

10. Hacia una historia de las historias del cine: una aproximación paradigmática

Lauro Zavala

Resumen

En este capítulo se propone un modelo general para estudiar los paradigmas centrales en *la historia de la historia* del cine, primero en la historia del cine mundial y a continuación en la historia del cine mexicano, lo que permite observar su utilidad para la teoría del cine y los estudios del público. Los paradigmas propuestos son los siguientes: la historia del cine de carácter preclásico (surgida durante el cine silente), de naturaleza legitimadora y organícista; la historia del cine de carácter clásico, surgida en la posguerra europea y sustentada en la crítica de cine, de naturaleza valorativa y orientada a la construcción del canon; la historia del cine de carácter moderno, sustentada en el análisis de la forma fílmica, y una historia contemporánea que articula el análisis formal con el contexto de producción y recepción, y que amplía el concepto de autor.

Palabras clave: historia del cine, canon cinematográfico, teoría del cine, análisis cinematográfico, historia de la historia del cine.

Abstract

This chapter proposes a general model to study the central paradigms in the history of film history, first in the history of world cinema and then in the history of Mexican cinema, which allows us to observe its usefulness

for film theory, the sociology of cinema or audience studies. The proposed paradigms are the following: the history of cinema of a pre-classical nature (emerged during the silent cinema), of a legitimizing and organicist nature; the history of classical cinema, which emerged in the European post-war period and is supported by film criticism, of an evaluative nature and oriented towards the construction of the canon; the history of modern cinema, based on the analysis of the film form, and a contemporary history that links formal analysis to the process of production and reception, and widens the concept of author.

Keywords: film history, film canon, film theory, film analysis, history of film history.

Introducción¹

Los estudios cinematográficos se sustentan en tres grandes campos: la teoría del cine, la historia del cine y el estudio del lenguaje cinematográfico. Y, a su vez, estos terrenos dialogan con otros campos disciplinarios, como la sociología del cine, la etnografía de los públicos y el cine como una forma de filosofía (Hill y Church, 1998; Branigan y Buckland, 2015).

Sin duda, la historia del cine está más próxima a la experiencia del espectador común que la teoría cinematográfica o los métodos de análisis de secuencias. Y la proporción de estudios sobre historia del cine es mucho más abundante que cualquier otro campo de los estudios cinematográficos (Hagener y Töteberg, 2002), no sólo por su importancia para los estudios de cine en general, sino también por el interés que despierta entre los espectadores de cine.

Cualquier espectador de cine está familiarizado con la existencia de los festivales internacionales y los premios nacionales de cine, y su propia decisión de ver alguna película está determinada en gran medida por su interés en uno u otro género cinematográfico y por lo que la crítica de cine comenta acerca de las películas en cartelera, todo lo cual está directamente asociado a la historia del cine (De Valck y Hagener, 2005).

¹ Todas las imágenes de este artículo han sido escaneadas por el autor de su biblioteca personal.

Sin embargo, el espectador común (es decir, el espectador que no es un especialista en los estudios sobre cine) seguramente no está familiarizado con la *historia de la historia* del cine. En lo que sigue se presenta, de manera panorámica, una tipología paradigmática de las formas de hacer historia del cine. La idea central de esta propuesta consiste en mostrar que en la historia del cine se puede distinguir la existencia de las siguientes tradiciones metodológicas:

1. Organicista: La historia del cine como recuento del llamado *séptimo arte*, es decir, como mostración del nacimiento, la madurez y la muerte del cine, ocurrida esta última en 1927 con la invención del cine sonoro. (Historia preclásica: 1920-1939). (Bardeche & Brasillach, 1935)
2. Valorativa: La historia del cine como construcción del canon cinematográfico, ya sea nacional o internacional, así como el estudio de la historia nacional a través de su representación en el cine (Historia clásica: 1940-1959). (Sadoul, 1949)
3. Analítica: La historia del cine como estudio de la evolución del lenguaje filmico (Primera modernidad: 1960-1979). (Bazin, 1950)
4. Casuística: La historia del cine sustentada en el análisis de secuencias (Segunda modernidad: 1980-1999). (Bordwell & Thompson, 1979)
5. Revisionista: La historia del cine que articula el análisis formal con los procesos de producción y recepción, y donde se amplía el concepto de autor ("*New Film History*") (Historia contemporánea: 2000 en adelante). (Cousins, 2004)

Cada uno de estos paradigmas en la historia del cine se ha desarrollado inicialmente durante un par de décadas antes de que surja una ruptura paradigmática que establece una forma distinta de hacer historia del cine, aunque la práctica de cada paradigma se mantiene vigente, de tal manera que las distintas formas de hacer historia del cine coexisten todas ellas de manera simultánea. Cada una de estas formas de historia del cine formula preguntas diferentes y adopta sus propios métodos de reconstrucción e interpretación.

A continuación se señalan las condiciones que han determinado el surgimiento de cada uno de estos paradigmas, así como la presencia de algunos de los casos más representativos en la historia del cine mundial y en la historia del cine mexicano.

Historias preclásicas del cine

Las historias preclásicas del cine fueron elaboradas durante el periodo del cine silente. Todas ellas comparten la perspectiva articulada por Riccioto Canudo desde antes de 1911 al definir al cine como el *séptimo arte*, es decir, como una forma de arte superior que integra las artes del *espacio* (pintura, escultura y arquitectura) y las artes del *tiempo* (poesía, música y danza) (Abel, 1988, p. 59).

Esta perspectiva está acompañada por un proyecto de legitimación del cine como arte, de acuerdo con la formulación elaborada por Rudolf Arnheim en su libro *El cine como arte* (1933). En este trabajo Arnheim sostiene que el cine mudo es una forma de arte precisamente porque es distinto de la realidad, es decir, porque no tiene sonido ni tiene color. Así, este periodo de la historia del cine tiene una naturaleza legitimadora al postular al cine como una forma superior del arte.

Figura 1. La escuela soviética del montaje / La teoría de Arnheim
/ La historia de Bardeche y Brasillach



Al mismo tiempo, esta perspectiva adoptó una visión organicista del cine, es decir, la visión del cine como un organismo que nace (en 1895), tiene un periodo de juventud (en la primera década del siglo), llega a la madurez (de 1910 a 1926) y muere (con la llegada del sonido al cine, en 1927).

Así, en esta forma de entender la historia del cine se adopta una perspectiva simultáneamente legitimadora y organicista. La ausencia de sonido llevó a orientar toda la atención al estudio de las imágenes como portadoras

de narración, lo cual ha dominado los estudios de cine durante casi todo el siglo XX (Grainge *et al.*, 2012). Esto se puede reconocer al observar que a pesar de que el cine es un lenguaje audiovisual, el análisis del sonido y la música han ocupado un lugar mucho menor que los estudios sobre las imágenes, la narración, la puesta en escena y el montaje de las imágenes. Es relativamente reciente el interés en el montaje y la puesta en escena del sonido y el efecto que estos recursos tienen en la experiencia de los espectadores (Buhler, 2019). Ésta es la herencia histórica de la *ideología del séptimo arte*.

Algunos teóricos de la historia del cine han desarrollado la idea de que el cine no es la realidad, sino que la *representa* con herramientas expresivas propias. Éste es el caso de Lotte Eisner en *La pantalla diabólica* (1952), cuyo proyecto lleva a sobrevalorar los recursos del expresionismo y el montaje conceptual propios del cine mudo, precisamente como fue explorado por Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Kulechov, los maestros del montaje soviético.

