

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Primordial, primitivo, antiguo, clásico

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1996). Primordial, primitivo, antiguo, clásico. Banda aparte. (4):25-42.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42164>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



PRIMORDIAL, PRIMITIVO, ANTIGUO Y CLÁSICO

(los modos de representación en cine hasta 1925)

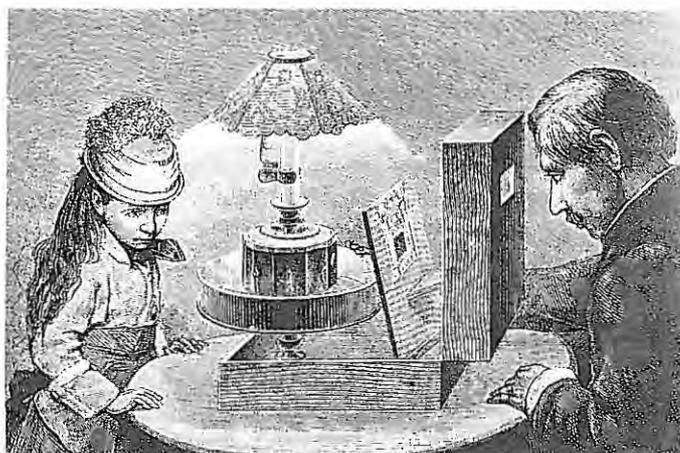
Luis Alonso García

A los alumnos de aquel tiempo en Sevilla

I. EL CINE PRIMITIVO

De etiquetas y átomos

1. Lumière, Skladanovski, Edison, Brighton, Méliès, Dickson, Zecca, Chomón, Porter, Le Bargy, Feuillade... son los nombres que configuran la primera etapa de la historia cinematográfica, **el cine primitivo**, *the early cinema* (Elsaesser, 1990ec) o *des les premiers temps* (Gaudreault, 1979pt)¹. Esos son los autores -o mejor, las obras-, que ahora cumplen cien años. Y sin embargo, sólo se usa



dichos nombres y sus obras como una mención de origen que poco tuviera que ver con lo que entendemos por 'cine', como si 'inventar' y 'hacer' cine se hubieran transformado en dos cosas diferentes. Así, tras una breve aparición de los cortos de Lumière, Edison o Skladanovski -dependen del país donde se celebre el homenaje-, rápidamente se pasa (en la noticia informativa o en el ciclo cinematográfico) a la loa de los grandes del cine mudo de los años '10 y '20. Aquí y no allí es donde empieza supuestamente la historia del 'séptimo arte', quedando fijada una vez más esa diferencia entre el aparato técnico (el cinematógrafo) y el objeto artístico (el cine)².

Pero a pesar del desinterés -a ratos mediático y a ratos académico-, esa especie de 'cine de nadie' ha centrado una gran parte de los estudios de las dos últimas décadas:

- Por un lado, el debate originado por 'Cahiers du Cinéma' en Francia, que denunciara la supuesta transparencia y objetividad del 'cine clásico'. En esa denuncia, y en la defensa del cine moderno que profesaban, acabarían acudiendo al cine anterior al 'clasicismo' para comprobar que aquello no eran experimentos, fallidos intentos, pequeños atisbos... sino un sistema de representación diferente -o como aquí queremos mostrar, un conjunto de sistemas-, radicalmente ajeno al establecido por los 'padres' del cine.

- Por otro lado, un movimiento nacido en el seno de las Filmotecas, y cristalizado en el Congreso realizado en Brighton en 1978, donde con la exhibición de 600 películas realizadas entre 1900 y 1906, comienza un proyecto no sólo de recuperación filmotecaria sino de investigación fílmica en todas sus facetas.

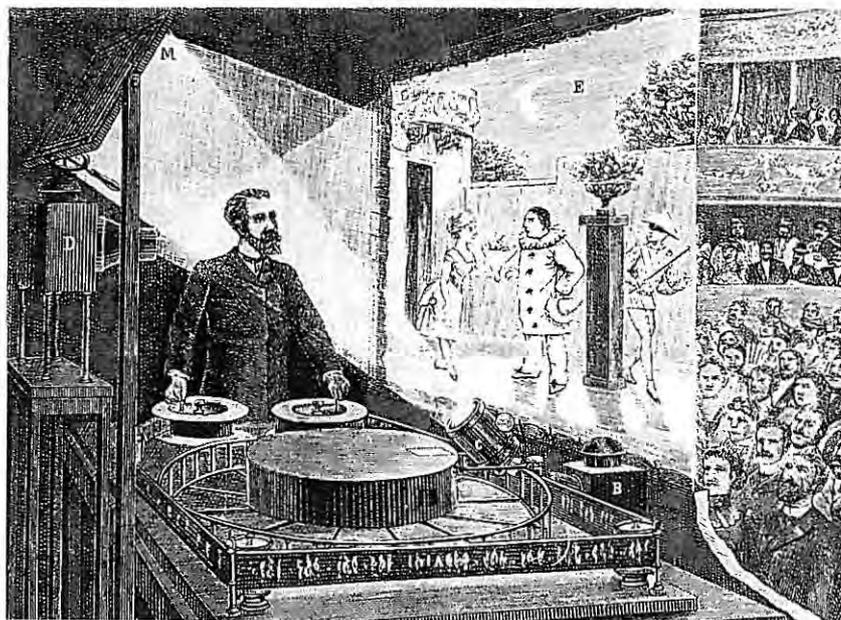
2. En la confluencias de ambas corrientes surge la revisión de esa historia del cine basada en el evolucionismo más absurdo y que acaba definiendo un medio por su modelo dominante, el cine narrativo/representativo. Pero dicha revisión ha estado marcada por un carácter de urgencia. En un nivel pragmático, la imposición de criterios filmotecarios (recuperación, restauración, conservación) marca de antemano qué autores han de

privilegiarse³. En un nivel teórico, la necesidad de encontrar evidencias a favor de la tesis sobre 'el lenguaje clásico como producto histórico', ha llevado a mantener el interés sobre aquellos autores que configuran la linealización histórica y teórica del cine (una tríada diacrónica formada por Brighton, Porter y Griffith). A pesar de estar motivado por un empeño contrario, la revisión anti-teleológica se sitúa en el mismo objeto que la historiografía anterior -el privilegio de ciertos autores-, aunque la perspectiva haya cambiado: ya no son 'descubridores' de lo que el cine 'llevaba en sí', sino 'creadores' de lo que el cine 'llegó a ser'.

