asumamos que todo artefacto con intención, función y reconocimiento estético sea considerado como objeto u obra artística; así, el Cine es un “médium” artístico,²⁴ si bien tal reconocimiento no implica un juicio de valor, sino la mera descripción de la naturaleza del “médium”.²⁵ Dejando de lado aspectos como el Cine en cuanto “arte tecnológico”, “arte industrial”, “arte de masas”, etc., esa artísticidad nos remite a su condición como objeto de una experiencia estética y por tanto de un juicio de gusto, condiciones necesarias (¿también suficientes?) para la constitución del canon cinematográfico.

En la justificación estética del canon cinematográfico se afrontan dos aspectos complejos: la naturaleza de la belleza cinematográfica y de la experiencia estético-cinematográfica. Sobre lo “bello filmico” (u otra categoría estética, de lo sublime a lo ridículo...) es significativa su ausencia en buena parte de la reflexión sobre el cine;²⁶ incluso algunos son timoratos a hablar en términos de belleza filmica por “cursi”, de tal forma que, cuando se hace, parece referir a cuestiones puro-visuales (la fotografía filmi-

23 Con detractores tan ilustres como Collingwood (que habla de “artesanía para el entretenimiento”), McDonald, Greenberg o Adorno-Horkheimer, sentenciando estos últimos que “el film y la radio ya no tienen necesidad de hacerse pasar por arte. No son otra cosa que *business*: esa es su verdad y su ideología, que utilizan para legitimar la baratija que producen deliberadamente” (1983: 130).

24 Según Chateau, para Rudolf Arnheim “el cine es un médium no necesariamente utilizado para producir resultados artísticos, pero puede ser utilizado para producirlos [...] en lugar de preguntarse si el cine es un arte, preguntarse si él puede ser un arte [...] y bajo qué condiciones este medio puede producir objetos susceptibles de ser considerados como artísticos” (2003: 154).

25 Volviendo a Chateau: “La índole artística de un film no se deduce de ninguna manera de su semiótica ni, por supuesto, de su técnica; si se quiere, los ‘signos de arte’ vehiculan una plusvalía simbólica que no se reduce al simbolismo básico del lenguaje cinematográfico” (2010: 85). Por su parte, para Edward Buscombe, “Incluso los productos más bajos y despreciados están hechos con algún tipo de arte [...] Es posible que lo hagan de un modo más o menos efectivo, pero, ¿no se trata de una diferencia de grado, no de clase?” (1975: 65-82).

26 Aparte de los ya citados, cabe añadir otros títulos: Chateau (1980), Bruno (2001), y Bianchi y Venturini (2010).



Robert Bresson

ca). ¿Acaso no salimos del cine diciendo “este film es bueno” o “este film es malo”? Ese desplazamiento de lo estético hacia una vaga moral —pues un film no delinque o peca...— es un signo en el lenguaje común de la inaprensible e indefinible belleza fílmica. Así, la determinación de criterios de valor fílmico-artístico en base a la dimensión estética son escasos: Eric Rohmer, tal vez el más persistente en la defensa de la belleza cinematográfica;²⁷ Robert Bresson, que postula “llamarás bello a aquel film que te dará una idea elevada del cinematógrafo” (1975: 28); Schrader, que elige siete heterogéneos criterios (la belleza, lo extraño, la unidad de forma y contenido, la tradición, lo repetible, el compromiso con el espectador y la moral); Chateau, que nos propone en su *Estética del cine* que “lo bello en el cine funciona a la vez como ese coeficiente formal que confiere a algunos films la perennidad, el clasicismo si se quiere [...] y como canon corporal, para cuerpos no obstante trabajados, hasta transfigurados, por la representación cinematográfica”, mientras que en *Cinéma et philosophie* añade que: “se dice aún que un film es bello o no, pero se le juzga por toda una gama de valores concurrentes: excitante, conmovedor, frío (en cierto sentido, ¡demasiado estético!), sublime, sorprendente, nuevo, etc.

El gusto o el disgusto se ejercen pues sobre él”; y Laurent Jullier, que inicialmente propuso seis criterios (éxito, calidad técnica, carácter edificante, emoción que genera, originalidad y coherencia),²⁸ aunque más tarde los ha redefinido (Jullier, 2005: 45-61): testimonio de habilidad, placer sensual, experiencia sensorial sentida como tal (incluyendo un cierto “extrañamiento” de sí misma), armonización y puesta en orden, embellecimiento, expresión personal (raíz de la política de los autores), artificio, el “hacer como sí” (“*make-believe*”) y la elevación existencial (de la modesta diversión hasta el éxtasis...).