Esta concepción del cine lleva a la elaboración de historias en las que el sonido es marginado, incluso después de 1927, como ocurre en el trabajo de Paul Rotha: *The Film Till Now* (1930) y el muy influyente estudio de Maurice Bardeche & Robert Brasilach: *The History of Motion Pictures* (1935). Estos últimos tenían convicciones fascistas, y el mismo Brasilach fue condenado como traidor y fusilado en 1946 (Tucker, 1975). Sin embargo, su trabajo influyó en uno de los historiadores del cine mundial más importantes del siglo XX: el socialista Georges Sadoul, practicante de una historia del cine de carácter clásico, como se verá en la siguiente sección.

Historias clásicas del cine

Las historias clásicas del cine tienen como objetivo general contribuir a la construcción del canon, es decir, el conjunto de rasgos genéricos, directores y películas que serán considerados como referentes necesarios en la historia del cine. Por eso mismo, se trata de un tipo de historia producida desde la crítica de cine, pues se sustenta en la producción de juicios de valor y el establecimiento de rangos de valoración predeterminados.

Por supuesto, todo trabajo de investigación sobre cine se fundamenta en las historias de cine clásicas, pues en ellas se valoran y organizan los materiales cinematográficos disponibles, y se dirige una mirada de conjunto sin descuidar el comentario sobre el interés que tienen películas particulares como parte del canon.

Figura 2. El trabajo de Georges Sadoul en la fundación del canon occidental



Estas historias, además de ser valorativas, con frecuencia se sustentan en la idea de que existe un progreso artístico que se deriva del progreso de los recursos tecnológicos. El más conocido ejemplo de historia del cine mundial es la producida originalmente en francés por Georges Sadoul (disponible en español desde 1976 y reeditada en 2022).

En lengua española, este canon ha sido creado por Antonio del Amo (1945) y Ángel Zunia (1948) y ha sido continuado por Román Gubern (1969), Manuel Villegas López (1978) y José Luis Sánchez Noriega (2002 y 2018). En México los referentes clásicos son las historias del cine nacional producidas por Emilio García Riera y Moisés Viñas, precisamente desde la crítica de cine.

Figura 3. Las historias del cine mundial a partir de la crítica de cine



En la región latinoamericana, la mayor parte de las historias nacionales del cine tienen un carácter clásico y muchos de los investigadores que practican esta forma de historia del cine tienen formación profesional precisamente como historiadores.

¿Cuál es la situación de la historia del cine en México? Al estudiar un grupo de cuarenta títulos de historia del cine mexicano producidos en un lapso de cuarenta y cinco años (de 1978 a 2022) se puede observar una tendencia dominante en la historia del cine nacional a la producción de trabajos de carácter valorativo, sustentados en la práctica de la crítica de cine. Estos títulos se encuentran en la bibliografía que acompaña este trabajo.

En esta historia de la historia del cine mexicano se pueden observar algunas tendencias generales. En estos trabajos hay un notable interés por construir el canon del cine nacional, así como por estudiar temas y géneros específicos, el cine canónico de la época de oro, la historia nacional en su representación a través del cine y el trabajo de directores particulares.²

También es notable el hecho de que todos estos trabajos tienen un tiraje y una distribución restringidos al campo académico, con excepción de los tres títulos publicados en 1997 por la Editorial Clío, que tuvieron tirajes de alcance nacional con distribución masiva en los puestos de periódicos. Al tener como objetivo la construcción de un canon del cine nacional, en estos trabajos hay un interés sistemático por el estudio de temas, géneros y directores populares, así como revisitar el cine de la época de oro, precisamente por su carácter popular y ampliamente aceptado por los espectadores, y como un momento clave en la construcción de la identidad nacional. Por último, también es notable que en todos estos trabajos se adopta la perspectiva de

² En este grupo de historias del cine los trabajos que establecen un canon del cine nacional son los siguientes: García Riera (1985); Viñas (1987); *Artes de México* (1992); Cien años (1997); Dávalos (1997), García (1997); De la Vega (2001); Sánchez (2002); Aviña (2004); González (2006); 25 años (2009); Leal (2010-2019); Rodríguez (2011); Aviña (2019). Los trabajos donde se estudian temas y géneros específicos son: Tuñón (1998: mujeres); Aviña (1999: campo); García (2001: crítica de cine); Aviña (2004: géneros y temas); Martínez (2008: CDMX); González (2009: antropología); Sánchez Prado (2014: comedia romántica); Aviña (2015: Ciudad Universitaria); Fisgón (2016: humor); Aviña (2017: Mex Noir); Schmelz (2022: CF). Los trabajos sobre la época de oro son éstos: Monsiváis (1994); BUAP (1995), García (1997); Bartra (2011); Castro (2011); BUAP (2012); Castro (2022). Los trabajos sobre la historia nacional a través del cine son los siguientes: Filmoteca (1978); Varios Autores (1998); Noble (2005); Jablonska (2009); De la Vega (2019). Y los estudios sobre directores particulares son los de Arredondo (2001); De los Reyes (2006); Pelayo (2012).

disciplinas sociales, como la sociología o la antropología cultural, pues se estudia la historia nacional en el cine y la historia del cine nacional.

Figura 4. El canon clásico en la historia nacional del cine y la historia del cine nacional



Figura 5. La historia fundacional se sustenta en la crítica y el canon de temas y géneros



En México los estudios de campo sobre la experiencia de los espectadores (o espectadoras) de cine tiene ya su propia tradición en los trabajos realizados en Tijuana, Guadalajara y la Ciudad de México desde la antropología social en los trabajos de Norma Iglesias (1991), Patricia Torres (2011) y Ana Rosas Mantecón (2017).³ El estudio de la forma fílmica (que determina

³ Iglesias, N. (1971). *Entre yerba y polvo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, 2 vols. El Colegio de la Frontera Norte; Rosas Mantecón, A. (2017). *Ir al cine. Antropología*

la experiencia de los espectadores implícitos) será objeto de las historias modernas del cine nacional, como se verá en la siguiente sección.⁴

Orígenes de la modernidad en las historias del cine

Las historias modernas del cine establecen una ruptura frente a las historias clásicas. Esta tradición de ruptura se inició con el canónico artículo de André Bazin publicado en 1950, “La evolución del lenguaje cine”. En ese trabajo Bazin establece una distinción entre los directores que creen en la imagen y los directores que creen en la realidad, es decir, aquellos que se apoyan en el montaje (como en la tradición de los géneros clásicos) y quienes exploran las posibilidades del plano-secuencia y la profundidad de campo (como Renoir, Welles y otros), es decir, en la construcción de un montaje en el interior del encuadre que, en principio, permite mayor libertad al espectador para construir su experiencia frente a las imágenes (Bazin, 1966).

En este mismo artículo Bazin propone cuatro etapas en la historia del cine: 1) un cine mudo que cree en la imagen (Eisenstein), cuyas películas se construyen con recursos del expresionismo, el montaje acelerado, el montaje paralelo y el montaje de atracciones, es decir, que tiene un carácter pedagógico al llevar al espectador a tener una experiencia específica durante la proyección; 2) un cine mudo que cree en la realidad (Flaherty), que tiene una tendencia a los planos fijos, con frecuencia con una duración considerable,

de los públicos, la ciudad y las pantallas. Gedisa, UAM Iztapalapa; Torres San Martín, P. (2011). *Cine, género y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y la audiencia tapatía*. Universidad de Guadalajara.

