LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA DEL ARTE FÍLMICO
Una propuesta metodológica

JOSÉ MARÍA CAPARRÓS LERA

En un número monográfico de *Homenatge a Cirici-Pellicer*, ¿cuál es el sentido del presente trabajo especializado? Muy sencillo: Alexandre Cirici fue, precisamente, quien intuyó una propuesta metodológica sobre la investigación histórica del arte fílmico —expuesta en su asignatura «Sociología del Arte»—, la cual sería sistematizada por Miquel Porter-Moix y luego, recogiendo la enseñanza de ambos, me tocaría a mí personalmente desarrollarla. Ahora, pues, cabe ofrecerla a los futuros investigadores del Cinematógrafo.

Durante el curso académico 1973-74, cuando iniciaba mi especialidad en Historia Moderna y Contemporánea, fui motivado por el Dr. Miquel Porter, titular de la asignatura «Història del Cinema Clàssic», hacia la investigación rigurosa del Séptimo Arte, campo al que ya me dedicaba profesionalmente por aquellas fechas, como crítico y ensayista, y en el cual hoy ejerzo como profesor.[1]

Recuerdo agradecido las lecciones del Prof. Porter-Moix, en sus cursos monográficos sobre «Filmología» e «Historiografía crítica aplicada al cine», cómo me abrieron horizontes y fueron la base de la memoria de licenciatura y el punto de partida de mi posterior tesis doctoral.[2] Porque Porter era —es— un innovador en el terreno de la investigación cinematográfica. Hablaba hace más de una década de la ausencia de una verdadera metodología especializada, pues había

1. Un esquema de esta propuesta metodológica que publicamos fue apuntado ya por M. PORTER-MOIX, *El Cine como material para la enseñanza de la Historia*, en VV.AA., «La Historia y el Cine» (Barcelona, 1983), pp. 60-61.

2. Defendida en noviembre de 1980, bajo el título «Corrientes estético-ideológicas del cine argumental español realizado durante la II República (1931-1939)», fue publicada como libro por la misma Universidad: *Arte y Política en el Cine de la República* (Barcelona, 1981). La tesina vio la luz como libro cuatro años antes: *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa, 1977.

prácticamente que inventarla, ya que no se encontraban demasiados antecedentes en tal terreno fílmico-artístico: el film apenas había sido objeto de una investigación rigurosa, a nivel histórico. Cirici fue uno de los primeros que intentó desbrozar este campo y Porter quien supo poner las bases concretas. En la actualidad, pretendo continuar esa escuela historiográfica a través de mi seminario sobre «Inter-relacions Història i Cinema», en el marco del *Departament d'Art* de nuestra *Facultad de Geografia e Historia.*[3] Pienso que aún es pronto para evaluar los resultados. De momento, ahí está un resumen de la metodologia empleada, abierta a cualquier sugerencia y ampliación.

I. REVISIÓN CRÍTICA

Una nota predominante en toda labor investigativa en torno al cine es la revisión crítica de la historiografía anterior. Los historiadores cinematográficos, en general, se copian unos a otros en lugar de investigar directamente acerca de cada film. Incluso muchas películas son citadas y comentadas sin haber sido visionadas por el autor. Al tiempo que apenas hacen referencia al contexto sociológico —especialmente político y económico— en el que han sido realizadas, ni al fenómeno cultural en el cual están o estuvieron inmersas, olvidando muchas veces el efecto o reacción que provocaron en su momento en el público. Esto lleva a divorciar el arte de la realidad, al menos, a nivel teórico.[4]

Algunos errores significativos

Un muestreo informativo, aunque sea en síntesis, de diversos errores historiográficos puede resultar clarificador acerca de esta problemática concreta.

Georges Sadoul, uno de los más prestigiados historiadores del cine, manifestó abiertamente su amplia consulta a otras historias tradicionales para escribir la suya. De ahí que, según el origen de las fuentes, cometa errores de bulto en torno al cine alemán de la primera

3. Por segundo año consecutivo, un grupo de alumnos procedentes de diversos departamentos de Historia colaboran en los trabajos que llevo a cabo en este seminario especializado, iniciándose en la investigación del arte cinematográfico y en la utilización del film como fuente instrumental de la ciencia histórica.