Una experiencia estética que corresponde al Cine en cuanto dispositivo espectadorial: compleja en lo sensorial —por la variedad de “materias de la expresión” (Metz)— y anexa a las dimensiones psicológica (identificación, proyección, etc.) y hermenéutica; tal vez radique precisamente en esa complejidad lo específicamente cinematográfico.

También se plantea el canon estético-artístico como ajeno al resabio moral referido cuando aludíamos a la “bondad” o “maldad” de un film. Los films tienen una componente moral, ideológica y política (como también económica), pero en todo caso constituyen —si proce-

27 “Pintura, poesía, música, etc. buscan traducir la verdad por intermedio de la belleza que es su reino [...] El cine, por el contrario, utiliza técnicas que son instrumentos de producción o, si se quiere, de conocimiento. De alguna manera, posee la verdad de entrada, y se propone la belleza como fin supremo. Una belleza, pues [...] que no es suya sino de la naturaleza. Una belleza que él tiene la misión, no de inventar, sino de descubrir. Para él la dificultad no es forjar un mundo propio con esos meros espejos que son las herramientas de que dispone, sino poder copiar lisa y llanamente esa belleza natural” (Rohmer, 1984: 102,104,109).

28 Reseñados por Galindo (2013: 148) y Nieto (2017: 289).

de— el criterio de unos cánones distintos del estético-artístico, salvo que mezclamos principios de distinta naturaleza; más tarde, al hablar del cine español veremos que esa dimensión ideológica y moral puede resultar muy importante en pro de un canon nacional. Ciertamente que, en nombre de un ambiguo “canon cultural” y de la manida distinción entre “forma” y “contenido”, se ha sostenido que “cualquier canon cultural lleva aparejado el criterio estético [...] como condición necesaria pero no suficiente a la hora de elaborarlo [...] hace falta algo más: la ética” (Galindo, 2013: 146); esos ecos platónicos (pero también de Kant o Ruskin) y la certidumbre del valor edificante del arte,²⁹ se contraponen a la autosuficiencia del valor estético, pues, como sostiene Bloom, el arte no implica “un programa de salvación moral”.³⁰ También Janet Wolff alude a los “elementos extra-estéticos implicados en el juicio estético — los valores de clase (Berger, Hadjinicolaou, Eagleton) o la influencia de las ideas políticas o morales, por ejemplo” cuando sitúa los términos de la indagación sociológica en torno al arte (1997: 18), asentando la diferencia entre esos campos.

Ante ese cuadro de situación, ¿cuál es la posibilidad³¹ del canon cinematográfico? Si volvemos al concepto de canon, como modelo y regla primero, como repertorio de ahí derivado después, resulta difícil asentar la idea de un film modélico capaz de revelar por sí mismo la raíz de lo canónico. El propio devenir del hecho cinematográfico³² —fruto de los cambios (¿avances?) tecnológicos— dificulta la perennidad que todo canon pretende (¿acaso se puede estimar como modelo canónico un film anterior al cine sonoro, una vez establecido éste?). La simultaneidad de la producción cinematográfica en muy distintas geografías se diferencia de una tradición artística clásica que arranca de un mismo tiempo y lugar —la Grecia antigua— y prolonga su influencia —o su rechazo— a lo largo de los siglos, alimentando características canónicas de épocas diversas. Postular un canon inmanente, universal y ahistórico basado en un film —o un puñado de ellos— es prácticamente imposible; otra cosa es

29 Rosenbaum asume esa idea de lo “edificante”, aunque sin renuncia al placer: “Me gusta utilizar los términos placer y edificación. Pero suele ser más interesante cuando la edificación también es placer, algo que ocurre en muchas ocasiones. Hay que señalar que no se trata de dos actitudes opuestas sino de dos aproximaciones distintas que redefinen por qué vamos al cine. O por qué deberíamos ir al cine”, entrevista en *La lectora provisoria* (<https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2008/02/08/rosenbaum-y-el-canon-cinematografico/>) procedente de la revista *La rana* nº 5.

30 “Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste” (Bloom, 1995: 39).