Las consecuencias de estas urgencias son claras: Por un lado, la **generalización** de todo el cine anterior a 1910 bajo la etiqueta de 'cine primitivo', cajón de sastre en el que entra todo aquel cine que no corresponde al cine clásico o de vanguardias -igual de clásicas, por cierto. Por otro, la **atomización** de los estudios; a la generalización de las historias monumentales, estos autores han respondido con el centramiento en objetos minúsculos (un corto de Porter, un grupo de películas de Méliès), vistos además en aspectos específicos (la narratividad en Brighton, el *racord de mouvement* en las películas de la Biograph...). Es por esta doble tendencia -generalización histórica y atomización analítica-, por lo que realizar un examen global tiene todas las características de una misión imposible, sobre todo, si se parte de la hipótesis de que ese período cubre varios modos de representación diferentes y que se puede llegar a ellos por criterios estrictamente textuales. Esa es nuestra intención⁴.

3. Conviene hacer una precisión inherente a cualquier estudio bio-historiográfico. El **nombre de autor** está aquí utilizado como emblema, firma de la película comentada y existente sólo en cuanto autor de ese texto y no de toda su filmografía. Nuestro criterio es textual, y en cuanto tal, hace caso primero a las obras en su autonomía más que a las biofilmografías. Nada tiene que ver -o quizás absolutamente todo- el Méliès de 'el Conjuero' (1896) con el de 'Viaje a la Imposible' (1904). A pesar de lo mal que pueda sonar la utilización de los autores como emblemas, nada de esto es nuevo. Es conocido el perfil psicológico de un Méliès ("el avisado hombre de teatro que murió pobre vendiendo sus recuerdos en un kiosko"), o de los Lumière ("pequeño-burgueses enriquecidos con la fotografía y dedicados a la recreación científica y al cine doméstico").

La asunción del autor como firma y del predominio de la obra sobre la filmografía es una prevención contra la linealización histórica que privilegia a aquellos autores cuya obra desarrolla una evolución estilística, en una confusión delirante entre lo diacrónico de la disciplina (la historia) y lo evolutivo o no del objeto (el cine). La excesiva importancia dada a la tríada Brighton, Porter y Griffith debe ser replanteada si no queremos caer en el mismo error de considerar la historia como el desarrollo de un lenguaje específico en el que las aportaciones de estos autores son sobrevaloradas ante el resto⁵.



De las unidades filmicas.

4. Nuestro objetivo es plantear la posibilidad de existencia de diversos modos de representación en el interior de lo que se conoce demasiado genéricamente como 'cine primitivo', un período de la historia del cine que va de Lumière (1895) a Griffith (1910), de la 'invención' social del artefacto (el eje cámara/proyector/pantalla) al 'descubrimiento' cultural de un dispositivo, el cine narrativo/representativo. Nada parece más indicado para desbrozar esos diferentes **modos de representación** -que en una primera aproximación denominaremos primordial, primitivo y antiguo- como acudir a su contraste con las **unidades filmicas** (fotograma, plano, toma, escena, secuencia), en cuanto son las herramientas básicas de la creación y reflexión cinematográficas.

Dicho contraste no va encaminado obviamente a detectar en qué momento van surgiendo cada una de las unidades descritas, lo que convertiría este trabajo en un desarrollo historiográfico de las adquisiciones que el cine 'supo ir' tomando del resto de los medios y artes⁶. Nuestra intención es comprobar como funcionan textualmente los diferentes períodos establecidos a partir de dichas unidades. ¿Cuál es la que predomina en cada uno de ellos?, ¿cuál el lugar del espectador en cada momento?, ¿son las unidades fílmicas conceptos inalterables, útiles a/de la descripción del film, o han sufrido un proceso de ideologización semejante al 'lenguaje' al que pertenecen?

De este modo, y a pesar de su estandarización (de la praxis fílmica al análisis, de la crítica cinematográfica a la didáctica del audiovisual) conviene pararse un momento en la definición de dichas unidades, pues bajo su aparente naturalidad y neutralidad se esconde un grave problema de fondo. Antes que conceptos teóricos, son términos históricos que surgen pegados a una determinada concepción del cine.

5. Planteamos así un rápido repaso por dichos conceptos como intento de deshistorizarlos en la medida de lo posible⁷.

PLANO. Es la unidad mínima del cine, y se identifica con cada una de las composiciones diferentes, ya sea por movimiento de los personajes (proffílmico), del objetivo (fílmico) o por cambios en la escenografía (iluminación, ocultamientos...). 'Cada una de las composiciones' debe ser entendido como aquellas pertinentes a la percepción y al análisis de una imagen secuencial dada y no como cada una de las infinitas variaciones fotogramáticas posibles. Es el espectador, el que decide si un cambio en la superficie de la pantalla es significativo. Un reencuadre puede ser considerado como un mantenimiento del equilibrio compositivo y no ser anotado como cambio de plano, o puede ser contemplado como una estrategia que lo denuncia como tal reencuadre y por tanto, como cambio de plano. Su denominación surge de la técnica fotográfica y es con este medio con el que mantiene una relación adecuada. En ambos campos, fotografía y cine, se trata siempre de una elección, de aquello que se quiere recortar de la realidad, fruto de la pirámide visual perspectiva en la que se basa la cámara como artefacto óptico.