⁴ HN 1978: Filmoteca (Revolución) / CN 1985: García Riera (Canon) / CN 1987: Viñas (Canon) / CN 1992: *Artes de México* (Canon) / ORO 1994: Monsiváis / ORO 1995: *Rostros* / CN 1997: *Cien años* (Canon) / CN 1997: *Dávalos* (Canon) / ORO 1997: *Aviña* / CN 1997: *García* GT 1998: *Tuñón* (Mujeres) / HN 1998: *VVA* / GT 1999: *Aviña* (Campo) / CN 2001: *De la Vega* (Regional) / GT 2001: *García* (Crítica) / DIR 2001: *Arredondo* (Directoras) / CN 2002: *Sánchez* (Crónica) / GT 2004: *Aviña* (GT) / HN 2005: *Noble* / CN 2006: *González* / DIR 2006: *De los Reyes* (Eisenstein) / GT 2008: *Martínez* (CDMX) / HN 2009: *Jablonska* / GT 2009: *González* (Antropología) / CN 2009: *25 Años* (Imcine) / CN 2010-2019: *Leal* (Cine Mudo). ORO 2011: *Bartra* (Carteles) / ORO 2011: *Castro* / CN 2011: *Rodríguez* / ORO 2012: *BUAP* DIR 2012: *Pelayo* / GT 2014: *Sánchez Prado* (Com Rom) / GT 2015: *Aviña* / GT 2016: *Fisgón* (humor) / GT 2017: *Aviña* (Noir) / CN 2019: *Aviña* (1979-2009) / HN 2019: *De la Vega* (Zapata) / ORO 2022: *Castro* / GT 2022: *Schmelz* (CF). Significado de las siglas: CN equivale a Canon Nacional; HN, Historia Nacional; GT, Género o Tema; ORO, Época de Oro; DIR, Directores y Directoras.

es decir, en forma de planos secuencia; 3) un primer cine sonoro, de 1930 a 1939 (Hitchcock) en el que se utiliza el *découpage*, es decir, un montaje que construye un suspenso narrativo que mantiene la atención y el interés del espectador por conocer el desenlace de la historia, y que es una síntesis de las dos tendencias mencionadas durante el cine mudo, y 4) el cine sonoro desarrollado de 1940 a 1949 (Welles) (Renoir), donde, además de la profundidad de campo y el plano-secuencia, se aprovechan las posibilidades expresivas de los movimientos de cámara y el montaje condensado, es decir, donde se condensa el tiempo de la historia en un tiempo de proyección breve (Bazin, 1966). Por cierto que, en este esquema, el empleo de la profundidad de campo no es un regreso al cine mudo (como lo señaló Sadoul), sino una síntesis de las etapas anteriores.

Figura 6. La visión moderna de Bazin se contrapone a la ideología del séptimo arte



Para André Bazin el cine no es el séptimo arte, es decir, el cine es sustancialmente una experiencia sonora. En sus propios términos, el cine no es una representación de la realidad, sino que es la realidad; el cine no sólo usa el montaje metafórico, sino también el *découpage* narrativo para crear suspenso; registra y transforma la realidad a través de la fotografía, y es una forma de arte popular, que puede transformar al espectador. El programa de Bazin contra la estética del séptimo arte incluyó promover y estudiar el cine que fue prohibido durante la Ocupación, es decir, *film noir*, musicales en *technicolor*, *western*, Hitchcock, Welles, Renoir, Jacques Tati, el neorrealismo italiano y los documentales de todo tipo. Esto se produjo en un clima

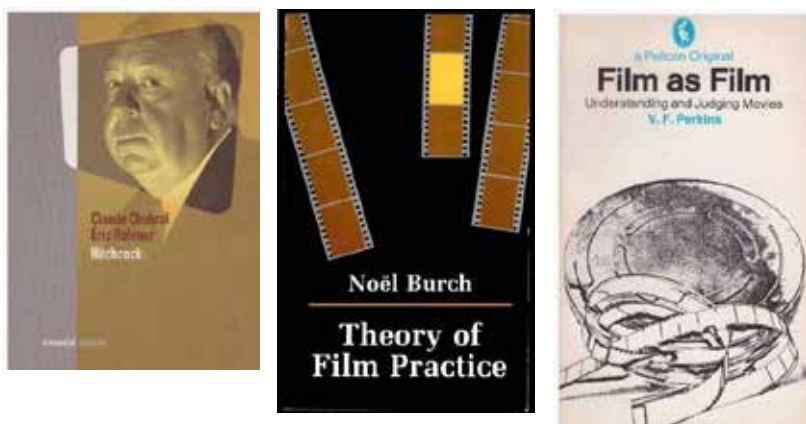
cultural de posguerra en el que había, en 1954, más de doscientos cineclubes en Francia, con más de cien mil miembros (Bordwell, 1998).

Por su parte, ya en el Epílogo de la historia del cine mundial elaborada por Bardeche y Brasilach en 1935, estos autores proponen una idea que será retomada por muchos otros historiadores del cine, que es la existencia de dos tendencias generales: Formalismo y Realismo, a los que comúnmente se asocian, respectivamente, las tradiciones de Méliès y Lumière, es decir, el cine ficcional y el documental. Sin embargo, Bazin se opone a esta idea al sostener que el cine, al ser fotografía, siempre es realista. Esta última idea, que es el inicio de las teorías realistas del cine, surgió como una derivación de las formas de realismo que influyeron en el cine de posguerra: Nueva objetividad alemana, Realismo socialista, Muralismo mexicano, Realismo documental (Brecht), Frente Popular (en Francia) y Arte comprometido (Sartre).

A partir de estas ideas, la influencia de Bazin en la Historia del Cine consiste en haber efectuado una ruptura de la historia lineal por la idea de que siempre existe una diversidad de tendencias en el cine en un mismo momento histórico. Además, su trabajo despertó el interés por la fotografía y la puesta en escena (plano-secuencia, profundidad de campo); consideró a los directores como autores, con un estatuto similar a los creadores de textos literarios; estableció una distinción entre edición (montaje soviético) y montaje (géneros clásicos); propuso la consideración de que el cine es una forma de arte popular (no una de las bellas artes, sino una forma de comunicación para cualquier persona en cualquier momento) y desarrolló el concepto paradigmático del contraste entre cine clásico y cine moderno (Andrew, 2013), todo esto ha influido en la formas de historia del cine que se pueden considerar como modernas y que se sustentan en el estudio de la forma fílmica, es decir, el lenguaje del cine y sus efectos en el espectador, además del estudio de las condiciones contextuales y los contenidos narrativos e ideológicos de las películas. Por supuesto, otros materiales contribuyeron al surgimiento de las historias modernas del cine, además de los ensayos de Bazin. Entre ellos se pueden destacar trabajos como *El lenguaje del cine* (1955) de Marcel Martin, que sigue siendo utilizado en los cursos sobre la forma fílmica; *Hitchcock* (1957) de Claude Chabrol y Eric Rohmer, que inició la tradición de estudiar el estilo formal de directores particulares; *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco, donde se establecen los parámetros de la modernidad artística y cultural (y que sigue siendo el mayor *best-seller* en la tradición de los estudios académicos especializados en cualquier disciplina);

Praxis del cine (1969) de Noël Burch, donde se estudian los efectos ideológicos del fuera de cuadro y fuera de campo y otros recursos formales del cine, como la organización narrativa de cada secuencia; y sobre todo *Film as Film* (1972) de V. F. Perkins, donde se establecen estrategias de análisis plano por plano que serán replicadas y ampliadas por los analistas europeos de las décadas siguientes, como Raymond Bellour, Peter Wollen, Gianfranco Bettetini y muchos otros.