31 “La noción de canon, de cualquier canon —literario, musical, pictórico— deviene una herejía a partir del siglo XX. Un canon cinematográfico es problemático en especial porque el ocaso del canon literario coincide, no por casualidad, con el advenimiento y auge de las películas. Existe mucho debate sobre los cánones, pero ningún acuerdo. No solo no los hay sobre lo que un canon debería incluir, tampoco sobre si debería haber cánones o, si hay un acuerdo, gira en torno al hecho de que los cánones son nocivos: elitistas, sexistas, racistas, trasnochados y políticamente incorrectos [...] Pero los cánones cinematográficos existen aún, y en abundancia. Existen en forma de programas educativos, existen en forma de listas anuales sobre las diez mejores películas de la temporada, existen en forma de clasificaciones con lo mejor de todos los tiempos en cualquier ámbito que quepa imaginar [...] Y es que los cánones existen porque sirven a una función; son necesarios. Y su necesidad aumenta con cada nueva ola de películas que se produce. Lo que propongo es retroceder con vistas a avanzar. Examinar la historia de la formación de un canon, desgranar los criterios que mejor se aplican a las películas, y seleccionar una lista de ellas que cumplan con los criterios más altos” (Schrader, 2006).

32 “La formación de un canon está directamente influenciada por la educación, el gusto y los hábitos de visualización de quienes participan, la variedad de películas que han visto y la visión del cine que defienden. En los estudios de cine, el canon ha sido creado típicamente por teóricos, historiadores y críticos; perpetuado y reevaluado por académicos, archiveros y programadores; e influenciado por los miembros y la maquinaria de la industria cinematográfica. La forma del canon ortodoxo ha evolucionado con el tiempo a medida que los medios para ver y escribir sobre películas se han multiplicado y las opiniones sobre el significado artístico han cambiado” (Dombrowski en Grant y Gale, 2007).

establecer un conjunto de normas o reglas que definan un modo de hacer cine, un modo de articulación de los dispositivos cinematográficos definido estéticamente, como el cine clásico. No obstante, ese modo será solo relativamente autónomo, dada la compleja intermedialidad que caracterizó los orígenes y luego la institucionalización del Cine.³³

Siendo el Cine un fenómeno prácticamente contemporáneo³⁴ comparado con las restantes artes, es evidente que lo dicho sobre la dificultad en mantener la tradición canónica en los tiempos modernos se reduplica en lo cinematográfico. Anacrónicamente



Citizen Kane (Orson Welles, 1941)

y pese las dificultades para instaurar un canon oficial, universal y definitivo, lo cierto es que explícita o implícitamente se han venido organizando repertorios con mayor o menor voluntad canónica. Las más de las veces esos repertorios no pasan de ser listas sujetas a la opinión personal o de determinados grupos influyentes (como los cinéfilos, una especie apenas equivalente en otras artes), que difícilmente pueden constituirse en canon. Y no dejan esas propuestas (¿juegos?) de influir en las políticas culturales, los programas docentes, los festivales, la crítica, la memoria cinematográfica, la preservación y conservación de los films, los cine-clubs e incluso en la propia industria, interesada por la explotación *a posteriori* de las salas, vía sucesivamente de la televisión, el vídeo, el DVD, las plataformas, etc. La reciente accesibilidad a los films ajena a la tradicional explotación comercial,³⁵ probablemente impulsa el afán actual por las listas de films notables (¿canónicos?). Además, en el cine se multiplica la proliferación canónica —de forma más popular que en otras artes— en relación a géneros, épocas, temas o nacionalidades, pero también

33 “El cine no es tanto una nueva forma de arte como una reformulación de formas de arte ya existentes; los criterios para el establecimiento de un canon cinematográfico serán, asimismo, reformulaciones de los criterios históricos usados para evaluar formas artísticas preexistentes [...] Los criterios varios usados para el teatro, la pintura, la arquitectura, la escultura, la música, la literatura y la danza son todos aplicables al cine” (Schrader, 2006).

34 “Este argumento historicista es aplicable en especial a la historia acelerada del cine. En cien años, las películas se han redefinido a sí mismas docenas de veces. Eliot hablaba de ‘artistas y poetas desaparecidos’. En el caso del cine, los ancestros apenas acaban de morir, si es que así ha sido. Olvidados aparte, es habitual que los grandes cineastas contemplan —algunos con admiración, otros con ansiedad— cómo la obra de su vida es versionada y redefinida [...] El ‘agon’, por usar la expresión de Bloom, entre los filmes precursores y los siguientes parece a veces más simultáneo que secuencial” (Schrader, 2006).

