

Problemas de periodización en la Historia Universal del Cine

Dr. Carlos Colón

Lo más complejo para establecer un criterio suficiente de periodización de la Historia Universal del Cine, pese a que frente a las restantes artes milenarias ésta cumple ahora tan sólo un siglo de vida, es la realización de una síntesis adecuada previa que reduzca el heterogéneo conjunto de fenómenos que conforman el hecho cinematográfico y el hecho fílmico, y la intrincada red de conexiones que los une a complejos procesos individuales (sicología del cine) y colectivos (sociología del cine), dado el carácter fronterizo del cine entre el ámbito de los medios de creación y los medios de comunicación: “Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y un medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor” (Gubern, 1989, 110).

Esta síntesis debe realizarse sin reduccionismos empobrecedores, sin apriorismos que cercenen sectores enteros de la realidad de lo cinematográfico y lo fílmico para adaptarlo a esquemas teóricos insuficientes para contenerlo, como tantas veces ha sucedido desde las primeras reducciones apologéticas de Canudo, de Munsterberg o de Arnheim. Al tiempo que es necesario –desde las coordenadas marcadas por esa síntesis y por ese poner en relación lo cinematográfico y lo fílmico con lo histórico, social y cultural– el establecimiento de criterios que permitan

delimitar períodos al menos en ámbitos suficientemente amplios (Europa - Estados Unidos - Japón - países no industrializados) en los que el hecho cinematográfico ha tenido alguna relevancia, ya que la evolución histórica se enmarca en la cronología.

Aquí se apunta otro problema igualmente grave que afecta a las historias generales del cine. "Parece existir consenso entre los historiadores del cine en que si la periodización de la historia de los diferentes cines nacionales constituye una segmentación cronológica evolutiva, funcional y clarificadora, la periodización de las historias globales del cine universal es una convención quimérica de inspiración etnocéntrica, que se adopta únicamente por comodidad y tradición" (Gubern, 1994, 1-2). Efectivamente, se trata de una convención, que se puede calificar de quimérica y que sin lugar a dudas es etnocéntrica. Pero, más allá de la comodidad y de la tradición, para nosotros, limitados al marco docente en el que la asignatura de Historia Universal del Cine se imparte, esta convención es una necesidad metodológica.

El mismo universo de investigación que abre la asignatura —el cine mundial de 1895 a 1994— permite el establecimiento de amplios períodos que puedan ser aceptados por las diferentes cinematografías mundiales sin sometimiento etnocéntrico, por lo menos no brutal ni absoluto, y sin abuso que cercene partes de sus historias o los someta a criterios que les sean absolutamente ajenos. Dos factores, por lo menos, lo permiten: el carácter mundial de los hechos históricos decisivos del siglo XX, que afectan de manera fundamental al desarrollo del cine al menos en todos los países que cuentan con cinematografías suficientemente desarrolladas desde un punto de vista estético-industrial, y el carácter también mundial —transnacional— de los medios de comunicación masivos en los que el fenómeno cinematográfico se incluye. La historia del siglo XX trasciende de forma definitiva los límites de las historias nacionales, y la acción aculturadora de los medios de comunicación masivos relativiza el concepto crítico de etnocentrismo. Por otra parte, el modelo dominante más influyente de la historia del cine, el de Hollywood entre 1920 y 1960, se caracteriza por su cosmopolitismo, por su no referenciarse a un modelo cultural insertado en una tradición cultural nacional, y —por necesidades de mercado interior (carácter heterogéneo del público norteamericano) y exterior (fabricar productos vendibles en todo el mundo)— por su renuncia a los modelos culturales cerrados o los mensajes explícitos.

Pueden establecerse, siquiera provisionalmente como recurso pedagógico y con toda cautela, criterios generales de periodización que —eso sí— sean flexibles y no se impongan brutalmente. Es decir, teniendo en cuenta el párrafo cautelar que en 1979 se añadió al documento Fundamentos metodológicos de la Historia General del Cine, elaborado por Aristarco, Andreykov y Gubern bajo auspicio de la UNESCO y la FIAF en 1979: "En el marco de estos períodos principales, cada equipo nacional está autorizado a operar de un modo autónomo y flexible con una subperiodización

interna, que corresponda mejor al desarrollo y a las características específicas de su cinematografía nacional” (Gubern, 1994, 2).