Figura 7. Historias centradas en el análisis de la estructura, el estilo y los recursos formales



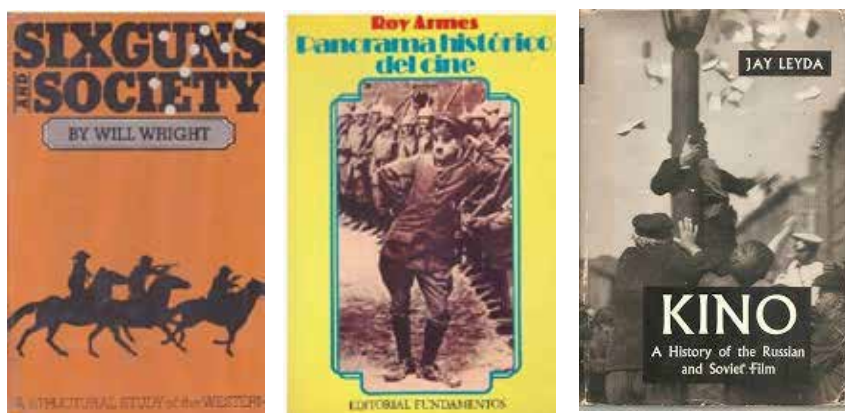
Historias modernas del cine: primera modernidad

Durante las décadas siguientes al cambio paradigmático de carácter académico y editorial que significó el trabajo de Bazin y los *Cahiers du Cinéma* se produjeron las primeras historias modernas del cine, caracterizadas por estar sustentadas en el estudio de la forma fílmica, la atención al montaje, la puesta en escena, el sonido, la estructura narrativa y el empleo de la iluminación, el color y los movimientos de cámara, muchos de ellos propiciados por los avances tecnológicos del momento (Bickerton, 2009).

Es así como surgen historias del cine orientadas al estudio de directores y géneros cinematográficos, así como las primeras historias de las teorías del cine. En este clima surge, por ejemplo, un trabajo como el de Roy Armes, que en su *Panorama histórico del cine (Film and Reality, 1974)* propone estudiar la historia del cine a partir del modelo semiótico de Peirce, distinguiendo

así *un cine indicial* (de naturaleza realista y documental) de *un cine icónico* (estructurado a partir de los géneros de la ficción clásica) y *un cine simbólico* (experimental y de vanguardia).

Figura 8. Una historia del cine a partir del análisis morfológico, estructural y del montaje



La tradición de las historias modernas se inicia con *Kino: Historia del cine soviético* (1960) de Jay Leyda (traducida al español por la Universidad de Buenos Aires y disponible en todas las bibliotecas de la región latinoamericana). Y continúa con la monumental *Historia del cine experimental* (1972) de Jean Mitry, que ya incluye un análisis por planos del montaje de secuencias particulares. Empiezan a elaborarse trabajos donde se integran la mirada sociológica y el análisis narratológico, prefigurando así los estudios culturales que surgirán treinta años más tarde, como el trabajo del sociólogo Will Wright, quien emplea el modelo morfológico de la narratología de Propp para responder preguntas sobre la historia del *western* (1977). O la reconstrucción de los antecedentes del montaje en la novela decimonónica en el estudio de John L. Fell (1974), lo que será ampliado veinte años más tarde por Tom Gunning y otros historiadores del cine silente.

Por su parte, Dudley Andrew elabora lo que será un referente para las historias de la teoría del cine, donde retoma precisamente la distinción entre teorías realistas y formalistas (1977). La primera modernidad llega a la historia del cine mexicano en la década de 2010 con trabajos como el de Elissa Rashkin, *Mujeres cineastas en México* (2015).

Historias modernas del cine: segunda modernidad

En el año 1978 se organiza un Encuentro de Historiadores del Cine convocado por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) donde se pone a disposición de los investigadores un acervo de quinientas películas producidas entre 1900 y 1906, lo que lleva a descubrir un cine que había sido ignorado hasta ese momento (Belton, 1998).

Esta apertura de los archivos olvidados lleva a reconsiderar el peso de los recursos formales en la experiencia del espectador y a reformular las prácticas de la historia del cine (Gaudreault, 2012). El estudio de Donald Richie sobre el cine japonés se inscribe en este contexto, donde el descubrimiento (y deslumbramiento) europeo frente a directores como Mizoguchi, Ozu y Kurosawa no deja de ser irónico, pues los directores considerados de vanguardia en Occidente eran considerados en Oriente como directores de retaguardia.⁵

Las formas de historia del cine en esta segunda modernidad son muy diversas, pero en todas ellas se pone en el centro de la discusión el lenguaje cinematográfico. Esto ocurre en las historias sobre los avances tecnológicos (Barry Salt), los primeros cien años del cine (Faulstich & Korte) y el cine de los primeros tiempos (Noël Burch, David Bordwell, Tom Gunning, André Gaudreault). Y surgen las primeras historias de la historia del cine (David Bordwell, 1998).

Es en este momento cuando se publica una de las más ambiciosas historias del cine narrativo (David Cook, 1996) en la que se dedica un capítulo entero (en distintas ediciones) al estudio de casos particulares, como *Citizen Kane*, *Cantando bajo la lluvia* o *Ladrones de bicicletas*, donde se estudian las condiciones de producción, la estructura narrativa y la influencia que ha ejercido cada una de estas películas en la historia del cine, y una amplia sección dedicada al análisis por planos de secuencias particulares. También en este momento se produce una compilación de estudios donde se incorpora el análisis de casos: *Historia general del cine* producida en España en doce volúmenes colectivos.

En México contamos con algunas historias analíticas del cine, publicadas a partir de 1990, como el trabajo de Ariel Zúñiga, donde por primera vez se analizan secuencias específicas en la obra de un director canónico. Poco

⁵ Richie, D. (1990). *Japanese Cinema: An Introduction*. Oxford University Press.

Figura 9. Una historia del cine sustentada en el análisis formal de secuencias y una relectura del periodo silente

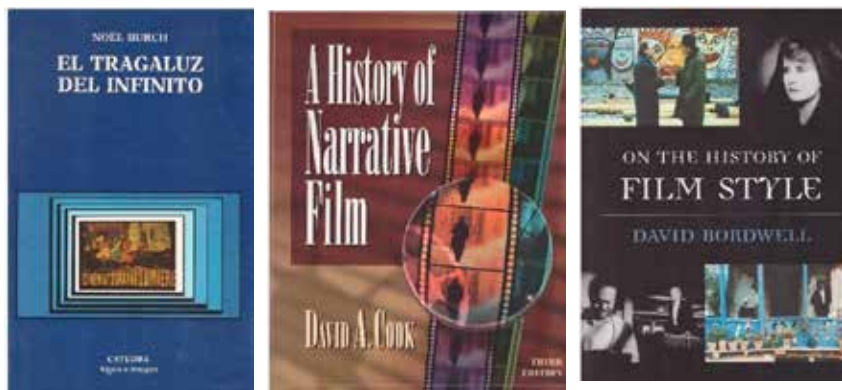


Figura 10. Articulación de la forma fílmica con el contexto sociohistórico



después aparece el trabajo de Patrick Duffey, donde se estudia la influencia del cine en la literatura mexicana. En el estudio de Margara Millán (1999) se analizan secuencias específicas para mostrar cómo se emplea el lenguaje del cine en las películas dirigidas por mujeres. Y en los trabajos del crítico Francisco Sánchez se propone una lúdica historia del cine mexicano a partir de una selección de escenas particulares de películas canónicas.