35 “Las películas no fueron diseñadas originalmente para ‘aguantar’. Eran productos desechables. La mayoría de las películas tempranas se han perdido por la sencilla razón de que nadie pensaba que fuesen dignas de preservarse [...] Hoy por hoy, las películas sí resisten, y más que nunca. Con el advenimiento de los video-reproductores, los DVD, y los archivos digitales descargables, las películas no solo resisten; florecen. Títulos que fueron flor de un día, fracasos, en el momento de su estreno —*Ciudadano Kane*, *Vértigo*, *Centauros del desierto*— han devenido árboles de hoja perenne. La capacidad de ciertas películas para retener su impacto a través de visionados repetidos representa un ejemplo de manual acerca de lo que genera un ‘clásico’” (Schrader, 2006).

—como señalaba Nieto y anteriormente Janet Staiger (1985)— según los diversos paradigmas circunscritos a los ámbitos discursivos sobre el cine (los “metatextos”): la teoría, la historiografía, el análisis fílmico y la crítica; sus especialistas pueden diferir en sus criterios canónicos o en la constitución de unos repertorios productivos.

En el campo historiográfico Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995: 105) han caracterizado la “historia estética del cine”, partiendo del “exceso” canónico de Gerald Mast³⁶ y relacionándola con la teoría del autor sostenida en Estados Unidos por Andrew Sarris,³⁷ historia donde la evaluación crítica se aplica en orden cronológico. Respecto a la evaluación requerida para la selección canónica de films, se ofrecen dos opciones: atenerse al impacto (el estético-artístico que aquí nos interesa) en el momento de su estreno o seguir su incidencia contemporánea al acto evaluador, diferido del tiempo de su producción: véase el absurdo comentario “es muy buena para cuando fue hecha”. Finalmente, no olvidemos que todo trabajo historiográfico implica una selección (no necesariamente canónica o evaluativa), pues es imposible “hablar de todo” o “haberlo visto todo”³⁸ y que los nuevos films no son “meteoritos” aislados de toda tradición.³⁹

En el pensamiento cinematográfico, las diversas teorías contribuyen a la gestación de posibles cánones; así, la distinción de André Bazin entre cineastas que “creen en la realidad” y los que “creen en el cine” (al revés de los formativistas, representados por Murnau, Eisenstein o Arnheim, que apuestan por aprovechar las potencialidades del medio) ya manifiesta la existencia de dos hipotéticos cánones. Y del lado de la crítica, supuesto campo específico de la evaluación estética, se da una curiosa paradoja: se loa preferentemente aquello singular que se distingue de lo común (confundido con lo “original”), de forma que en el seno de un *mainstream* reconocido, las obras destacadas y que revierten en canónicas son las transgresoras de la norma e incluso fueron marginadas en su momento. De Paul Rotha en su *Film Till Now* (1930) a Jonathan Rosenbaum y su *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (2004), se han sucedido las propuestas canónicas; sobre lo ocurrido en las décadas de 1970 y 1980 es importante la aportación del artículo de Janet Steiger (1985), tal como resume Dombrowski.⁴⁰

36 Exceso manifiesto en su artículo (1976: 297-314), donde se despreocupa de las circunstancias de producción o recepción en favor del examen y evaluación de los films conducentes al establecimiento de un canon atemporal. Por su parte, Noel Carroll (1982: 81-96) se apunta a la teoría institucional del arte cuando subraya que ese canon estético-histórico deriva de la influencia de enseñantes y críticos.

37 Es curioso cómo, en relación al canon, mientras se ha encumbrado a algunos críticos contemporáneos, prácticamente se ha olvidado el auténtico y exhaustivo canon del cine clásico americano que significó *The American Cinema* publicado por Andrew Sarris en 1968, con su curioso reparto: “El Olimpo de los directores”, “Casi el paraíso”, “Lo esotérico expresivo”, “Algunos extranjeros”, “Menos de que dejan ver”, “Discretos y agradables”, “Seriedad forzada”, “Rarezas, una película y recién venidos” y “Temas para investigación posterior”... (existe traducción al castellano: *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*, ed. Diana, México D.F., 1970).