TOMA. Es la unidad básica cinematográfica, al añadir al encuadre la restitución del movimiento. Por desgracia, hablamos de toma en el sentido tradicional que se le suele dar al término plano: el tiempo que se desliza entre el 'acción' y el 'corten'. Su denominación es originalidad del cine, lógico en cuanto que denomina lo que históricamente se consideró su especificidad: el registro del tiempo que pasa. La sinonimia entre plano y toma tiene su origen en la estandarización ideológica de la 'gramática audiovisual' a partir del cine clásico, donde la toma se reduce usualmente a un único plano o composición⁸. Los movimientos de cámara (travellings, panorámicas, grúas) son una primera ruptura interna a ese modelo que hizo de la ubicuidad de la posición de cámara la contrapartida de su estatismo; fenómenos

como el 'plano secuencia' -que siguiendo a Mitry debería llamarse 'toma escena'- señalan así el lugar donde empieza a descomponerse el sistema clásico.

ESCENA. Indica la conservación de la unidad dramática: espacio, tiempo y personajes. Pero a pesar de o precisamente por su origen teatral, el criterio es más figurativo (representativo) que dramático (narrativo). Si hay un cierto tipo histórico de cine en el que esta unidad visual confiere coherencia a la segmentación, se muestra como un término cada vez menos operativo, debido a la continua fragmentación de la discursividad fílmica, tanto en la duración como en la escala de planos -cada vez más cortos por duración y escala- lo que motiva una búsqueda de la continuidad de lo mostrado (la escena) a lo narrado (la secuencia).

SECUENCIA. Hace referencia a la unidad de acción y es por tanto la unidad narrativa del texto cinematográfico. El medio de origen puede ser la novela, el comic, el linternismo... pero dicha búsqueda pierde su sentido en cuanto que se ha conformado como la unidad más puramente cinematográfica de cierto tipo de cine, aquella que se construye sobre la definición del cine como 'relato visual'.

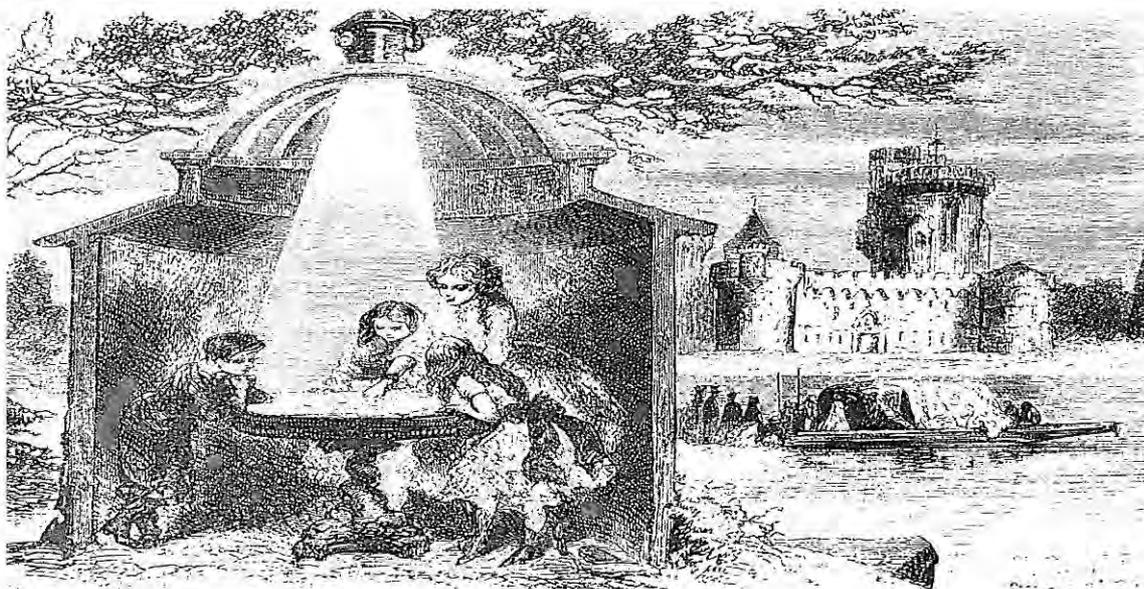
6. Junto a esta taxonomía es necesario aludir a otras dos unidades. No están originadas en la segmentación del continuo temporal de una película sino que son fruto del recorte espacial que la imagen efectúa sobre la escena por mor del **encuadre perspectivo**. En tanto el cine es fruto de la perspectiva artificialis toda imagen parece señalar dos lugares: el espacio recortado (el 'campo' como fragmento) y el espacio sobre el que se recorta (el 'cuadro' como el conjunto de los diversos campos).

CUADRO. Con este concepto entramos en el peligroso terreno de las redefiniciones, en cuanto queremos separar su sentido de aquellos que se le vienen dando. Por un lado, su identificación con el campo, con el producto de un encuadre; por otro, como el "*espacio de la producción del film, donde se despliega y juega todo el aparato técnico, todo el trabajo de realización y metafóricamente, todo el trabajo de la escritura*" {Aumont, 1983ec:29: 'Estética del cine'; Barcelona: Paidós, 1989}. Con 'cuadro' nos referimos al complejo narrativo/mostrativo del film. Es por tanto el universo espacio-temporal creado por el texto, el mundo posible habitado por el relato, el conjunto de los escenarios vistos o sugeridos por el film. Cuadro se correspondería en un nivel visual al concepto de diégesis, que preferimos no utilizar, tanto por su escasa definición teórica (es un concepto límite, y en cuanto tal, parece definirse más por lo que no es que por lo que es) como por su poca manejabilidad en relación con las unidades fílmicas, al tener una base fuertemente literaria (Genette)⁹.

CAMPO. El campo siempre es el concepto de referencia en el estudio del espacio fílmico, pero salvo raras excepciones goza de una autonomía que la hace perder mucho de su sentido y productividad. Concepto definido a partir de su negativo -el fuera de campo, podemos optar por una definición intuitiva -"*todo lo que el ojo divisa en la pantalla*" {Burch, 1969pc:26: 'Praxis del cine'; Madrid: Fundamentos, 1970}- o por una científica -"*porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro {debería decir marco}*" (Aumont, 1983ec:21, llave nuestra)-. Optando por la sencillez, podemos definir el campo como el 'fragmento de espacio representado en la superficie fílmica'. Y aquí viene la sorpresa: la definición del campo como fragmento sólo es posible si se hace en relación con una unidad de orden superior.