Los criterios de periodización –para no adolecer de los defectos antes enunciados, o, por lo menos, para reducir al mínimo su distorsión sobre los hechos fílmicos y cinematográficos– deben responder a la interacción de los factores industriales, comerciales, creativos, perceptivos y social– comunicacionales; y a la intersección (unas veces casual, otras causal) entre estos fenómenos de constitución y desarrollo de lo cinematográfico y lo fílmico con momentos de cambio (políticos, sociales, culturales, comunicacionales) de la historia del siglo XX. Dos momentos de cambio ejemplares, por actuar en ellos ambos fenómenos de interacción y de intersección, convirtiéndolos a un tiempo en fronteras históricas, sociales, culturales, son los marcados por las dos guerras mundiales. Actúa también en ambos casos el azar, pero ¿acaso no es él también factor decisivo en la conformación de los procesos históricos? Estos dos momentos, que marcan tres de los cuatro macroperiodos cerrados fundamentales de la historia del cine mundial (1894/5-1914/15, 1916-1929, 1930-1945/49, 1950-1972/5) hasta la fecha de hoy, nos pueden servir de ejemplo del establecimiento de marcos cronológicos suficientes para articular una periodización del cine que responda a la realidad de la compleja relación del cine con su entorno y de sus importantes tensiones interiores.

En torno al segmento histórico 1914-1918 se dan una serie de causas y casualidades que alteran la historia del cine tan profundamente, que es lícito establecer en este momento –aún con las matizaciones y cautelas necesarias: nunca hay rupturas absolutas– un momento de cambio determinante. Las dos películas colosales de Griffith (*El nacimiento de una nación* en 1915 e *Intolerancia* en 1916) fundan el cine clásico norteamericano, mientras la Primera Guerra Mundial marca el primado internacional de los Estados Unidos de América, liquidándose realmente el siglo XIX y la tradición occidental del dominio internacional europeo, lo que afecta irremediablemente a las cinematografías europeas, hasta ese momento dominantes. Confluye así en los Estados Unidos el dominio mundial político-económico que hará posible la imposición de sus modelos culturales y la puesta a punto de un lenguaje (el del cine clásico, o Modo de Representación Institucional) y de una estructura industrial (el sistema de los estudios, que se impulsa definitivamente a partir del inmenso éxito financiero de *El nacimiento de una nación*) que hace posible el liderazgo mundial cinematográfico.

El otro momento de cambio decisivo que podemos poner como ejemplo para establecer un criterio de periodización suficiente –salvando el hecho técnico/expresivo que supuso, entre 1927 y 1929, la sonorización del cine– es el segmento 1945-1948, en el que la posguerra europea inicia una nueva era mundial en la que el anterior primado norteamericano se transforma en la escisión en los dos grandes bloques mundiales que darán lugar a la geopolítica de la guerra fría. Mientras que la libe-

ración de las dictaduras fascistas de la Europa occidental marca el nacimiento de las escuelas nacionales a partir del neorrealismo italiano, que tendrá una influencia internacional vastísima, desde Europa y Norteamérica hasta Latinoamérica, Japón o la India. Sin dejar de afectar al cine norteamericano que –y aquí, otra vez, casualidad se suma a causalidad– ve como se incuba a finales de los cuarenta la más profunda crisis de su historia por causas diversas. Las más significativas: la sentencia contra Paramount de 1948, que supone la quiebra del modelo de producción y del modelo de representación clásico o institucional que se sustentaba en él; las alteraciones sindicales; las agitaciones políticas por efecto de la guerra fría, con la “caza de brujas” como manifestación más conocida y dañina para la cultura; los acelerados cambios sociales –mentalidad y sistema de valores, habitat, uso del ocio, capacidad de consumo– que conducen a una demanda distinta con relación al espectáculo cinematográfico; la revolución de los medios de comunicación masivos, con la difusión masiva de la televisión al frente; y el impacto de los realismos europeos que conectan con tendencias poderosas de la novelística y del teatro norteamericanos de finales de los cuarenta y principio de los cincuenta.