38 Véase al respecto: Gaudreault y Gauthier: “Le Discours historique Jacobs / Sadoul / Mitry: canon de l’historiographie traditionnelle du cinéma”, GRAFICS (Groupe de recherche sur l’avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique) de l’Université de Montréal). Los autores, además de contestar la crítica a la historia tradicional anterior a Brighton 1978, plantean la idea de una “canonización consustancial” inevitable en todo discurso historiográfico, “incluso el menos normativo”.

39 “Una obra puede verse como repetición de tendencias previas, una amplificación de dichas tendencias o un incumplimiento de las mismas; en cualquier caso, ocupa una posición en relación con las obras anteriores” (Allen y Gomery, 1995: 126). Por su parte, para Carroll, “... sí, en un momento dado de la historia, el objeto no puede ser conectado con la tradición por medio de estos tipos de interpretaciones, no es arte” (1982: 81-96).

40 “Janet Staiger resume cuatro enfoques comunes adoptados en las décadas de 1970 y 1980 para abordar los problemas percibidos en la formación de cánones. Primero, algunos académicos analizaron clásicos del cine reconocidos contra la corriente, buscando revelar nuevos significados y significancias a través de lecturas alternativas. Otros revisaron los criterios que determinaron la naturaleza del arte cinematográfico

III

Llegados aquí, planteemos unas pocas observaciones en torno a un hipotético canon del cine español; “hipotético” por diversos problemas que revisaremos someramente, más allá de proponer al lector la aplicación de lo expuesto sobre el canon cinematográfico en general al caso español. Primero la dificultad de deducir ese canon nacional de la presencia del cine español en los cánones internacionales: sería lógico que, si expertos de todo el mundo han calificado las mejores películas, las españolas entre ellas tuvieran una cierta preeminencia. Si tomamos un repertorio de reconocida referencia,⁴¹ la votación decenal de la revista *Sight & Sound* (iniciada en 1952), nos encontramos con dudas en la adscripción nacional de ciertos films al apreciar coproducciones dirigidas por extranjeros como “españolas” (Michelangelo Antonioni, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Ken Loach, Guillermo Del Toro, etc.), mientras que varios films de Luis Buñuel no se pueden considerar “españoles”, mientras que *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles (1965), sí es producción hispana... Constatemos que en 2012, entre los 93 primeros films solo aparecen *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) (nº 84) y *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) (nº 93). Si ampliamos el listado a los mil films más votados, conjugando las votaciones de 846 críticos con los cineastas votantes, producidos en España sólo aparecen ocho⁴² (24 en la lista de críticos).

Dejando esa poco rentable mirada internacional, sin dudar que la mayor parte de votos favorables procedían de territorio español, nuestra opción debe ser —como señaló Nieto en el artículo citado y que no vamos a glosar o resumir aquí— claramente autárquica, constituyendo un corpus sujeto a las específicas circunstancias que han acompañado el devenir del cine español, lo cual —como indica el mismo autor (2017: 292)— no ha impedido valoraciones vinculadas a la expresión “nacional” de corrientes ajenas, sean el Neorrealismo italiano, los “nuevos cines”, el documental histórico o ciertas propuestas vanguardistas. También es correcto asociar la renovación de esos criterios —y con ella

en un esfuerzo por incluir trabajos previamente marginados dentro del canon establecido. Muchos pidieron la creación de nuevos cánones de trabajo opositor que desafiaron los modos dominantes de representación. Finalmente, otros argumentaron a favor de la abolición del canon en sí, ya que el proceso de formación del canon inevitablemente eleva las películas seleccionadas a expensas de los demás. En lugar de un abandono completo del canon, el resultado principal de varias décadas de debate dentro del discurso de los estudios cinematográficos ha sido una mayor conciencia de los variados criterios utilizados para formar cánones y sus implicaciones para la cultura y la historia del cine” (Dombrowski, 2007).

41 Y nos olvidamos de cánones como el del sobrevalorado Jonathan Rosenbaum, que entre sus 1.000 películas “esenciales” solo incluye tres españolas —*Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Tristana* (Luis Buñuel, 1980) y *Cuadecuc, vampir* (Pere Portabella, 1971)— además de ocho films de Buñuel producidos fuera de España, lo cual en 2004 es muestra de absoluta ineptia, no ya desde un nacionalismo herido, pues basta revisar el listado de títulos para establecer comparaciones...