En 2007 Álvaro Fernández estudia la evolución del cine negro en México a partir del análisis de las estrategias de suspenso narrativo. En 2011 se publica la primera historia de la fotografía en el cine mexicano, de Hugo Lara y Enrique Lozano. Y en 2013 Martha Vidrio dio a conocer su historia de las estrategias de adaptación en el cine mexicano.

El trabajo de Alberto Cabañas es una contribución al estudio de la puesta en escena, en su trilogía *La mujer nocturna del cine mexicano*. Por su parte, Charles Ramírez Berg muestra en detalle las numerosas influencias que se pueden observar en el trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa.

Historias revisionistas del cine

En un artículo publicado en 1985 el investigador Thomas Elsaesser señaló el surgimiento de lo que desde entonces se ha llamado “*New Film History*” (Nueva Historia del Cine), que él define como una historia que va más allá de la apreciación estética de las películas para investigar el contexto industrial, económico y tecnológico que determina el estilo y los rasgos formales en un momento particular, de tal manera que se articula el análisis del lenguaje cinematográfico con el contexto social en el que se producen las películas.⁶ Ésta es una historia alejada del concepto tradicional del cine como reflejo de la sociedad (como es el caso de Kracauer), pues en este caso se examinan las condiciones tecnológicas que determinan el estilo de un género o un director.

Elsaesser y otros han señalado que en la historia clásica del cine al ignorar el sonido se concentra la atención en la dimensión narrativa de las películas, lo que lleva a estudiarlas como si fueran novelas. Ese mismo año (1985) aparecen dos trabajos que son un antecedente de esta forma de historia del cine: el estudio de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, donde se estudia la relación entre las condiciones de producción del cine clásico de Hollywood y su naturaleza estética; y el trabajo de Robert Allen y Douglas Gomery que se señala la existencia de las formas de historia del cine que van más allá de una aproximación únicamente estética. Se trata de las formas de historia económica, tecnológica y sociológica del cine (Allen & Gomery, 1985).

James Chapman (2007) establece, en el prólogo a un volumen colectivo sobre la “Nueva Historia del Cine” las principales variantes de esta nueva aproximación: 1) una historia del cine en la que se amplía el concepto de *autoría*, de tal manera que ésta que ya no se limita a la dirección de la película, sino que puede incluir la dirección de fotografía, la dirección de arte, la

⁶ Elsaesser, T. (1986). The New Film History. *Sight and Sound*, 55(4), 246-251. Casi veinte años después publicó el muy conocido trabajo *The New Film History as Media Archaeology* (2004), *Cinémas: Journal of Film Studies*, 14(2-3), 75-117.

edición sonora, la escritura del guión o la actuación; 2) una historia del cine centrada en la relación que existe entre productores y consumidores, articulada a través del *género* cinematográfico, y 3) una historia del cine orientada a los procesos de *recepción* fílmica apoyada en el empleo de distintos tipos de evidencias, incluyendo entrevistas, archivos de censura, materiales publicitarios, críticas y testimonios del estreno (Chapman, 2007).

Al mismo tiempo, desde esta perspectiva, se propone estudiar el cine histórico ya no como una búsqueda de la fidelidad a los acontecimientos pasados, sino como un análisis de la estructura y los contenidos ideológicos de la película, siguiendo las propuestas de Marc Ferro (1977), Pierre Sorlin (1980) y Robert Rosenstone (1995).⁷

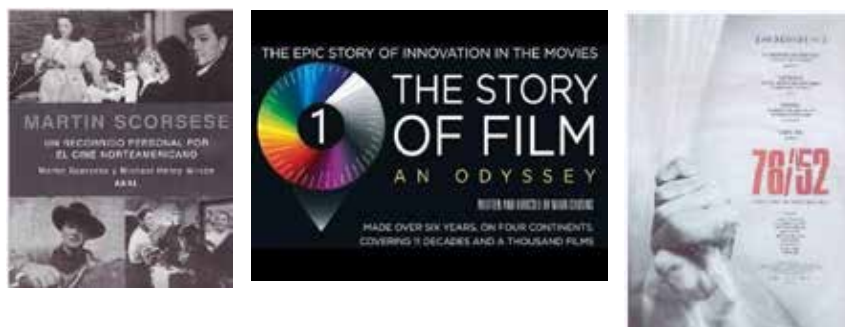
Uno de los trabajos más notables en este paradigma historiográfico es el volumen publicado en 2002 por David Powrie: *French Cinema: A Student's Guide* (Guía para el estudioso del cine francés). Este libro, además de incluir una breve historia del cine francés, cubre dos terrenos característicos (y casi distintivos) del cine francés: una Historia de la teoría del cine y un capítulo sobre Análisis de secuencias. En este último apartado se señala que el análisis de secuencias se deriva de la *explicación de textos* de la tradición literaria francesa, y que surgió a partir de la década de 1970 (p. 127). Antes de presentar el análisis de secuencias específicas del cine francés, se dedica un espacio a responder cuatro preguntas metodológicas: ¿Por qué es útil el análisis de una secuencia? ¿Cómo se selecciona una secuencia para su análisis? ¿Qué extensión debe tener una secuencia? ¿Qué forma debe tener el análisis?

En estas formas de historia del cine el análisis de secuencias es una herramienta necesaria para entender el surgimiento y desarrollo del estilo cinematográfico.

Por su parte, la *Historia del cine* de Mark Cousins se sustenta en el análisis de secuencias y fotogramas específicos, lo cual se puede observar en sus propios documentales como *The Story of Film* (2010), *The Story of Film: A New Generation* (2021) y muchos otros.

⁷ Ferro, M. (1977). *Historia contemporánea y cine*. Ariel; Sorlin, P. (1977; 1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. FCE; Robert Rosenstone, R. (1995; 1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra historia*. Ariel.

Figura 11. La historia analítica del cine desde el cine documental



También en 2010 se publica la primera historia sobre el nacimiento de los recursos de la forma fílmica en el cine europeo entre 1891 y 1916. Así, por ejemplo, vemos cómo en el año 1900 se registra por primera ocasión el empleo de plano general, toma subjetiva, campo-contracampo, fuera de cuadro, picado y contrapicado, profundidad de campo y *flashback*. Y se puede observar cómo en 1901 se produce por primera vez una secuencia, precisamente en el cortometraje *Las desventuras de Mary Jane (con la parafina no se juega)* dirigido por George Albert Smith (Briselance y Morin, 2010).