Campo y Cuadro se descubren como los límites de las unidades fílmicas temporales en un doble sentido: (a) Sincrónico, en cuanto en cada momento del texto, el espacio se define por la relación de un campo presente (dentrodecampo) respecto a un conjunto de campos

ausentes (los fueradecampo) que constituirán -pero no siempre, tal como veremos- el cuadro. (b) Diacrónico, en cuanto que el inicio del film está marcado por una aguda delimitación en el preciso instante del encendido del proyector: la definición de los bordes del campo en aquello que constituye su 'marco-límite' {Aumont, 1990im:152-153:: 'la Imagen'; Barcelona: Paidós, 1990}. Inversamente, al final del texto, tendremos una cierta evidencia. El cuadro ha sido restituído; todo campo posible nos ha sido ofrecido (que no necesariamente mostrado); el relato ha acabado. Al menos, en lo que al relato clásico se refiere.



II. LOS CINES PRIMITIVOS

La imagen arqueológica

7. A pesar del centenario, no debemos obviar la distancia existente entre la invención de un concepto -el 28 de Diciembre de 1895- y diversos descubrimientos de artefactos y procedimientos a lo largo del último cuarto de siglo pasado; lo que inventaron los Hnos. Lumière no fue un aparato sino una idea.

Así, desde el reconocimiento de la superposición de un concepto ideológico sobre un descubrimiento técnico (Alonso, 1995hf), es cine toda imagen de registro secuencial y proyectable, incluidas las películas del taquiscopio de Anschutz (1894), el kinetoscopio de Edison (1891), el Bioscopio de los Skladanovski (1895), o las del 'misteriosamente' desaparecido Le Prince (1890).

Imagen arqueológica será entonces cada uno de los textos en los que falte alguno de los caracteres esenciales del cine: el 'teatro óptico' de Reynaud (1892), las 'fantasmagorías' de Robertson (c.1795), las 'Disolving views' de Child (c.1840), los 'tacos cinematográficos' de Casler (c.1890) y Sort (c.1898), el 'linternismo secuencial' de Uchatius (1853). Para los historiadores cinematográficos, el interés de los pre-cines -o de su 'arqueología' (Ceram, 1965ac)- es la de configurar una batería de recursos (las historias de bomberos y magia, los encadenados y travellings...) que el cine "plagiaría" más tarde. Una perspectiva más adecuada es pensar las relaciones y posibilidades de traducibilidad entre los diversos medios -al modo de las relaciones cine y literatura- desde las diferencias en cuanto a los artefactos técnicos.

La imagen primordial

8. Todo ocurrió hace cien años:

Caso 1^o: 'Salida de los obreros de la fabrica' / Hnos. Lumière, 1895: "(1) Negro. Un chorro de obreros sale de un espacio, que intuimos una fábrica, a través de unas grandes puertas; casi todos andando, algunos en bicicleta, se van desparrramando por ambos lados de la calle; el chorro disminuye; los últimos salen; dos hombres cierran las puertas. Negro" {ilus. 1.1}.

Caso 2: 'el Regador regado' / Hnos. Lumière, 1895: "(1) Negro. Un jardinero riega con la manguera un prado, en P.G.C. en ST; un tipo en UT mira hacia él, hacia el espectador; un chico entra por la derecha, se acerca por detrás... pisa la manguera, el regador no sabe lo que pasa, mira por el caño, el chico suelta el pie, el regador se moja; persigue al muchacho en MT, lo atrapa, lo trae hasta ST, le da una azotaina; lo suelta, coge la manguera y sigue trabajando. Negro" {ilus. 2.1}.

En estos dos cortos, exhibidos en la primera exhibición cinematográfica, están insertos todos los géneros. Burch (1981ti) apunta sus diferencias: la documentalidad versus



ilus. 1.1



ilus. 2.1

la narratividad, deteniéndose en la azarosidad que parece marcar al primer corto.

Caso 3: 'Tempestad en Dover' / Acres, 1895: "(1) Negro; las olas golpean contra un malecón; las olas golpean contra un malecón; las olas golpean contra... Negro" {ilus. 3.1}.

¿Estamos en la documentalidad referida?, o quizás en un estadio anterior a cualquier conceptualización, ya sea narrativa o documental. ¿Es quizás el primer videoarte de la Historia?, ¿no es una cuestión anterior a todo arte?, ¿no estamos ante un pedazo auténtico de la realidad?, o mejor ¿ante un trozo de lo real?.

Caso 4: 'Llegada del tren a la estación' / Hnos. Lumière, 1895: "(1) Negro. Algunas personas esperan un tren en el andén. El tren llega desde UT a PT, se para; algunos viajeros bajan, otros suben. Negro" {ilus. 4.1}.

Los historiadores señalan que entre la multitud de personajes anónimos, algunos son reconocibles: las esposas de los Lumière, algunos trabajadores de su fábrica. Comienzos de la trantextua-



ilus. 3.1



ilus. 4.1

lidad fílmica: los Lumière funcionaban con un 'casting' fijo; podemos dedicarnos a

descubrir a los actores en los diversos films. Pero, ¿qué importa que allí haya figuras que introducen cierto orden en la azarosidad e insignificancia de una estación de tren?

Lo que todas estas imágenes comparten con la mayoría de los cortos de Edison de la primera época, con los primeros tanteos de Brighton, es la fascinación por la **duración** retenida y duplicada. Poco importan los temas (el retrato, la familia, el paisaje, la ciudad); son las propiedades burguesas (los niños, las mujeres, los obreros) y el mundo de finales de siglo merece la pena (los cuerpos, las máquinas, incluso la naturaleza hecha paisaje).

9. El sujeto -el gran pequeño sujeto burgués-, se cree dueño del mundo, y disfruta fascinado ante sus imágenes. El problema, la jugarreta, es que la **mirada** que ordena no es la suya, sino la de un artefacto inhumano, que el **tiempo** no es el suyo, sino el del lapso de un soporte.