42 Salvo errores en la reproducción de los listados —no coincidentes en todas las fuentes— los siete son: *El espíritu de la colmena*, *Viridiana*, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *El verdugo* (Luis García-Berlanga, 1963), *Tristana*, *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955), *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) y *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006). Añadamos que también aparecen otros ocho títulos de Buñuel no producidos en España. Si tomamos solo la votación de los críticos, aparecen 24 films, aunque 11 de ellos con un único voto; los títulos añadidos son: *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), *La morte rouge* (Víctor Erice, 2006), *En la ciudad de Silvia* (José Luis Guerín, 2007), *Fuego en Castilla* (José Val del Omar, 1961), *Plácido* (Luis García-Berlanga, 1961), *Ere erera baleibu icki subua aruaren* (José Antonio Sistiaga, 1970), *Cuadecuc, vampir*, *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973), *Vivir en Sevilla* (Gonzalo García Pelayo, 1978), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988), *Amanece que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995), *Casas Viejas. El grito del sur* (Basilio Martín Patino, 1997), *El milagro de P. Tinto* (Javier Fesser, 1998) y *Volver*.

la revalorización de otros títulos— con los nuevos planteamientos historiográficos iniciados en los años setenta y consagrados a partir de los noventa. Ese planteamiento ha sido favorecido no sólo por la nueva historiografía y crítica, sino por la mayor difusión de los films y un alejamiento de las urgencias políticas de la oposición al franquismo. No es solo la reivindicación de cineastas como Florián Rey, Benito Perojo, Juan de Orduña, Edgar Neville, Carlos Serrano de Osma, Ladislao Vajda, Llorenç Llobet-Gràcia, Antonio Del Amo, Manuel Mur Oti o José Antonio Nieves Conde y la re-



Plácido (Luis García-Berlanga, 1961)

consideración de títulos aislados de otros directores (Carlos Arévalo, Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román, Pedro Lazaga, etc.), sino la definición o reafirmación de algunas trayectorias fílmicas en potentes tradiciones culturales —caso no solo de los Berlanga, Juan Antonio Bardem, Marco Ferreri y Fernando Fernán-Gómez— o ciertos procesos de estilización en ese marco (que en el límite alcanzaría a Erice o Guerin). Tal vez los perjudicados en ese proceso hayan sido algunos de los componentes del NCE y la Escuela de Barcelona (caso de Miguel Picazo, Mario Camus, Julio Diamante, Angelino Fons, Antxon Eceiza, Paco Regueiro, Manuel Summers, Vicente Aranda, Jordi Grau, José María Nunes, etc., con las excepciones de Saura, Patino, José Luis Borau, Jacinto Esteva o Portabella), como consecuencia de una cierta condición de bisagra entre el cine a favor, solapadamente en contra (y de ahí el término “disidencia” que algunos hemos utilizado (Monterde, 1995), ante la imposibilidad de una oposición radical explícita) o incluso neutro, respecto al franquismo, y el cine del posfranquismo. Y ello frente al ancestral desprecio hacia el cine propio que una parte de la crítica (confrontada a otra nacionalista, acomodaticia e injustificadamente lisonjera) y del público —sobre todo el más cultivado— han mantenido hacia el cine español y que solo ha disminuido en los últimos años, por otra parte no siempre justificadamente en relación al cine más reciente, faltando aún un reconocimiento más amplio y diverso del pasado.

Así, el sainete, el esperpento, la astracanada, el tremendismo rural, la crónica urbana u otros paradigmas de la literatura, el teatro y la plástica españolas, han alimentado —sin duda— lo mejor del cine español y, con ello, salvo algunas excepciones, la base de un canon que incluso podríamos calificar de nacional-popular. De hecho, el canon español afronta dependencias políticas y éticas que se han mezclado con los valores estéticos; ni “material de derribo” (Merinero y Merinero, 1973), ni asunción acrítica del repertorio nacional. Difícilmente se pueda determinar un canon a partir de un film modélico —o varios, si se quiere— que haya generado unas reglas a seguir, puesto que entre *Plácido* y *El espíritu de la colmena* hay enormes diferencias, aunque sí se pueden establecer ciertas



La aldea maldita (Florián Rey, 1930)

modas o filiaciones (como de Erice a Guerin); podríamos decir que todo canon filmico es arriesgado, puesto que es una industria productora sobre todo de prototipos; lo contrario son secuelas o imitaciones banales.