Todo ello coincide con el estudio de la experiencia del espectador de cine desde la perspectiva de las neurociencias (Gallese y Guerra, 2020) y los panoramas sobre teoría del cine estructurados alrededor de las polémicas en este campo (Branigan y Buckland, 2015; Pomerance y Palmer, 2016).⁸

En estas formas de historia se revisita el cine clásico (Thompson, 1999; Losilla, 2003; Russo, 2008), el cine moderno (Font, 2002; Losilla, 2013) y el cine posclásico (Thanouli, 2009) y se estudian las tradiciones del cine mundial desde una perspectiva formal (Chapman, 2003; Badley *et al.*, 2006). También se utilizan recursos infográficos en la historia de los actores y actrices (Haydn-Smith, 2014); las líneas del tiempo y el análisis de fotografías en la historia del canon internacional (Kemp, 2011) y el código QR para facilitar el acceso del lector a los materiales audiovisuales estudiados (Da Costa, 2014).

⁸ Gallese, V. & Guerra, M. (2020). *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Oxford University Press; Branigan, E. & Buckland, W. (Eds.). (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge; Pomerance, M. & Barton Palmer, R. (Eds.). (2016). *Thinking in the Dark. Cinema, Theory, Practice*. Rutgers University Press.

Figura 12. Historia de las teorías, los componentes formales y las fuentes originarias



También es en este momento cuando los historiadores y los directores de cine producen documentales a partir de su perspectiva personal sobre la historia del cine (como lo hizo Scorsese en 1995, 1999 y 2003). Y por primera ocasión se dedica un largometraje documental (Philippe, 2017) al análisis de una secuencia particular (la secuencia de la regadera en *Psicosis* de Alfred Hitchcock), que ya había sido objeto de un volumen colectivo de análisis por planos (Skerry, 2009).

En esta nueva forma de historia del cine los materiales más ilustrativos son aquellos donde se estudia la historia de cada uno de los componentes de la forma fílmica, lo que incluye una historia de la iluminación y los movimientos de cámara (Keating, 2010; 2019); la historia de la puesta en escena fílmica (Tamayo y Hendrickx, 2020; Lavery, 2020); la historia del sonido en el cine (Buhler *et al.*, 2010) y la formulación de una *política de los actores* a partir del estudio de referentes canónicos del cine clásico (Moulet, 2021).

Conclusiones

La historia *preclásica* del cine, producida a partir de la década de 1920, estuvo influida por la ideología del *séptimo arte*, por lo que dejó de lado el estudio del sonido y, con ello, el estudio de la forma fílmica. Las historias *clásicas*, surgidas en la década de 1940, tienen el objetivo de crear un canon, ya sea nacional o temático, por lo que tienen una naturaleza valorativa y esencialista, y con frecuencia se producen desde una perspectiva sociológica. En

la década de 1960 surgen las historias *modernas* del cine, con un carácter humanístico, es decir, con atención a la experiencia sensorial de los espectadores, destacando la importancia de los sonidos y no sólo las imágenes. Los cambios en el campo académico producen historias donde se utilizan recursos de semiótica, iconología, iconografía y retórica. Así surgen las primeras *historias analíticas*, sustentadas en el estudio del lenguaje cinematográfico.

A partir de la década de 1980 las historias de la *segunda modernidad* reescriben completamente la historia del cine mudo y establecen un balance entre las tendencias normativas y el análisis casuístico, lo que coincide con el crecimiento explosivo del campo académico y editorial de los estudios cinematográficos en Europa. En la llamada “*New Film History*” se integra el análisis formal al estudio de las condiciones de producción, se estudian los géneros cinematográficos para atender los procesos de recepción y se amplía el concepto de autor al considerar en esos términos el trabajo de fotografía, sonido, edición, actuación y dirección de arte. A partir de la primera década del nuevo siglo se producen historias del cine que utilizan recursos infográficos y se producen historias analíticas desde el interior del cine, es decir, en películas biográficas, documentales analíticos, exploraciones personales y guías didácticas para el análisis del lenguaje cinematográfico.

Esta evolución paradigmática ha tenido un ritmo distinto en la región iberoamericana, donde más de 75% de la producción académica sobre cine se produce desde las ciencias sociales, especialmente sobre *la historia del cine nacional* y sobre *la historia nacional en el cine de ficción*, lo que corresponde a las historias *clásicas* del cine, lo que sin duda sigue siendo el fundamento para la elaboración de las otras formas de historia del cine. Esto significa que la evolución de la historia del cine es marcadamente diferente en distintas regiones del mundo y corresponde a la evolución de diversos indicadores académicos, como son los siguientes: 1) el crecimiento de las redes académicas internacionales; 2) el acceso digital abierto a los archivos fílmicos; 3) la libre circulación (digital) de los libros y artículos de investigación; 4) la multiplicación de los programas de posgrado, y 5) la existencia de un amplio mercado editorial especializado.

Las formas de la historia del cine que se practican en cada región son un terreno sintomático del crecimiento de las comunidades académicas. Al concluir la pandemia se han abierto posibilidades notables de crecimiento académico con la realización permanente de congresos, conferencias y cursos a distancia, lo que permite la polinización de las comunidades de investigación

y propicia el intercambio académico. La historia del cine merece ser estudiada en términos de su propia historia regional.

Bibliografía secundaria

Estudios sobre la historia de la historia del cine

- Abel, R. (1988). *French Film Theory and Criticism, Volume I: A History/Anthology, 1907-1939*. Princeton University Press.
- Allen, R. C. & Gomery, D. (1985). *Film History Theory and Practice*. Alfred A. Knopf. (*Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, 1995).
- Andrew, D. (2013). *André Bazin*. Oxford University Press.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Belton, J. (1998). American Cinema and Film History en Hill, J. & P Church Gibson, P. (Eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (pp. 227-237). Oxford University Press.
- Bickerton, E. (2009). *A Short History of Cahiers du Cinéma*. Verso.
- Bordwell, D. (1989). *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press.
- (1998). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack*. Oxford University Press.
- Chapman, J., Glancy, M. & Harper, S. (Eds.). (2007). *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Palgrave Macmillan.
- De Valck, M. & Hagener, M. (Eds.). (2005). *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam University Press.
- Gaudreault, A. (Ed.). (2012). *A Companion to Early Cinema*. Wiley-Blackwell.
- Gomery, Douglas & Clara Pafort-Overduin (Eds.) (2011). *Movie History. A Survey*, 2nd. ed. Routledge.
- Grainge, P., Jankovich, M. & Monteith, S. (Eds.). (2012) *Film Histories. An Introduction and Reader*. Edinburgh University Press.
- Hagener, M. & Tötenberg, M. (2002). *Film. An International Bibliography*. Verlag J. B. Metzler.
- Kuhn, Thomas S. (2012). *The Structure of Scientific Revolutions. 50th Anniversary Edition*. The University of Chicago Press.
- Losilla, C. (2003). *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Paidós.

- (2013). *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Cátedra.
- Russo, E. A. (2008). *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Manantial
- Sklar, R. (1990). Oh! Althusser. Historiography and the Rise of Cinema Studies, en Robert Sklar & Charles Musser (Eds.), *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Temple University Press.
- Thompson, K. (1999). Modern Classicism en *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard University Press.
- Tucker, W. R. (1975). *The Fascist Ego. A Political Biography of Robert Brasillach*. University of California Press.