Caso 5: 'Comida del bebé' / Hnos. Lumière, 1895. "(1) Uno de los hermanos Lumière, su mujer, un niño pequeño comiendo mientras mira al frente. Todos ellos en PT. en un P.M." {ilus. 5.1}.

La mirada no es la suya. El público no se entusiasma con el niño regordete y sonrosado de los Lumière -todos tienen uno igual, más o menos, a principios de siglo-. Los espectadores se quedan



ilus. 5.1



ilus. 5.2

pegados en el vaivén de las ramas del fondo del jardín {ilus. 5.2}. Vuelven a entrar en la sala para ver de nuevo -ver otra vez-, el vaivén de la rama en el árbol. ¿Por qué no proponer entonces una especie de resumen-haiku de este corto?: "el niño come, la hoja se mueve, la tarde quieta en el jardín".

El tiempo no es el suyo. Documentalidad o narratividad de la imágenes, éstas duran siempre un poco más, un poco menos, de 'lo justo': el regador golpea al muchacho, se cansa, lo suelta, sigue regando; parece querer empezar un nuevo ciclo, pero no, llega el fin. Y la gente vuelve al cine -quizás se pregunta por qué el regador se cansa de pegar al chico justo ante de acabar la cinta-, pero no le importa que nada de eso se resuelva; le gusta la mecanicidad de las acciones (regando, niño travieso, jardinero tonto, castigo más tonto aún, regando). ¿Por qué el primer film cómico de la historia está basado en un juego de miradas?: 'miro, me riego, me ciego'.

Estamos -con cierto aire de grandeza vanguardista- en el **Cine Toma**. El 'camarógrafo' no tiene otro nombre ni función: escoge la posición de la cámara -ojo, no confundir con el encuadre- y espera. El artefacto hace el resto. Estamos en los 'puntos de vista' de Niepce -ojo, no confundir con los daguerrotipos-. Pero el Cine Toma nace un poco "tarde". La sociedad ya tenía preparada la función que iba a cumplir el nuevo artefacto. La tira cómica, el linternismo, el teatro óptico, lo "anunciaban"; sólo hacia falta que alguien lo inventará. Pero una vez nacido, y durante un tiempo -más biográfico que histórico, más personal que colectivo- tuvo una función esencial: acostumar al espectador al fenómeno más alucinatorio y real de los que había podido contemplar hasta entonces.

Con el cine se consigue algo en lo que la fotografía no pudo dar ni un paso, el que corresponde a Niepce (1821) y el primer Talbot (1835). La fotografía nació inventada; 1839

(Daguerre) es la fecha de su patente y de su universalización; la domesticación fue instantánea. El cine, sin embargo, quedó atrapado durante unos años por la fascinación del tiempo y la duración. Gracias a la potencia de la nueva máquina, se creyó que eso bastaba; se dejó toda la autonomía en manos del artefacto, y la tomó. Es lógico que la primera unidad fílmica de referencia sea la 'toma' -con todo el sabor de contacto experimental con el mundo que el término posee-. Es el elemento de menor intervención humana, el más directo, el más puramente fílmico; nada de puesta en guión, en escena, en cuadro, en serie; únicamente una posición de cámara y un incesante giro de manubrio. No se trataba de una elección, nació así: un artefacto que tomaba imágenes mecánicas de la vida.

10. La imagen primordial posee así una característica contradictoria: ser un texto completo e incompleto a un tiempo, a la vez **totalidad y fragmento**.

Texto completo. El campo está cerrado sobre sí y no 'existe' el fueradecampo. Sólo interesa lo que dura, lo que se mueve. Lo que no está, aquello que se escapa por los bordes del marco, no tiene existencia. La definición de un 'fueradecampo no percibido', que ni se ve ni se refiere (Casetti, 1990ca:140), no tiene sentido en la representación fílmica, pero mucho menos en el caso en que nos encontramos.

Caso 6: 'Pelea de Ajedrez' / Paul, 1903: "(1) Unos tipos bebiendo en una mesa; se pelean, salen del campo por el borde inferior; el decorado es un telón pintado; unas manos bailotean en la parte inferior del campo; el decorado es un telón muy mal pintado" {ilus. 6.1, 6.2}.

Este es el resumen exacto; ningún sentido tiene hablar de la creación de un fueradecampo inferior. Lo que no está no existe, y el espectador se pierde en los detalles de lo visible. Nunca 'lo visible' tuvo ma-



ilus. 6.1



ilus. 6.2

yor fuerza: la narratividad se ha perdido, es decir, no ha llegado. Lo demás -un resumen que intente jugar con el suspense de la pelea- son cuentos narratológicos. La completitud de estas imágenes viene dada por el cierre de la imagen sobre sus bordes; la totalidad tiene que ver con lo mostrado.

Texto incompleto. No existe la idea de cuadro. Los bordes del marco no indican el límite de un fragmento entre otros -la ventana de Bazin o Alberti-, sino los bordes mismos de la pantalla cinematográfica. Tenemos el campo, el recorte de una mirada mecánica operado sobre lo real, pero la fuerza de lo visible anula cualquier referencia a lo exterior, la diégesis o cuadro. Aún así, el recorte de la pirámide visual que implica toda imagen perspectiva señala hacia la explosión del campo, hacia una tensión insoportable en los bordes.

Caso 7: 'Llegada de Congresistas a Neuville sur Saone' / Hnos. Lumière, 1895: "(1) Varios señores gordos, algunos con cámaras, todos con pinta burguesa -es un congreso de fotógrafos-, pasan en P.E. por una pasarela y salen por izquierda y derecha" {ilus. 7.1}.