4. En este sentido, una experiencia personal fue el trabajo que hice para un curso de Doctorado, dirigido por el Dr. J. FERNÁNDEZ ARENAS, sobre el contexto sociopolítico y económico-cultural del Manierismo en España. Dentro del campo específico del cine, el profesor Ángel L. HUESO MONTÓN, titular de la Cátedra de Cine de la Universidad de Santiago de Compostela, es el gran pionero hispano en la utilización del film como fuente histórica: *El cine y la historia del siglo XX*, Santiago, Universidad, 1983.

posguerra —por no ir más lejos— y haga apreciaciones sobre el cine español que carecen de rigor.[5] Por ejemplo, en torno a la escuela expresionista se han englobado otras tendencias germanas que poco tienen que ver con tal estilo o movimiento artístico —extendido a la pintura, arquitectura, teatro, literatura—, o denominando expresionistas a films que sólo lo son relativamente y por analogía temática.[6] Al respecto, Miquel Porter-Moix es uno de los historiadores que más ha desmontado y avanzado en torno a la diferenciación de las cintas mal llamadas «expresionistas» y que contienenen elementos diversos y a veces antitéticos.[7]

Y si he citado a Sadoul acerca de errores significativos fílmico-historiográficos (motivados por razones ideológicas también; como en el caso de la omisión de los «emigrados rusos» en París), ya no digamos del resto de historiadores y tratadistas tipo Bardèche-Brasillach[8] y tantos otros que se 'consultan' mutuamente: Charles Ford y René Jeanne, Pierre Leprohon..., hasta Romà Gubern, por citar un solo español.[9]

Con respecto al cine español, los errores son también habituales. Aparte de los pocos libros de categoría que hay sobre nuestra historia cinematográfica,[10] la mayoría de los textos incurren en lugares comunes, tópicos o alabanzas y en una falta de rigor que en ocasiones resulta escalofriante.[11]

5. Cfr. su *Historia del cine mundial* (Madrid-México, 1972), p. 196, donde se liquida superficialmente al cine español, con juicios que apenas se sostienen por su simplificación y dando como autor de «Nobleza baturra» a Fernando Rey en lugar de Florián Rey, por ejemplo.

6. Vid. asimismo SADOUL, op. cit., pp.126 y ss. Tres libros-clave para estudiar tales cuestiones son los de S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1947), L. H. EISLER, *L'écran démoniaque* (París, 1952) y C. FERNÁNDEZ CUENCA, *El cine alemán. Elementos de filmografía crítica* (Madrid, 1961).

7. En los referidos cursos monográficos del Dr. Porter-Moix fueron analizados algunos filmes básicos; concretamente «El gabinete del doctor Caligari», «El Golem», «Nosferatu», «Metrópolis» y «Fausto», con apuntes investigativos muy agudos y harto reveladores. Vid. asimismo J. M. CAPARRÓS LERA - J. DEL CASTILLO, *Història del Cinema, I. Època muda (1895-1930)*, Barcelona, Casals, 1983; pp. 47-52, donde se constatan —bajo las premisas de Porter y Fernández Cuenca— las distintas corrientes fílmicas germanas englobadas equívocamente dentro del movimiento expresionista (vid. al respecto el segundo videocassette adjunto al texto).

8. Vid. su *Histoire du cinéma* (París, 1964), quienes cometen, por ejemplo, un error de apreciación al afirmar que con la muerte de Max Linder ha desaparecido el único cómico de la pantalla francesa», olvidándose de un Jacques Tati o Pierre Étaix, grandes herederos del burlesco tradicional (cfr. vol. I, p. 221).

9. R. GUBERN, *Historia del Cine*, 2 vols. (Barcelona, 1971), la cual pese a sus distinciones, ediciones de lujo y varias de bolsillo, sabe —según algunos colegas— a texto «inspirado» en la citada de Georges Sadoul (antes de que ésta se conociera en España o fuera traducida), pero sin referencias a pie de página.

10. El libro más importante —y casi el único utilizable como fuente para investigar seriamente, a pesar de sus lagunas— es la obra del desaparecido J. A. CABERO, *Historia de la cinematografía española*, 1896-1948 (Madrid, 1949).