Bibliografía primaria

Historia del Cine Mundial: Paradigma Preclásico y Clásico

- 1906: Riccioto Canudo, "O Cinema como a Sétima Arte", en *Gazette des Sept Arts*.
- 1922-1934: Sergei Eisenstein, *Writings* (1991). London, British Film Institute
- 1991: *Towards a Theory of Montage*. BFI.
- 2001: *Hacia una teoría del montaje*. Paidós, 2 vols.
- 1930: Paul Rotha, *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*. Jonathan Cape.
- 1933: Rudolph Arnheim, *Film als Kunst*. Berlín / 1933: *Film*. Faber & Faber.
- 1957: *Film as Art*. University of California Press.
- 1971: *El cine como arte*. Buenos Aires, Ediciones Infinito / 1986: *El cine como arte*. Paidós.
- 1935: Maurice Bardeche & Robert Brasilach, *Histoire du cinéma*. Denoël & Steele.
- 1938: *The History of Motion Pictures*. W. W. Norton.
- 1945: Antonio del Amo, *Historia universal del cine*. Plus-Ultra.
- 1947: Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton University Press.
- 1961: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Nueva Visión (1985, Paidós).
- 1948: Ángel Zunia, *Una historia el cine*. Destino.
- 1949: Béla Balász, *Der Film. Werden und Wesen einer neuer Kunst* (Viena).
- 1977: *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili.

- 1949: Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*. Flammarion (1967: Edición en francés actualizada y condensada).
- 1972: *Historia del cine mundial*. Siglo XXI Editores. Incluye un Anexo sobre el cine producido de 1965 a 1971 elaborado por Tomás Pérez Turrent (2021: Segunda edición, con un Anexo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, elaborado por el ICAIC de Cuba).
- 1952: Lotte Eisner, *L'écran démoniaque* (París).
- 1955: *La pantalla demoniaca. Panorama del cine alemán*. Losange.
- 1988: *La pantalla demoniaca. La influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*. Cátedra / 2013: *La pantalla demoniaca. Panorama del cine clásico alemán*. El Cuenco de Plata.
- 1956: Roberto Paoletta, *Storia del cinema muto*. Giannini, Napoli.
- 1967: *Historia del cine mudo*. Ediciones de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba).
- 1966: René Jeanne & Charles Ford, *Histoire illustrée du cinéma*. Editions Robert Lafont.
- 1974: *Historia ilustrada del cine*. Alianza Editorial, 3 vols.
- 1969: Roman Gubern, *Historia del cine*. Ediciones de Bolsillo, 2 vols.
- 2014: Edición actualizada. Anagrama.
- 1972: Eric Rhode, *A History of the Cinema. From its Origins to 1970*. Pelican Books.
- 1978: Manuel Villegas López, *Los grandes nombres del cine*. Biblioteca Universal Planeta, 2 vols. / 2005: *Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores*.
- 1979: John L. Fell, *A History of Films*. Holt, Rinehart and Winston.
- 1995: Juan Tébar, *La vuelta al cine en sesión continua*. Ilustraciones de José Ramón Sánchez. Anaya.
- 2002: José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial / 2018: *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Prólogo de Roman Gubern.
- 2021: Varios autores, *La Guía Film Affinity. Breve historia del cine*. Nórdica Libros.

Historias del Cine Mexicano: Paradigma clásico, 1978 – 2022

- 1978: Varios autores, *Cine y Revolución Mexicana*. Revista *Filmoteca* No. 1. Dirección de Actividades Cinematográficas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1985: Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*. Consejo Nacional de Fomento Educativo/Secretaría de Educación Pública.
- 1987: Moisés Viñas, *Historia del cine mexicano*. Dirección de Actividades Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1992: Varios Autores, Revisión del cine mexicano. *Artes de México*, 10.
- 1994: Carlos Monsiváis & Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ediciones El Milagro.
- 1995: Carlos Monsiváis, *Rostros del cine mexicano*. Instituto Mexicano de Cinematografía.
- 1997: Cineteca Nacional, *Cien años de cine mexicano, 1896-1996*. CD-ROM. Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Colima.
- 1997: Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*. Clío.
- 1997: Gustavo García & Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*. Clío.
- 1997: Gustavo García & José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*. Clío.
- 1998: Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- 1998: Varios Autores, *Un cine revolucionado. Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)*. Museo del Palacio de Bellas Artes/Secretaría de Cultura.
- 1999: Rafael Aviña, *Tierra brava. El campo visto por el cine mexicano*. Instituto Mexicano de Cinematografía/Campaña Nacional de Subsistencias Populares.
- 2001: Eduardo de la Vega Alfaro (Coord.), *Microhistorias del cine en México*. Universidad de Guadalajara/Universidad Nacional Autónoma de México /Instituto Mexicano de Cinematografía/Cineteca Nacional/Instituto Mora.
- 2001: Gustavo García & David Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*. Dirección de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

- 2001: Isabel Arredondo, *Palabra de mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*. Iberoamericana/Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- 2002: Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*. Cineteca Nacional/Ediciones Juan Pablos.
- 2004: Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros cine mexicano*. Cineteca Nacional/Océano.
- 2005: Andrea Noble, *Mexican National Cinema*. Routledge.
- 2006: Carla González Vargas, *Las rutas del cine mexicano contemporáneo, 1990-2006*. Instituto Mexicano de Cinematografía/Landucci.
- 2006: Aurelio de los Reyes, *El Nacimiento de ¡Que viva México!* Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2008: Carlos Martínez Assad, *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. Secretaría de Cultura, Gobierno del Distrito Federal.
- 2009: Alejandra Jablonska, *Cristales del tiempo: Pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. Universidad Pedagógica Nacional.
- 2009: Javier González Rubio & Hugo Lara Chávez, *Cine antropológico mexicano*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 2009: Instituto Mexicano de Cinematografía, *Múltiples rostros, múltiples miradas: Un imaginario filmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*.
- 2010-2019: Juan Felipe Leal & Eduardo Barraza, *Anales del Cine en México, 1895-1911*. Filmoteca UNAM/Difusión Cultural UNAM/Juan Pablos Editor / Voyer, 25 vols.
- 2011: Armando Bartra, *Sueños de papel. El cartel cinematográfico en la época de oro*. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco.
- 2011: Maricruz Castro Ricalde & Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone". Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2011: José Rodríguez López Rolo (Coord.), *Cine México, 1970-2011*. Gran Numeronce Producciones.
- 2012: Varios Autores, *Cine Mexicano. Época de Oro*. Exposición Fotográfica del Archivo Histórico Universitario de la BUAP. Dirección de Fomento Editorial, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- 2012: Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. Instituto Mexicano de Cinematografía.

- 2014: Ignacio Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Vanderbilt University Press
- 2015: Rafael Aviña, *Exterior: Ciudad Universitaria. Toma uno... se filma*. Filmoteca UNAM/Fomento Editorial UNAM.
- 2016: Raúl Barajas (El Fisgón) & José Antonio Valdés Peña, *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*. Cineteca Nacional.
- 2017: Rafael Aviña, *Mex Noir. Cine mexicano policiaco*. Cineteca Nacional.
- 2018: Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano 50 años después*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- 2019: Rafael Aviña, *Nuevo cine mexicano. Territorios de la invención, 1979-2009*. Cineteca Nacional.
- 2019: Eduardo de la Vega Alfaro & Hugo Lara Chávez (Coords.), *Zapata en el cine*. Cineteca Nacional/Corre Cámara/Paralelo 21.
- 2022: Itala Schmelz, *Codigofagia. Cine mexicano y ciencia ficción*. Akal.
- 2022: Maricruz Castro Ricalde, *La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la edad de oro*. Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa.