Dado ese enmarcarse de la evolución histórica en la cronología, la exigencia fundamental con relación a la investigación y a la docencia de la historia del Cine universal es precisamente el criterio de periodización: en él debe reflejarse real y prácticamente todo el proceso anterior de reflexión y de síntesis. Pese a la crisis de la historiografía, a las necesarias aportaciones que se han sucedido desde la *nouvelle histoire*, el tiempo metodológicamente tradicional “articulado en torno a grandes hechos históricos acaecidos en fechas concretas” (Timoteo, 1992, 45) sigue siendo una necesidad didáctica fundamental. Lo necesario es flexibilizar la exigencia de eficacia pedagógica (tendencia a la linealidad objetiva, a la absoluta diacronía, a los “grandes hechos”, a la noción de historia como lo absolutamente hecho y por ello propio de lo objetivo y lo total) con el relativismo introducido por los nuevos desarrollos de la historiografía y de la reflexión sobre lo fílmico: historia como relato que organiza un pasado no clausurado, que sólo halla una clausura provisional en su ser racionalmente re-organizada; como imposición de razón y significado a unos hechos que en su propia naturaleza carecen de sentido (Lessing) o como reajuste retroactivo del pasado a través de la construcción de una trama (Ricoeur); como relativización del tiempo lineal positivo insertando la sincronía en la diacronía, como relativización de lo causal insertando los textos en sus contextos, y como relativización de la idea de globalidad sustituyéndola por las de pluralidad, fragmentación o ausencia de centro (Zunzunegui).

Para abordar correctamente un proyecto de periodización de la Historia del Cine Universal hay que tener en cuenta todas estas posibilidades en el desarrollo en el tiempo de lo cinematográfico y lo fílmico desde su nacimiento hasta hoy, a lo largo ya de un siglo; ya que el análisis histórico, interrelacionando los más diversos

aspectos, amplía la clarividencia y la comprensión (Timoteo, 1992, 46); y hay que tener en cuenta los tres criterios de tiempo aceptados comúnmente por los historiadores como estructuras que se superponen: tiempo largo o estructural, tiempo medio o coyuntural y tiempo breve o de evento. Dado el complejo carácter del cine, que se inscribe por su misma naturaleza tanto en el ámbito de la industria de la comunicación, como en el de las industrias del ocio, sin por ello perder una dimensión artístico/creativa que lo capacita para expresar el universo cultural de colectividades o el universo personal de singularidades creadoras, proponemos, para cerrar este trabajo con la siempre útil consideración de modelos concretos, algunas propuestas de periodización globales provenientes de tiempos y campos de investigación diversos: el esquema temporal que Jesús Timoteo Álvarez propone para la historia del cine dentro de la historia de la comunicación, según “un tiempo largo contemporáneo, un par de ciclos medios o ‘K’ y un tiempo breve, continuo, eventual y relativo” (1992, 49); los “clásicos” de Bardèche-Brasillach y Sadoul; el más influyente de la historiografía española, el de Gubern; y el elaborado en la Convención de Sofía de 1979, auspiciada por la UNESCO y la FIAF, antes mencionada.