11. Al respecto, cabe citar la amplia obra de F. MÉNDEZ-LEITE, *Historia del cine español, 2 vols.* (Madrid, 1965).

Un único ejemplo reciente —que logré desmontar con mi citada tesis— puede ser aquí indicativo: el conocido ensayista Fernando Vizcaíno Casas afirmó en su *Historia y anécdota del cine español* que «para el enclenque cine español, la República no supuso mejoramiento alguno... La producción española continuó chata, faldicorta, zarzuelera y las inevitables excepciones confirman la regla (...). El período republicano, referido al cine, no aporta ningún elemento positivo digno de consideración, según se desprende de su estudio al cabo de los años».[12] Juicio crítico que, por falta de verificación y de un serio estudio o conocimiento directo del tema por su parte, se presenta hoy como un cualificable traspiés fílmico-histórico.[13]

II. UN MÉTODO DE ANÁLISIS

Tras la anterior revisión crítica, cabe ahora apuntar mejor la propuesta metodológica que nos ocupa. Un sencillo método de análisis —por qué no decirlo— que no pretende ser único ni definitivo, ni tampoco excluyente de otros, para la investigación fílmico-historiográfica del arte cinematográfico, pero que comienza a ser reconocido por especialistas extranjeros.[14]

Pasos previos de investigación

En primer lugar, cuando uno acomete un tema —cosa ya habitual en cualquier metodología investigativa— empieza leyendo las obras generales o los textos-clave de enciclopedias, hasta llegar a los libros especializados o estudios monográficos —si los hay— sobre el tema escogido. Seguidamente se elabora un plan de trabajo.[15] Y se fichan los libros.

12. Cfr. F. VIZCAÍNO CASAS, op. cit., p. 16 (Madrid, 1976).

13. A este propósito, precisamente confirmando lo contrario, vid. los estudios críticos posteriores: M. ROTELLAR, *Cine español de la República* (San Sebastián, 1977), R. GUBERN, *El cine sonoro en la II República* (Barcelona, 1977) y los dos citados del autor de este artículo: *El cine republicano español* (Barcelona, 1977) y *Arte y Política en el Cine de la República* (Barcelona, 1981); junto a otros estudios monográficos publicados en colaboración: J. M. CAPARRÓS LERA - R. BIADIU, *Petita història del cinema de la Generalitat* (Barcelona, 1978) y B. DELGADO - J. M. CAPARRÓS LERA, *El cinema educatiu a Catalunya* (Barcelona, 1984), sobre el período de la República y la Guerra Civil española en Cataluña.

14. En un viaje que pude realizar a París y Londres, donde me entrevisté con eminentes profesores dedicados a las interrelaciones entre la historia y el cine: Marc Ferro, Pierre Sorlin, Anthony Aldgate y Paul Smith, les interesó a todos esta propuesta metodológica de investigación; el último citado me recomendó publicarla lo antes posible, ya que la veía coherente —dijo— y rigurosa, alabando no haber caído en la corriente semiológica actual.

15. Vid. D. ROMANO, *Elementos y técnica del trabajo científico* (Barcelona, 1973).

En este sentido, con relación al cine, se podría enfocar el trabajo en una triple línea, a saber:

a) hechos históricos
b) hechos culturales
c) hechos fílmicos

A tal fin, debería componerse —procedente de las lecturas, principalmente— un fichero, donde se puedan reunir unas conclusiones de un autor que parezcan interesantes, una crítica de una idea o un hecho, un concepto nuevo o una hipótesis notable y una frase que merezca citarse, etc.

Para la obtención de datos, también se tendría que consultar (y en casos, fotocopiar textos) la prensa española o extranjera de la época, para fichar hechos histórico-culturales que sean significativos, especificando la circunstancia o clase de hecho: político, social, económico, artístico...

Asimismo, son de primordial importancia las entrevistas con personas coetáneas al período o films estudiados. Esta es una tarea muy laboriosa y cuantificable que, además, tiene que ser verificada o contrastada para su total certeza. También resulta conveniente aquí montarse un fichero de personas, con datos bio-filmográficos lo más completo posible, filiación o ideología política, etc.; junto a los testimonios vivos que se vayan obteniendo: de palabra o por medio de fuentes que pueden proporcionar tales personas (cartas, recortes de prensa, folletos, fotografías, memorias sin editar). Hoy, con la ayuda del vídeo, podemos desarrollar mucho este campo de la «historia oral».