Podemos localizar algunos intentos canonizadores en forma de listas “de los mejores films” en el cine español. El más significativo procedente del mundo del cine (350 críticos, investigadores, periodistas,

programadores, archivistas, escritores, hispanistas, etc.) fue proporcionado por la revista *Caimán* (*Cuadernos de cine*) en mayo de 2016, con los films ordenados por los votos recibidos; otro interesante viene propuesto por la Academia Española de Cine al ofrecer un listado de 100 películas españolas colocadas cronológicamente, no jerarquizadas, para su difusión en el ámbito docente ante el inexistente conocimiento del cine español. Dos planteamientos distintos, pero que originan algunas observaciones interesantes. De entrada, señalemos que los títulos más destacados de la primera lista⁴³ están incluidos en la segunda y en todos los casos las cuatro primeras posiciones se las reparten —en distinto orden— *Viridiana*, *El verdugo*, *El espíritu de la colmena* y *Plácido*. Sin espacio para un análisis detallado, tomemos solo un aspecto significativo: la distribución de los films en las primeras décadas.

En la propuesta de la Academia solo se ha introducido un film mudo —*La aldea maldita* (Florián Rey, 1930)— y dos del período republicano —*Las Hurdes* y *La verbena de la paloma* (Benito Perojo, 1935)—, mientras que en *Caimán* se repite el film de Florián Rey (al que se añade *Un chien andalou*) y se incorpora *Sierra de Teruel* (*L'espoir*, André Malraux y Boris Peskine, 1940), en dos adscripciones discutibles. Pero más significativo es el olvido por la Academia del cine asociado a la plenitud franquista (años cuarenta y cincuenta), ya que solo se inscriben tres films de los cuarenta (dos de Neville y el de Llobet-Gràcia) y 10 de los cincuenta, que se reparten entre Bardem (2), Berlanga, Ferreri, Fernán-Gómez y Saura (1), dejando sólo otro título para Nieves Conde (*Surcos*, 1951), Mur Oti (*Cielo negro*, 1951), Vajda (*Marcelino, pan y vino*, 1955) y Sáenz de Heredia (*Historias de la radio*, 1955).⁴⁴ Si se trata de enseñar lo que fue el cine español, ¿se puede prescindir de títulos como *Rojo y negro* (Carlos

43 Al respecto de los diez más votados, sí podemos compararlos con otros intentos anteriores menos sistemáticos a cargo de dos revistas: *Dirigido por* (marzo 1992, con votos de 39 críticos) y *Nickelodeon* (invierno 1995, con 100 críticos y profesionales del cine). Aparte de los imperativos cronológicos, las diferencias con la de *Caimán* son escasas en cuanto a los títulos más significativos, más allá de cierta variación en algunas posiciones, que apenas afectan a *Viridiana*, *El verdugo*, *Plácido*, *El espíritu de la colmena*, *El extraño viaje* y *El sur*, siempre entre las diez primeras.

44 De esa desinformación que se pretende salvar por la Academia es muestra el hecho de que en la encuesta de *Caimán* sólo halla dos films más correspondientes a esas décadas y sus productos “tóxicos”. Otra cosa sería comprobar que la propuesta académica alcanza 68 títulos entre

Arévalo, 1942), *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1948), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Días tras día* (Antonio del Amo, 1951), *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956), *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1958), etc.? Sirvan estos ejemplos como punto de partida para estudios más profundos en torno a ese hipotético canon del cine español.