Timoteo periodiza la historia del cine en cinco partes: 1895-1905, los orígenes; 1906-1919, la mayoría de edad; 1920-1944, la edad dorada; 1945-1960: la posguerra como tiempo de crisis; 1960-1994, la revolución de los sesenta, el imperio de la televisión, nuevas estrategias. **Bardèche y Brasillach**, en su primera periodización “canónica” de 1935, de amplia influencia en Europa y Norteamérica (donde la obra es traducida en 1938), proponen una etapa primitiva (1895-1908) que va de la proyección Lumière al inicio de Film d’ Art; una etapa de conformación del cine (1908-1914) que va del Film d’ Art –y su influencia mundial– a la Primera Guerra; el período bélico (1914-1918); el esplendor del mudo (1919-1929) y el cine sonoro (1930-1935). **Sadoul** (que sólo llega hasta 1962) propone tres períodos: 1895-1930, el cine mudo; 1930-1945, los comienzos del cine hablado; 1945-1962, la época contemporánea. En su historia monumental inacabada (sólo llega hasta 1929) puede afinar y matizar esta propuesta con cuatro subperíodos dentro del cine mudo: 1832-1897, la invención del cine; 1897-1909, los pioneros; 1909-1920, el cine se hace un arte; 1920-1929, el esplendor del mudo. **Gubern** periodiza la historia del cine –muy próximo a la tradición francesa, que es en realidad, como él mismo ha escrito, “la más antigua e influyente del mundo” (1994, 7)– en diez etapas: los precursores y el invento del cine hasta 1895; 1895-1907, la era de los pioneros; 1908-1919, la formación de un arte; 1920-1928, el arte mudo; 1929-1939, el cine sonoro; 1939-1945, el paréntesis de la guerra; 1945-1955, la posguerra; 1955-1970, el cine contemporáneo; 1970-1987, años de crisis y transformación, y el cine en la era electrónica. Los historiadores del cine reunidos en Sofía por la UNESCO y la FIAF en 1979 –representando a todos los continentes salvo Oceanía– establecieron la siguiente cronología para una historia del cine mundial que sería redactada –siguiendo los criterios vigentes ya, como en otra parte hemos escrito, desde los

años sesenta— por equipos nacionales: 1895-1918; 1918-1929; 1929-1939/41; 1939/41-1945; 1945-1959; 1959-1980. Los criterios utilizados son los admitidos por la tradición historiográfica del cine, actualizados por los nuevos desarrollos de los años sesenta-setenta: del nacimiento del cine a la Primera Guerra mundial (constitución del lenguaje cinematográfico, primado del cine europeo, ascenso del cine norteamericano); de la primera Guerra al sonoro (primado industrial del cine norteamericano, crisis industrial —no creativa— del cine europeo, edad de oro del cine mudo); del advenimiento del sonoro a la Segunda Guerra Mundial; el período bélico; de la posguerra a la estabilización de la televisión y la crisis de la industria cinematográfica norteamericana (como anticipo de la crisis internacional generada en la década siguiente); y —por último— el cine actual, tomando como punto de partida la crisis euronorteamericana de los sesenta.

Para nuestra diaria labor docente y nuestra tarea investigadora —por cerrar con una propuesta personal— tenemos en cuenta estos y otros referentes, pero a partir de ellos hemos establecido nuestra propia propuesta de periodización. Consideramos estos períodos fundamentales, marcados por la coincidencia de hechos cinematográficos y fílmicos, comunicacionales y sociales, culturales e históricos (a partir de este punto véase la reducción del temario en epígrafes que hemos extractado a continuación para facilitar una visión de conjunto sobre el planteamiento del programa). Los cinco períodos que consideramos, y que se corresponden a otras tantas partes del temario, son:

1895-1914. Los años del cinematógrafo, con una necesaria introducción al hecho cinematográfico que relativiza la primera fecha (1895), al considerar los antecedentes del espectáculo audiovisual —desde las maquinarias barrocas hasta el ideal wagneriano de integración de las artes, sin olvidar las dimensiones populares manifestadas en espectáculos de reproducción o espectacularización de la realidad: el Wild West Show, las *Freak Exhibitions*, los museos de cera, el Burlesque y el Music-Hall o el teatro popular— nacidos de la constante demanda de espectáculos que integren lo visual y lo auditivo, que reproduzcan el dominio del universo visible, y de la obsesión por el dominio del espacio (transmisión de los mensajes) y del tiempo (plasmación del instante, perdurabilidad de la imagen), que van a conducir al desarrollo del cinematógrafo. Dividimos este primer período (1895-1914) en dos subperíodos, 1895-1907 y 1908-1914, correspondientes al cine primitivo y al proceso conformador del relato cinematográfico.