Es importante, al mismo tiempo, el vaciado de revistas —en el caso de que el tema lo requiera—, donde se fichará el dato histórico, cultural o fílmico, indicando el título del artículo, su autor, páginas, y una valoración del contenido; así como el título de la publicación, número, mes y año, junto al lugar en que se puede hallar (si es una Biblioteca pública, número de referencia para ir directamente a consultarla o sacar copia, si procede).

Es obvio, con todo, que si tal trabajo especializado se realiza cuidadosamente —sin prisa, pero sin pausa—, uno ya puede estar preparado para acometer con éxito y rigor científico las etapas requeridas para toda investigación:[16]

1) análisis del problema
2) reunión de los hechos
3) clasificación y ordenación de los hechos

16. Cfr. J. ROGER RIVIERE, *Metodología de la documentación científica* (Madrid, 1969). Vid. asimismo los textos clásicos de J. M. ALVAREDA, *Valor formativo de la investigación* y *Consideraciones sobre la investigación científica* (Madrid, 1942-1951); A. D'ORS, *Papeles del oficio universitario* (1961), J. W. BEST, *Cómo investigar en educación* (1961) o RAMÓN Y CAJAL, *Reglas y consejos sobre la investigación científica* (Madrid, 1940).

4) formulación de las primeras conclusiones
5) enumeración y fijación de las conclusiones

Por último, convendría ampliar al máximo la bibliografía —no sólo consultada— conocida sobre el tema estudiado. Para ello, es útil estar 'a la caza' de todo libro o artículo que pueda hacer referencia a la investigación, directa o indirectamente. Así, se montará un amplio y exhaustivo fichero —acaso por materias— especializado, que puede ser una base imprescindible o referencial para futuras investigaciones; o bien, para la posterior profundización de un aspecto del tema que uno tenga que hacer, o para apoyar y defender científicamente una afirmación.

En segundo lugar, una vez dados esos pasos —que serían definitivos para otro campo de la investigación histórica, pero que no lo son en el propiamente cinematográfico— debemos entrar en el terreno estrictamente fílmico. De ahí que la investigación del arte de las imágenes dinámicas se presente, metodológicamente, mucho más complicada que las otras. Dificultad que aumenta por el difícil acceso que se tiene a muchas películas —ausentes del país, desaparecidas, caducadas: es decir: fuera de circulación en el mercado—, coste de su visión (no sólo de tiempo, sino que se precisa un local, el alquiler y, en casos, de un operador que la proyecte; cosa que se complica si ha de verse —como es lógico— varias veces), permiso de las cinematecas para visionarlas —en caso de que sea posible, se entiende— en la moviola, etc., etc.

Y aquí llegamos a una realidad capital que tendría que subsanarse en España: la necesidad en apoyar la investigación fílmico-histórica del arte cinematográfico. Es evidente la carencia de protección y falta de ayuda a la investigación que hay en este país, tanto por parte de las entidades públicas como privadas. Junto a otra gran dificultad que se presenta en tal campo especializado: el arte fílmico es todavía menospreciado por algunos intelectuales y gente 'influyentes' en el mundo de la cultura.

Juicio riguroso de los films

En este sentido aún se puede ganar sobremanera. Me explicaré, a modo de introducción, con un antiguo ejemplo que resulta clarificador y que habitualmente constata el especialista Carlos María Staehlin.[17]

17. El profesor Staehlin, igual que M. Porter-Moix, ha sido un incansable «luchador» en pro de la enseñanza del cine en las aulas universitarias. Director de la Cátedra de Historia y Estética Cinematográficas de la Universidad de Valladolid, fue titular de la cátedra de Historia del Cine en la Universidad Complutense de Madrid hasta su reciente jubliación. Un antecedente a la descuidada docencia superior del arte fílmico tuvo lugar durante la II República, en la Universidad Autónoma de la Generalitat (1932), con el «Curs Universitari de Cinema» organizado por el hoy académico Guillermo Díaz-Plaja, que está siendo objeto de una investigación rigurosa.