Bibliografía

- Allen, Robert C. y Gomery, Douglas (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1983). *La dialéctica de la razón*. París: Gallimard.
- Bianchi, Pietro-Venturini, Simone. (eds) (2010). *Il canone cinematografico*, Atti del XVII Convegno Internazionale di studi sul cinema, Udine, 16-18 marzo.
- Bloom, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bodei, Remo (1998). *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- Bresson, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard.
- Bruno, Edoardo (2001). *Del gusto. Percorsi per una estética del film*. Roma: Bulzoni.
- Buscombe, Edward (1975). Notes on Columbia Picture Corp. 1926-1941, *Screen*, 16, 65-82.
- Carroll, Noel (1982). Film History and Film Theory: An Outline for an Institutional Theory of Film, *Film Reader*, 4, 81-96.
- Chateau, Dominique (2003). *Cinéma et philosophie*. París: Nathan.
- Chateau, Dominique (2010). *Estética del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Chateau, Jean-Yves (1980). *Pourquoi un septième art. Cinéma et philosophie*. París: PUF.
- Christie, Ian (1992). Canon Fodder. *Sight and Sound*, 8, 31-33.
- Danto, Arthur (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, Arthur (1989). *La transfiguración del banal. Una filosofía de l'art*. París: Seuil.
- Lisa Dombrowski: "Canon and Canonnicity", <<https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/canon-and-canonnicity>> (31/3/2020).
- Gadamer (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Galindo Pérez, Jose M^a (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis, *Archivos de la Filmoteca*, 71.
- Gombrich, Ernst (1977). *Tras la historia de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Gracia, Carmen (2005-2006). El mito de la historia del arte, *Ars Longa*, 14-15.
- Heinich, Nathalie (2001). *Sociologie de l'art*. París: La Decouverte.
- Hobsbawm: *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Jauss, Hans Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Jullier, Laurent (2005). Esthétique du cinéma et relations de cause à effet, *Cinéma*, 152-153, 45-61.
- Jullier, Laurent (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film?*. París: La Dispute.
- Jacques-Leutrat, Jean-Louis (ed.) (1980). *Théorie du film*. París: Albatros.
- Michaud, Yves (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes: Ed. Jacqueline Chambon.

los 70's y 90's, mientras que *Caimán* sólo incluye 48; es evidente que era conveniente potenciar la presencia de cineastas contemporáneos, muchos de ellos académicos.

- Monterde, José Enrique (1995). Continuidad y disidencia, en Gubern, Roman y Monterde, José Enrique et al., *Historia del cine español* (239-294). Madrid: Cátedra.
- Narboni, Jean y Rohmer, Éric (1984). *Le Goût de la beauté*. París: *Cahiers du Cinéma*.
- Navajas, Gonzalo (2006). El canon y los nuevos paradigmas culturales, *Iberoamericana*, 6, 22, 87-97.
- Nieto, Jorge (2017). El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo, *Archivo Español del Arte*, 359.
- Pérez Merinero, Carlos y David (1973). *Cine español. Algunos materiales por derribo*. Madrid: Edicusa.
- Staiger, Janet (1985). The Politics of Film Canons, *Cinema Journal* 24, 3, 4-23.
- Wolff, Janet (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.

■ José Enrique Monterde

Profesor titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y profesor de la ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya) e investigador principal del proyecto de investigación financiado “El cine moderno en España” (ECME). Miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma. España* y luego *Caimán (Cuadernos de Cine)*, ha escrito en otras revistas como *Dirigido Por...* (entre 1978 y 2007), *Film Guía*, *Fulls de Cinema*, *Cinema 2002*, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, *Archivos de la Filmoteca*, *Nosferatu*, etc. Ha escrito diversos libros en solitario, como *Cine, historia y enseñanza* (1986), *Veinte años de cine español: 1973-1992* (1993), *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine* (1997), *Martin Scorsese* (2000), *La representación cinematográfica de la Historia* (2001) y *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur* (2008), así como otros en colaboración, entre otros: *Bernardo Bertolucci* (1980), *Los nuevos cines europeos (1955-1970)* (1987), *Historia del cine español* (1995), *Diccionario del Cine Español* (1997). Ha ejercido como coordinador-editor en: *Ficciones históricas* (1999), *En torno al Free-Cinema* (2001), *En torno a la Nouvelle Vague* (2002), *Los “Nuevos Cines” en España* (2003), *En torno al Nuevo Cine Italiano* (2005), *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas* (2006) y *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán* (2007). Miembro del Comité Asesor y coordinador de los vols. VII, IX y XI de la *Historia General del Cine* (Cátedra 1995) y del Comité Asesor de la *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995* (1997). Subdirector de los 10 volúmenes del *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano*. Presidente de la “Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics” desde el año 2001 hasta el 2015. En 2007 recibe el premio de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine) al mejor artículo publicado en 2006 por “Metáforas del conocimiento”.

Fecha de recepción: 13/02/2020 Fecha de aceptación: 14/03/2020