¿Cada uno que sale por el borde, sigue paseando, o detiene allí, justo en el borde, su andar?. A pesar del ojo mecánico, se crea una especie de expectativa de relato. La fragmentación

tiene que ver entonces con lo narrado, con la posibilidad de la narratividad. ¿Qué diferencia hay entre este fragmento y el de la salida de los obreros? {ilus. 1.1}. Primero, una diferencia de clase, impertinente pero lógica: los Lumière son unos burgueses retratando burgueses. En segundo lugar, una mirada: la de los personajes que miran, saluda, ¡fotografan! a cámara; ¿es esto lo que les constituye como personajes?. Quizás sí, pero falta algo: el cambio de escala; quizás cuantitativamente imperceptible: de un P.G.C. a un P.E., y sin embargo, cualitativamente esencial: se ha pasado de un plano de escenario a un plano de persona, de un plano en el que el cuerpo es un elemento más de la escenografía (el cuerpo de la 'masa obrera' pertenece ,más a la animalidad que a la humanidad) a uno en el que el cuerpo señala hacia la individuación (el peso, la mirada, el saludo). Los Lumière parecen conscientes de este cambio cualitativo en la escala de planos. No se trata de recomendar una adecuación entre el tamaño del motivo y el tamaño del plano, sino de estudiar el proceso de significación que se produce al poner en contacto el ojo con el objeto en una determinada distancia psíquica (Francstel, Bonitzer)¹¹.



ilus. 7.1

La imagen primitiva

11. Si aceptamos el nombre de 'primitiva' es porque éste es el único período al que le cuadra en su relación con el referente pictórico¹². Estamos en el terreno de Méliès, pero también de la Escuela de Brighton, de Zecca. En la etapa primordial sólo había un artefacto. Aquí, aparece con toda su fuerza la escenografía. Ante la potencia registrual de la cámara en el cine primordial -aquello que en la imagen nos retiene en su duración-, parece optarse en el cine primitivo (en su sentido restringido) por realizar un trabajo de 'inverosimilación' sobre la escena filmada. Dada la fuerza del artefacto para captar lo real -y que empuja la imagen hacia la documentalidad-, se opta por trabajar sobre el decorado -introduciendo así la imagen en lo fantástico-.

Normalmente se habla en estos autores de su sujeción al cuadro teatral. Coinciden los términos pero el concepto es diferente. Aquí 'cuadro' se relaciona no con un referente teatral sino pictórico; no estamos hablando del contenido de la imagen sino del continente.

Caso 8a: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904: "(7)... el grupo ha llegado al sol; baja de la nave; sale de campo por la izquierda. Corte / (8) (a) el grupo entra por la derecha..." {ilus. 8.1, 8.2}.

El record de movimiento -según la sintáctica clásica- es casi perfecto. Los personajes salen (de un campo) por la izquierda, y entran (en otro campo) por la derecha. La sucesión de "cuadros teatra-



ilus. 8.1



ilus. 8.2

les" (cada campo está demasiado compuesto en sí mismo) conforma un "cuadro cinematográfico aceptable (la suma de todos los campos en una cierta idea: el sol). Frente a la pretensión de cierre del decorado (que tiende a sobre-encuadrar los bordes con bambalinas u objetos del decorado), la unión de ambos campos los abre y los enlaza. Todo el cine de persecuciones gravita sobre este paroxístico descubrimiento: uno puede rodar en infinitas

localizaciones diferentes e inconexas que siempre se verán como consecutivas mientras se guarde el sentido de la carrera de perseguido y perseguidores.

Caso 8b: Se ve (en una sola toma): "...(8) (a) el grupo llega a una zona volcánica; de espaldas a nuestra mirada, ve unas fumarolas que despiden fuego; (b) se dan la vuelta; (c) el grupo, de frente a nuestra mirada, ve unas fumarolas que despiden al fuego...". Se debe 'leer': "(1) un grupo entra por la derecha; (2) (a) miran las fumarolas; [~~(b) se dan la vuelta;~~](c) vemos las fumarolas que ellos miran" {ilus. 8.3, 8.4}.

12. En vez de re-
realizar un campo/con-
tracampo, los perso-
najes ejecutan una
contradanza¹³. ¿Po-
dríamos redefinir los
términos plano/con-
traplano referido a
este tipo de cambio
de los personajes y



ilus. 8.3



ilus. 8.4

no del encuadre?. El ojo/cámara no puede moverse; son por tanto los personajes los que se dan la vuelta para que veamos aquello que ven. Es lógico, no se nos puede pedir que nos pongamos detrás de la pantalla. No estamos por tanto ante una acción repetida ('ver las fumarolas'), sino ante una acción mostrada desde dos posiciones distintas, pero no por cambio de la posición de cámara sino por rotación de los personajes y de las propias fumarolas: "(a) vemos a los personajes mirar las fumarolas", "(c) vemos las fumarolas miradas", e incluso testigos del 'cambio de plano': "(b) se dan la vuelta".

Frente a la ligereza de la cámara anterior (siguiendo a los personajes por diversos escenarios), aquí nos encontramos con una total pesadez. La cámara es incapaz de ponerse 'al otro lado' de la imagen. El campo/campo significa en la historia del cine la apertura de los bordes laterales, pero a fin de cuentas es sólo una multiplicación de los escenarios usados. Por el contrario, el campo/contracampo supondría una rotura del "cuadro teatral". Es lógico que dicha estructura fuera de la "últimas conquistas" del lenguaje cinematográfico.

Caso 8c: Se ve: "...(8) (d) el grupo de viajeros tiene mucho calor; (e) uno de ellos sale por la derecha y vuelve arrastrando un vagón frigorífico (lo puede hacer: vemos que es de cartón)...". Se debe leer: (d) el grupo sale por la izquierda y encuentra un vagón frigorífico" {ilus. 8.5, 8.6}.