Este teórico, hablando de la falta de rigor en el análisis de los films —precisamente por no haberlos visto muchos historiadores que a tales se refieren—, comentaba la inexistencia del célebre contrapicado de la obra maestra de Murnau *El Último* (1924). En esta película se relata la significativa historia de un conserje de hotel que, al envejecer, es despojado de su uniforme para pasar a las letrinas. Aparte de las connotaciones ideológicas de este *kammerspielfilm*, los historiadores tradicionales siempre han hablado de una angulación enfática o «a vista de gusano», ridiculizando al final al personaje que interpreta Emil Jannings. Sin embargo, tal contrapicado no existe, ni nunca fue filmado. Es un error que, por copia y falta de visión de la película, arrastran casi todos los historiadores del cine.[18]

Este revelador ejemplo fílmico-historiográfico nos lleva directamente a obviar la necesidad de un juicio riguroso de los films para cualquier trabajo de investigación cinematográfico.

Veamos, a continuación, los tres niveles analíticos que se proponen a tal objeto:

a) *Elementos éticos*

Aquí se encuentra el argumento, su origen temático o subtemático (leyenda, libro, guión original) y las voluntades de expresión de sus autores (contenido, ideas); o sea, el fondo y la significación del film (si el tema ha sido enriquecido, cambiado, nacionalizado o manipulado, etc.). En definitiva, lo que se quiere decir.

Aún así, previamente a este apartado analítico cabría incluir los siguientes puntos, a saber:

— Ficha técnico-artística (cfr. modelo propuesto por el Prof. Porter en III)
— Síntesis argumental (sinopsis compuesta por el propio investigador)
— Bio-filmografía del autor (especialmente del director, pero en ocasiones interesaría destacar a otros coautores: guionista importante, productor influyente, etc.)
— Contexto socio-político (donde se relatan los hechos-clave de la época en que fue realizado el film, posibles relaciones e influencias).

18. Vid. C. M. STAEHLIN, *Cine alemán, 1892-1961* (Madrid, 1961). Cabe constatar otros ejemplos, aunque no sean del cine germano: la invención del «travelling» siempre se ha atribuido, tradicionalmente, al aragonés Segundo de Chomón en *Cabiria* (Pastrone, 1914) y a los films de Griffith, mientras otros teóricos lo atribuyen a la Escuela de Brighton —Collins: *Casamiento en un auto* (1903)—, en cambio, el autor del presente trabajo pudo comprobar en las citadas clases del Dr. Porter «travellings» anteriores en un documental de los hermanos Lumière: precisamente las tomas que rodó su operador Albert Promio mediante una góndola en la ciudad de Venecia.

Y tras tales pasos, puede uno iniciar mejor la crítica especializada, a nivel de significado, que antes hemos apuntado.

b) *Elementos estéticos*

Se trata ahora de la forma empleada, a nivel de significante, para transmitir la ética —el fondo—. Elementos formales que poseen unos aspectos muy concretos:

1. Tecnológico

En este apartado se verá el uso correcto o incorrecto de la mecánica del film (bien o mal enfocado, elementos de carácter mecánico-físicos) y de la parte instrumental: perfección y clase de aparatos y su uso (óptica, tono, color).[19]

Asimismo cabe estudiar aquí la banda sonora: la música, los diálogos y ruidos, voz en *off* o silencios. Llegando a hacer una valoración técnico-significativa del sonido (en el caso de que la película no sea «muda», se entiende).

2. Técnico-lingüístico.

En el segundo apartado propuesto se tiene que analizar a nivel expresivo cómo resuelve el lenguaje. Por tanto, se examinará el encuadre: Planificación, ángulo e iluminación, haciendo hincapié en el montaje —parcial y total[20]—; así como la interpretación de los actores, etc.

Al tiempo se estudiará la parte creacional, a nivel de universo fílmico: el espacio, tiempo y movimiento, el ritmo, con la combinatoria espacio-temporal, los movimientos de cámara y dentro del encuadre, así como la visualización plástica (decorados incluidos, etc.). Para, finalmente, pasar a los resultados globales y ver si tales consiguen o no lo que éticamente se quería decir. Es decir, se trata aquí del cómo se dice.

19. La gran dificultad que presenta este apartado es la falta de conocimientos técnicos del investigador no especializado en cine. A tal fin, incluso los teóricos e historiadores del arte fílmico pueden tener lagunas serias: personalmente me tuve que asesorar para la tesis de un operador y montador —Ramon Biadiu— quien me aclaró muchos aspectos tecnológicos del cine que —por no ser realizador— yo desconocía.