1915-1928. Los años del cinema, que abarca el esplendor del cine mudo a partir del paréntesis de la guerra y el establecimiento de un nuevo orden mundial presidido por los Estados Unidos en todos los dominios. Abarca la consolidación industrial de Hollywood y la estabilización del relato cinematográfico con Griffith; la gran estación muda europea a través de los desarrollos de las cinematografías francesa, italiana, inglesa, alemana, danesa, sueca y rusa; la gran estación muda

norteamericana, tanto en lo que se refiere a los modos de producción y exhibición como a los modos de representación, con los sistemas de los estudios, las estrellas y los géneros como ejes industriales, temáticos y simbólicos.

1929-1950. La imagen autárquica. Su inicio está marcado por el desarrollo del sonoro. Abarca los desarrollos cinematográficos en la Europa de la preguerra y de la guerra y en los Estados Unidos del mismo momento histórico –tan distinto, marcado por el New Deal; el desarrollo del realismo ético europeo, de larga tradición en la década de los treinta y ahora triunfante como reacción al trauma bélico y las ocultaciones de los regímenes totalitarios; la guerra y la posguerra en los Estados Unidos como la última década de oro de los estudios antes de la crisis de 1948. Su conclusión está marcada –como vimos en el segundo ejemplo de periodización global– por la coincidencia e interactuaciones de fenómenos en Europa (desarrollo del neorealismo y, a partir de él, de las escuelas nacionales realistas de los años cincuenta que dará lugar a los ‘nuevos cines’ no sólo europeos, sino también orientales y latinoamericanos) y Norteamérica (desarrollo de la crisis originada por la sentencia antimonopolística contra Paramount de 1948).

1951-1971. El ventenio real. Comprende el ventenio dominado por los realismos y los ‘nuevos cines’ en un número de nacionalidades europeas, asiáticas y latinoamericanas suficientes como para establecer no abusivamente los límites cronológicos de este período. Es el gran momento de diálogo internacional entre cinematografías diversas: revelación a occidente del cine japonés, de los cines más desarrollados de Latinoamérica –singularmente el brasileño y el cubano–, del cine indio. Mientras el cine norteamericano vive su crisis abierto a las tendencias realistas que e vienen desde Europa o los conflictos que vive la propia cultura norteamericana, buscando desesperadamente una nueva estrategia industrial que le permita reconquistar su estabilidad financiera y un nuevo modelo narrativo-expresivo que le permita expresar los intereses del cambiante público mayoritario.

1972-1994. La frontera de la imagen. El límite cronológico está marcado con nitidez en el ámbito del cine norteamericano por el estreno de *El Padrino* de Francis Coppola, a la que atribuimos el poder de representar la imposición de una nueva generación de realizadores en Hollywood –cuyas cabezas serán, además del propio Coppola, Allen, SCorsese, Lucas y Spielberg– que resuelven la crisis de la década anterior reencontrando al público masivo del cine (récorde de taquilla sucesivos de *El Padrino* en el 72, *Tiburón* en el 75, *La guerra de las galaxias* en el 77) y resolviendo las tensiones que desgarraban al cine norteamericano en la década anterior (sutura entre un pasado cinematográfico –la gran tradición del cine clásico– y las líneas de creación del cine de los sesenta/setenta, con apertura a los desarrollos del cine europeo). Es decir, creando un nuevo modelo, que provisionalmente podríamos llamar ‘neoclásico’ en el que tradición e innovación coexisten de forma no traumática. En cambio, el límite cronológico no es tan preciso en el ámbito del cine europeo,

que conoce en estos años, tras su brillo en los sesenta, la disolución de los 'nuevos cines' realistas sin aperturas a nuevos horizontes de creación, diluyéndose en los ochenta en individualidades no vinculadas a proyectos creativos nacionales, generacionales, éticos o ideológicos.

BIBLIOGRAFIA

GUBERN, R. ((1994): "Problemas de Periodización en la Historia del Cine" en *Area 5. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicidad*, N.º 3, Madrid.

TIMOTEO, J. (1992): *Historia y Modelos de la Comunicación en el siglo XX*. Ariel, Madrid.