Estamos ante un
'truco' de Méliès que
el espectador mo-
derno no puede ver;
ésta es nuestra ce-
guera respecto al
cine primitivo. El
escenario sigue sien-
do para Méliès un
lugar de apariciones



ilus. 8.5



ilus. 8.6

y desapariciones, aunque ya no use el 'paro de cámara'. No es necesario ocultar el mecanismo (el acto de la aparición o desaparición) para que el truco funcione. En estas películas el campo está abierto (las entradas y salidas de personajes, las llevadas y traídas de objetos,

así lo indican), pero no hay cuadro al que aludan. O mejor, fuera del campo, está el universo íntegro de dónde todo puede surgir o donde todo puede hundirse. El trucaje cinematográfico de Méliès ha ocultado su mejor invención, el auténtico truco fílmico: el descubrimiento de un sistema de campos abiertos donde no existe el cuadro al que esas aperturas señalan.

13. El cine primitivo se declara abiertamente completo, cerrado (todo está en el campo), y sin embargo, resulta fragmentario, pues los sucesivos campos dejan entrever lo que no ordenan, aquello que está fuera de cuadro. La distancia entre el cuadro teatral y el cuadro pictórico es la que separa el control ejercido sobre la puesta en escena -Méliès es el primer escenógrafo de la historia del cine-, y el desentendimiento de la puesta en serie. Cuanto más construye cada uno de sus fascinantes escenarios (cada uno de los espacios en los que insertar a los personajes en un momento dado), más se separa de la consecución de un espacio global al que venimos llamando cuadro. Cuanto más se afirma el campo, más se niega el cuadro. Por eso, nuestra lectura de las salidas y entradas de personajes, de los planos contraplanos en un solo campo, puede ser reconocida como una lectura coherente.

Caso 9: 'Faldas clavadas a una valla' /Bamforth, 1900: "(1) Dos señoras dándole al pico detrás de una valla; dos muchachos se acercan por detrás y clavan sus vestidos a la tapia. (2) Las Señoras se enfadan y arrancan la tabla" {ilus. 9.1, 9.2}.

No debe eliminarse la diferencia entre posición de cámara y posición de encuadre si se quiere explicar este pequeño corto. Supuestamente, cambia la posición de encuadre: primero



ilus. 9.1



ilus. 9.2

vemos la escena por delante, los niños clavando las faldas; seguidamente, por detrás, las mujeres enfurruñadas que arrancan la tabla. Sin embargo, la posición de cámara no ha cambiado en el corte de planos: el fondo permanece idéntico; son los personajes los que se han puesto delante para realizar la segunda toma.

En su identidad, el juego de los dos campos movilizados destruye el posible efecto de cuadro; de alguna manera (en la permanencia del fondo, en la no inversión izquierda/derecha de los personajes), el espectador percibe que el espacio retratado no conforma un todo global y diegético. Estamos en el mismo caso de las fumarolas de Méliès: "(1) vemos como les atan las faldas por detrás; (2) vemos como ellas ven las faldas atadas". Si aquí resulta extraño, es porque se ha eliminado el cambio de plano (de composición) en el corte de toma. No choca entonces el invariante fondo o la posición de los personajes, sino el hecho de que se nos ha elidido el paso de los personajes de atrás hacia adelante. Curiosamente, esa elisión visual viene dada por la continuidad narrativa: si, al modo de Méliès, las mujeres se hubieran cambiado de posición sin corte de plano -lo que no hubiera resultado tan extraño a una mirada primitiva-, se hubiera roto todo el efecto narrativo de estar inmovilizadas, clavadas a la valla.

14. Estamos en el Cine Cuadro. Al caracterizar este período no hemos hecho sino negar una y otra vez la afirmación o construcción de un espacio diegético. Sin embargo el cuadro como el espacio-tiempo diegético es la diana hacia la que apuntan todos estos cortos. Méliès, Zecca o la escuela Brighton, fueron, tras la generación de los inventores, la primera hornada de directores, los primeros considerados como autores. Pero saltan de la unidad básica y de

la no intencionalidad típica de Lumière (la toma) a la de mayor alcance e intención (el cuadro). Persiguen la equiparación del cine con el resto de las artes y los medios, y por ello identifican la toma con los capítulos del folletín o las escenas teatrales. No supieron/no quisieron darse cuenta que la construcción del cuadro fílmico pasaba por la destrucción de sus partes a través de la escala y fragmentación de planos.

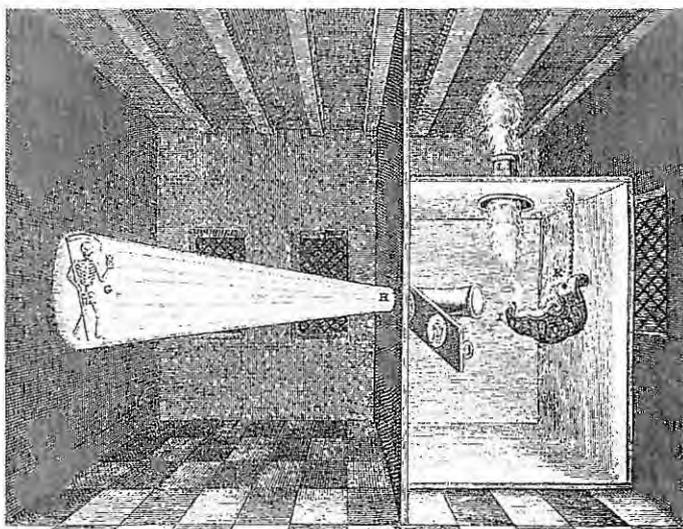
No supieron; el caso de Porter es absolutamente explícito: el remontaje de 'Vida de un bombero americano' (1903, 1910) -seccionando en pequeñas tomas dos continuos visuales que mostraban el mismo hecho- indica que la coherencia diegética estaba ahí, a un pequeño paso. No quisieron; dicha coherencia hubiera supuesto, sin embargo, la destrucción del noema de la invención del cine: el poder de la toma, la captura del movimiento en su continuo devenir, más allá de las composiciones secuenciales -es decir, fragmentarias-, que llegarán a ser los planos del cine clásico. Méliès y Porter aún vivían fascinados por el poder alucinatorio del artefacto. Esta es la única razón que puede explicar el rechazo total que ambos sintieron por lo que el cine llegó a ser: una concatenación de planos fijos y estáticos.