20. En toda esta parte creacional también se le pueden presentar dificultades al historiador general y, sobre todo, al alumno: aquí será por carencia de honda preparación estético-lingüística del investigador; ya que el lenguaje fílmico es más complejo que otra fuente historiográfica. A tal fin, pueden ser muy útiles los siguientes textos teóricos: M. MARTIN, *La estética de la expresión cinematográfica* (Madrid, 1962), R. MAY, *El lenguaje del film* (Madrid, 1962), R. STEPHENSON - J. R. DEBRIX, *El cine como arte* (Barcelona, 1973) y J. F. SCOTT, *El cine: un arte compartido* (Pamplona, 1979); entre otros. Cfr. para una muestra de la aplicación de tal metodología J. M. CAPARRÓS LERA, *Arte y Política en el Cine de la República*, 1931-1939 (Barcelona, 1981), cap. V, pp. 297 y ss.

c) *Elementos dialécticos*

Por último, se deberán examinar las posibilidades de significación y las diversas connotaciones de la película, a la luz de su estado actual, una vez visto el resultado —de la pretensión al logro—. Aquí cabe constatar lo que dijo la crítica coetánea y los datos que se puedan obtener de su explotación comercial (rendimiento en taquilla, acogida del público, premios que tuvo —en su caso— en su día...); lo cual podría incluirse como documentación también, a modo de ANEXOS. En cambio, la crítica personal —a modo de opinión del autor del trabajo (sobre todo, si se trata de una obra cinematográfica antigua)— habría que reservarla para el final de este apartado, antes de la Bibliografía especializada. (Vid. Esquema en III. APÉNDICE.)

Asimismo, se estudiarán cómo se presentan las intenciones que piden un diálogo (sólo es dialéctico, en el sentido propio de este término griego, cuando es contemplado por el espectador). De ahí que la relación coherente —si se da— entre los elementos éticos y estéticos llevarán a una dialéctica concreta; pues la forma empleada para transmitir la ética —a nivel de significado y a nivel de significante, también— y sus resultados reales estético-ideológicos reclaman una respuesta por parte del público, que puede ser positiva o no, diversa o ambigua, clara o confusa y hasta equívoca o errada, según sea el logro del autor y las distintas capacidades de captación y juicio crítico del espectador. O sea, así habremos llegado a lo que realmente dice el film.

Hasta aquí, en síntesis, las premisas investigativas originadas por el desaparecido Alexandre Cirici y el método especializado que, en justicia, hay que atribuir a Miquel Porter-Moix.

Análisis histórico

Sin embargo, hemos continuado esta metodología hasta completarla con una segunda parte de análisis histórico, a fin de utilizar el cine como fuente auxiliar y evaluar el valor de un film como testimonio de la Historia.[21] En este sentido, trabajamos por medio de «dossiers» dentro del citado seminario sobre «Inter-relacions Història i Cinema» con un buen grupo de alumnos de especialización.[22]

21. Ésta es la línea de la investigación histórica del arte fílmico que se desarrolla actualmente allende las fronteras. Vid. al respecto los ya clásicos libros de M. FERRO, *Cine e Historia* (Barcelona, 1980) y *Analyse de film, analyse de sociétés* (Paris, 1975), de P. SORLIN, *Sociologie du cinéma* (Paris, 1977) y *The Film in History* (Oxford, 1980), y de P. SMITH (ed.), *The Historian and Film* (Cambridge, 1978); junto a las obras de A. ALDGATE, *Cinema and History*. British Newsreels and the Spanish Civil War (London, 1979) y K. R. M. SHORT, *Feature Films as History*. Se trata, junto a la op. cit. de A. L. HUESO, de la bibliografía básica que utilizo en el referido seminario.

Veamos, por último, las nuevas premisas investigativas que he añadido al esquema anterior:

1. *Cronología de la época*

Se trata de establecer un cuadro cronológico del período que abarca la temática de la película estudiada, de la forma más amplia o completa posible.

2. *Síntesis histórica.* — Estudio de los hechos socio-políticos

Aquí habría que resumir la época concreta, al tiempo que se intentan explicar las circunstancias sociales y políticas de los años que comprende el film en cuestión.