Historias Modernas del Cine

Primera Modernidad: Historia Analítica

- 1960: Jay Leyda, *Kino: Historia del cine soviético*. Eudeba.
- 1971: Jean Mitry, *Historia del cine experimental*. Fernando Torres (1974).
- 1974: Roy Armes, *Panorama histórico del cine (Film and Reality)*. Fundamentos (1976).
- 1974: Gianni Rondolino: *Storia del cinema d'animazione*. Einaudi.
- 1974: John L. Fell: *El filme y la tradición narrativa*. Ediciones Tres Tiempos/Ediciones Asociadas (1977).
- 1974: Amos Vogel, *Film as Subversive Art*. Traducido al español en 2014. Conaculta.
- 1977: Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. University of California Press.
- 1977: Mira Liehm & Antonin J. Liehm, *The Most Important Art. Soviet and Eastern European Films After 1945*. University of California Press.

1977: Andrew, D. *Las principales teorías cinematográficas*. Gustavo Gili. (1978).

Segunda Modernidad: Historia Casuística

1982: Noël Burch, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra (1999).

1983: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword.

1985: David Bordwell et al., *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós (1997).

1987: José María Monterde, Esteve Riambau & Casimiro Torreiro, *Los "nuevos cines" europeos, 1955 / 1970*. Lerna.

1988: Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (video).

1990-1995: Werner Faulstich & Helmut Korte (Eds.), *Cien años de cine, 1895-1995* (5 vols.). Siglo XXI (1994-1999).

1994: Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press.

1996: David Cook, *A History of Narrative Cinema*, 3rd ed. W. W. Norton.

1996: Varios Autores, *Historia general del cine* (12 vols.). Cátedra.

2007: Chris Fujiwara, *Movies. The Little Black Book*. Octopus Publishing Group (2009: *100 años de cine: Momentos clave. Actores, actrices, películas, escenas, diálogos y acontecimientos que han marcado el panorama del cine*. Blume).

2009: Philip J. Skerry, *Psycho in the Shower. The History of Cinema's Most Famous Scene*. Continuum.

2011: Philip Kemp, *Cine: Toda la historia*. Blume.

2012: David Parkinson, *100 Ideas that Changed Film*. Laurence King.

2014: Ian Haydn-Smith (Ed.), *Movie Star Chronicles. A Visual History of the World's Greatest Movie Stars*. Quintessence Editions.

2020: Ian Haydn Smith, *Breve historia del cine. Guía de bolsillo con los géneros, películas, movimientos y técnicas fundamentales*. Blume.

Historias Modernas del Cine en México

Segunda Modernidad: Análisis Formal de Películas

- 1990: Ariel Zúñiga, *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón. Una relectura*. Ediciones del Equilibrista.
- 1996: Patrick Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1999: Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*. PUEG, UNAM / Miguel Ángel Porrúa.
- 2002: Francisco Sánchez, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano, 1896-2002*. Juan Pablos.
- 2007: Álvaro Fernández, *Crimen y suspenso en el cine mexicano 1946-1955*. El Colegio de Michoacán.
- 2010: Aquiles Chihu Amparán, *El framing del spot político*. UAM Iztapalapa/ Miguel Ángel Porrúa.
- 2011: Hugo Lara Chávez y Elisa Lozano, *Luces, cámara, acción: Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*. Instituto Mexicano de cinematografía/ Cinoteca Nacional/Festival International du Film d'Amiens.
- 2013: Martha Vidrio, *La adaptación de la obra literaria en el cine mexicano*. Universidad de Guadalajara.
- 2014: Alberto Cabañas, *La mujer nocturna del cine mexicano*. Universidad Iberoamericana.
- 2015: Charles Ramírez Berg, *The Classical Mexican Cinema. The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. University of Texas Press.
- 2019: Alberto Cabañas, *La forma fílmica. Una revisión de la forma en el cine a partir de la filmografía de Alberto Gout, 1938-1966*. Universidad Iberoamericana.
- 2019: Lauro Zavala (Coord.), *Miradas panorámicas. Teoría, historia y análisis*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Historias Contemporáneas del Cine

- 2002: Phil Powrie & Keith Reader, *French Cinema: A Student's Guide*. Oxford University Press.
- 2002: Domenec Font, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Paidós.

- 2003: Chapman, J. (Ed.), *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion Books.
- 2004: Mark Cousins, *The Story of Film*. Pavillion Books (Blume, 2005, 2011).
- 2006: Linda Badley, R. Barton Palmer & Steven Jay Schneider (Eds.), *Traditions in World Cinema*. Edinburgh University Press.
- 2009: Eleftheria Thanouli, *Post-Classical Cinema. A Poetics of Film Narration*. Wallflower Books.
- 2009: Karla Oeler, *A Grammar of Murder: Violent Scenes and Film Form*. The University of Chicago Press.
- 2010: James Buhler, David Neumeyer & Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. Oxford University Press.
- 2010: Marie-France Briselance & Jean-Claude Morin, *Grammaire du cinema*. Nouveau Monde Éditions.
- 2010: Patrick Keating, *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. Columbia University Press.
- 2014: Patrick Keating (Ed.), *Cinematography*. Rutgers University Press.
- 2014: Marco da Costa, *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich. Cuando el cine alemán se afilió al nazismo*. Comunicación Social.
- 2015: Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style. Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. University of California Press.
- 2019: Patrick Keating, *The Dynamic Frame. Camera Movement in Classical Hollywood*. Columbia University Press.
- 2019: Augusto Tamayo & Nathalie Hendrickx, *La dirección de arte en el cine peruano*. Universidad de Lima.
- 2020: Ma. Camila Rodríguez & Jairo H. Agudelo, *La memoria urbana en la representación cinematográfica. Bogotá en los siglos XIX y XX*. Universidad de La Salle.
- 2021: Christopher Laverty, *Fashion in Film*. Laurence King.
- 2021: Luc Moullet, *Política de los actores. Gary Cooper. John Wayne. Cary Grant. James Stewart*. Gong Producciones.
- 2022: Isaac León Frías, *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tension en la historia del cine*. Universidad de Lima.

Historias modernas del cine desde el cine

- 1995: Martin Scorsese, *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*. Hay transcripción bibliográfica ilustrada en pasta dura: Martin Scorsese & Michael Henry Wilson: *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Akal (2001).
- 1999: Martin Scorsese, *My Voyage to Italy*.
- 2003: Richard LaGravenese, *A Decade Under the Influence. The 70s Films that Changed Everything*.
- 2003: Kevin Burns, *Sex at 24 Frames per Second*.
- 2004: Jacques Richard, *Henry Langlois. Phantom of the Cinematheque*.
- 2005: Manuel Márquez, *Ni muy muy ... ni tan tan... simplemente Tin Tan*.
- 2006: Eddie Muller, *Film Noir. Bringing Darkness to Light*.
- 2010: Mila Turajlic, *Cinema Komunisto*.
- 2010: Rüdiger Suchsland, *Hitler's Hollywood*.
- 2010: Martin Scorsese, *A Letter to Elia*.
- 2011: Mark Cousins, *The Story of Film. An Odyssey*.
- 2012: Emilio Maillé, *Miradas multiples (La máquina loca)*.
- 2017: Alexandre O. Philippe, *78/52. 78 Shoots & 62 Cuts that Changed Cinema Forever*.
- 2018: Pamela B. Green, *Be Natural: The Untold Story of Alice Guy-Blaché*.
- 2019: Midge Costin, *Making Waves: The Art of Cinematic Sound*.
- 2021: Mark Cousins, *The Story of Film. A New Generation*.