3. *Análisis de los personajes*

Una vez acometidos esos pasos, ya se puede entrar en el estudio concreto de los principales personajes que aparecen en la película, con especial atención a los protagonistas; ya sean «históricos» o de ficción, pero que reflejen las mentalidades de la época.[23]

4. *Visión del film*

Ahora cabe examinar la obra cinematográfica bajo el punto de vista estrictamente histórico-temático, no fílmico (que ya se ha hecho en el apartado anterior), a nivel global —como testimonio de un período, etc.— y a nivel parcial —a lo mejor, estudiando sólo los decorados o vestuarios—, viendo su rigurosidad o no.

Asimismo, bajo este epígrafe cabe estudiar las influencias ideológicas a las que puede haber sido objeto el film (aquí tiene mucha importancia el análisis fílmico anterior, junto a los apartados dedicados a la bio-filmografía del autor o autores y al contexto socio-político de la propia realización.

5. *Valoración crítica*

Finalmente, antes de constatar la Bibliografía histórica —nótese que la separo de la cinematográfica[24]— y de incluir la documentación

22. Cfr. asimismo las perspectivas que ofreció otro clásico de este campo especializado: Martin A. JACKSON, *El historiador y el cine*, en op. cit. «La Historia y el Cine», pp. 13-39; texto fundamental para iniciarse en tales interrelaciones. Este importante teórico es el presidente del *Historian's Film Comitee* (New Jersey) y co-director de la revista del mismo organismo: *Film and History*, a la vez que co-director del *National Project Center for Film and Humanities*, de Nueva York.

23. En este ámbito investigativo se mueven hoy muchos teóricos, la mayoría de los cuales componen otra importante entidad especializada: la *International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education* (IAMHIST). Este organismo celebra un congreso bianual —participé en el X con un videotape que realicé en esta línea: *Feature Films in the Spanish Republic, 1931-1939*— y cuenta con una revista titulada *Historical Journal of Film, Radio and Television*, dirigida por el citado Kenneth R. M. Short.

24. En el «dossier» realizado por María-Gloria CABALLERO, *Análisis fílmico-historiográfico sobre «Queimada»* (Pontecorvo, 1969), que ya lo hizo a través del video. se añade incluso una «filmografía complementaria» acerca del tema colonial.

Asimismo, con un buen archivo de tales dossiers podría facilitarse la tarea del historiador general, ofreciéndole un material auxiliar ya evaluado. En este sentido cabe destacar el «dossier» realizado por M. RIBOT y M. R. GONZÁLEZ, *El descu-*

que parezca significativa,[25] se tendría que hacer una valoración de la obra como fuente histórica, constatando en qué medida el film testimonia ese período, o lo manipula, lo desmitifica o adultera..., ofreciendo así una base rigurosa para futuras investigaciones y para el historiador no especialista en el arte fílmico.

III. APÉNDICE

Rigor científico en el estudio

Podría tenerse en cuenta la siguiente ordenación metodológica:

FASE ANALÍTICA	FASE INVENTIVA	PREGUNTAS REFERIDAS A
1. ¿De qué se trata? ¿Qué actividades entran en juego?	¿Y por qué?	Situaciones
2. ¿Quién está implicado en el problema?	¿Y por qué?	Personas
3. ¿Dónde se ejercen las actividades?	¿Y por qué?	Lugares
4. ¿Cuándo se ejercen?	¿Y por qué?	Tiempo
5. ¿Cuántas veces se ejercen?	¿Y por qué?	Cantidades
6. ¿Cómo se ejercen?	¿Y por qué?	Métodos y procedimientos

Ficha técnico-artística

Datos a constatar:
— Título original
— Otros títulos (si los tiene)
— Nombre de la productora (Y si es posible, su ideología. A tal fin, es útil indicar las personas que forman o componían el Consejo de Administración de la Empresa, ver si pertenecen a algún partido político o grupo político o sindical, etc.)

---

brimiento de América. Aproximación a un hecho a través de su filmografía, trabajo de investigación dirigido en colaboración con el Prof. Fernando Sánchez-Marcos. Este contacto interdisciplinar también es muy enriquecedor, pues cada especialista orienta su correspondiente apartado.

25. Por ejemplo, en un «dossier» sobre *Waterloo* se incluyeron los planos de la famosa batalla comparándolos con los gráficos de la posición de las tropas en la película de Serguei Bondartchúk (1970).

— Delegados de producción
— Realizador-Director
— Ayudante de dirección
— Director artístico y técnico (si se trata de un film «mudo»)
— Argumentista (caso de adaptación de obras literarias; indicar según novela de..., Adaptada por...)
— Guionistas
— Encargados de los diálogos (o dialoguistas)
— Cámaras (operador-jefe o director de fotografía, cameraman, ayudante de cámara, etc.)
— Foto-fija
— Montadores
— Decoradores
— Vestuarios
— Maquillaje
— Sastre
— Efectos especiales
— Música (distinguir si es original o emplea obras clásicas, etc.)
— Procedimiento de sonorización
— Estudios de rodaje
— Intérpretes (indicando, a ser posible, el nombre del personaje que interpreta)
— Año de producción
— Año de estreno (procurando señalar fecha y locales)
— Nacionalidad
— Metraje original
— Metraje de la copia visionada
— Lugar y fecha en que se visionó (cinemateca, sala cinematográfica, etc., o vídeo)
— Milimetraje original (paso)
— Milimetraje de la copia visionada (si no es un videotape)
— Emulsión empleada en la película (ortocromática, pancromática)
— Procedimiento de color usado (si no es en Blanco y Negro)
— Indicación del tipo técnico de pantalla (en la cual fue proyectada; o TV, vídeo)
— Cadencia o velocidad de paso (18 ó 24 imágenes por segundo)
— Indicación del tema (drama, histórico, género, etc.)
— Sinopsis argumental (lo más escueta posible, pero completa. En casos, cuando se trate de films mudos, que no pasan de 10.000 metros, se puede reconstruir el guión técnico; ya que entre 1895-1920, había solamente —salvo excepciones— un guión literario en el que se señalaban diversas escenas y los distintos diálogos o rótulos.[26] Cuando llegó el «sonoro» —comentaba

26. Tal es el caso de la tesis de licenciatura de Joan LORENTE-COSTA sobre *La Malcasada* (Hidalgo, 1926), o de la reconstrucción que ofreció M. PORTER en su tesis doctoral, editada como libro por la Universidad: *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya* (Barcelona, 1984).

Porter— ya se hizo normal escribir el guión cinematográfico propiamente dicho)

— Anexos: incluir toda clase de detalles e informaciones, a modo de «dossier» sobre el film estudiado: datos económicos —si se consiguen—, anécdotas reveladoras, dificultades, carteles publicitarios, críticas, etc., etc. y, a ser posible, fotografías (bien fotocopiadas de revistas coetáneas —si es una película antigua— o sacadas de los propios fotogramas de la copia disponible).[27]

Esquema fílmico-historiográfico

Índice completo de la propuesta metodológica:

A. ANÁLISIS FÍLMICO

1. Ficha técnico-artística
2. Síntesis argumental
3. Bio-filmografía del autor
4. Contexto sociopolítico
5. Crítica especializada
   - 5.1 Elementos éticos
   - 5.2 Elementos estéticos
     - 5.2.1 Tecnológicos
     - 5.2.2 Técnico-lingüísticos
   - 5.3 Elementos dialécticos
6. Opinión personal
7. Bibliografía cinematográfica

B. ANÁLISIS HISTÓRICO

8. Cronología de la época
9. Síntesis histórica
10. Estudio de los hechos sociopolíticos
11. Análisis de los personajes
12. Visión del film
    - 12.1 Global
    - 12.2 Parcial
    - 12.3 Influencias ideológicas
13. Valoración crítica
14. Bibliografía histórica

C. DOCUMENTACIÓN

27. Igualmente hizo en su tesina Anna CASANOVAS sobre *La madre* (Pudovkin, 1926). Resultan asimismo reveladores los gráficos que compuso la Dra. Palmira GONZÁLEZ, profesora del Departamento de Historia del Arte, en su importante análisis de *Don Juan Tenorio* (Baños, 1908). Cfr. D'ART, n.os 8-9, noviembre 1983, p. 43 y ss.

José María Caparrós Lera
Professor del Departament d'Història de l'Art (U. B.)