La imagen antigua

15. Los caminos de Méliès y Porter son extrañamente paralelos. Ambos son los maestros de su época, ambos denostaron el modelo que acabaría imponiéndose. Sin embargo, sus obras tienen escasos puntos de contacto y desigual fortuna en las relecturas modernas. Méliès, a pesar de su inmovilismo, goza de un prestigio, tanto por la monumentalidad y complejidad de sus producciones, como por la completitud que sus obras siguen trasluciendo.

Teatrales, repetitivas, los rollos de Méliès consiguen su propósito. Porter, por el contrario, recibe generalmente los máximos elogios por ser el 'abuelo' del cine clásico, y sin embargo, sus películas rezuman un sabor a cosa vieja, anticuada.

Por mucho que se quisiera negar, la Historia se hace siempre desde un presente historizador y un pasado historizado. Porter conforma el inicio o antecedente de un modelo cuya imposición (social y textual a un tiempo) llegará hasta nuestros días. Méliès, por el contrario, es una escapada anterior a la imposición de ese modelo, cercenada en la segunda década del siglo. De este modo, mientras la imagen primordial y la imagen primitiva conforman unos períodos clausurados, cerrados sobre sí, la Imagen Antigua sólo lo es en cuanto se relaciona con lo anterior como ruptura, con lo posterior como adelanto. El drama es que Porter se sentía más cercano a Méliès que a Griffith.



Caso 10: 'Vida de un bombero americano' /Porter, 1903:"(1) Un bombero de guardia (2) {en un cuadro interno a toma 1} Una madre acuesta a su hijo. (3) Suena la alarma (4) Los bomberos se despiertan. (5) Interior del garaje, los coches salen. (6) Exterior del garaje, los coches salen. (7) Coches de bomberos en la ciudad. (8) (a) Paso de coches (b) {por panorámica} fachada de una casa incendiada. (9) Interior de la casa. Fuego en la habitación, la mujer se despierta, mira por la ventana, se desmaya, entra el bombero por la puerta, rompe la

ventana, saca a la mujer por la ventana, vuelve y saca al niño, vuelve con otro y apaga el incendio (10) Exterior de la casa. Fuego, el bombero entra por la puerta, la mujer abre la ventana y grita, los bomberos ponen una escalera, la mujer se desmaya, el bombero sale al exterior con ella a hombros, la baja, vuelve a entrar, saca al niño, otros bomberos suben por la escalera¹⁴.

Caso 11: 'Vida de un bombero americano' / Porter, 1903, 1910 {remontaje}:
 "...(8) (b) Exterior. Fachada de una casa incendiada (9) Interior. Fuego en la habitación, la mujer se despierta, mira por la ventana. (10) Exterior. El bombero entra en el edificio, la mujer grita en la ventana. (11) Interior. La mujer desfallece, el bombero entra por la puerta, rompe la ventana. (12) Exterior. Los bomberos ponen la escalera. (13) Interior. El bombero sale con la mujer. (14) Exterior. El bombero baja con ella, vuelve a subir. (15) Interior. El bombero entra y sale con el niño. (16) Exterior. El bombero baja. Otros bomberos suben por la escalera. (17) Interior. Los bomberos apagan el fuego.

El 'bombero' de Porter es uno de los grandes fracasos de la historiografía cinematográfica. Hasta los años '60 se creía que la película había sido montada por Porter siguiendo la segunda descripción (caso 11), y por tanto, el autor fue ensalzado durante décadas como el creador del montaje paralelo (dos acciones en dos lugares mostradas alternadamente). Pero el descubrimiento de la 'print copies' (copias en papel a partir del negativo original, usadas para el registro de la propiedad y depositadas en la Library of Congress) mostraban como, siguiendo la primera descripción (caso 10), el montaje correspondía a la concatenación sin cortes de las dos acciones íntegras, primero en el interior y después en el exterior de la casa¹⁵.

Pero la discusión sobre la primacía de Porter en el descubrimiento del montaje paralelo oculta que no sólo se trata de medir un "progreso técnico-lingüístico" sino de señalar una 'elección textual', realizada por Porter con todas sus implicaciones. Si siempre se señala el remontaje de la segunda versión como el amoldamiento de la imagen a la ubicuidad típica de la cámara clásica, esta afirmación no hace sino esconder que la 'ubicuidad' ya estaba conseguida en la primera versión. Piénsese no sólo en el largo camino de los coches de bomberos a través de la ciudad hasta la casa incendiada en el campo, sino en la propia concatenación de dos posiciones de cámara en las que se ve, desde el exterior y desde el interior, el salvamento señalado.

No es entonces la ubicuidad de la posición de la cámara sino el equilibrio entre lo visual y lo narrativo lo que está en juego. En la primera versión, lo narrativo, altamente codificado por elementos transtextuales (desde los títulos de 'salvamentos' hasta el saber del espectador sobre para qué sirve un bombero) se somete a lo visual: la mostración en directo, 'en continuo', del sufrimiento de la víctima y del arrojo del profesional. En la segunda versión, por el contrario, lo visual se somete a lo narrativo, al respeto de la continuidad lógica de las acciones. La primera versión se juzga como anticuada y errónea porque parece hacernos pensar que el bombero ha salvado dos veces a la mujer. Pero dicho pensamiento nunca pasa por nuestra cabeza. Los acontecimientos de la fábula permanecen claros e inalterables en ambas versiones ('un' bombero salva 'una' vez a 'una' mujer). Lo que cambia son las formas del discurso en que dicho acontecimiento se muestra.

16. Estamos en el **Cine Escena**. Tanto Porter como el Film D'Art, Feuillade, Chirstensen y Fosco, entienden que la totalidad narrativa del texto pasa por la fragmentación visual. No se puede mantener el campo fílmico como algo cerrado, autónomo, en cuanto que dicha autonomía choca con la continuidad que debe haber entre las diversas tomas. La toma pierde autonomía al someterse a la concatenación en escenas (la espera de un bombero, el viaje al incendio, el salvamento). Es por esto que el cine antiguo es visto como feísta, perdiendo la

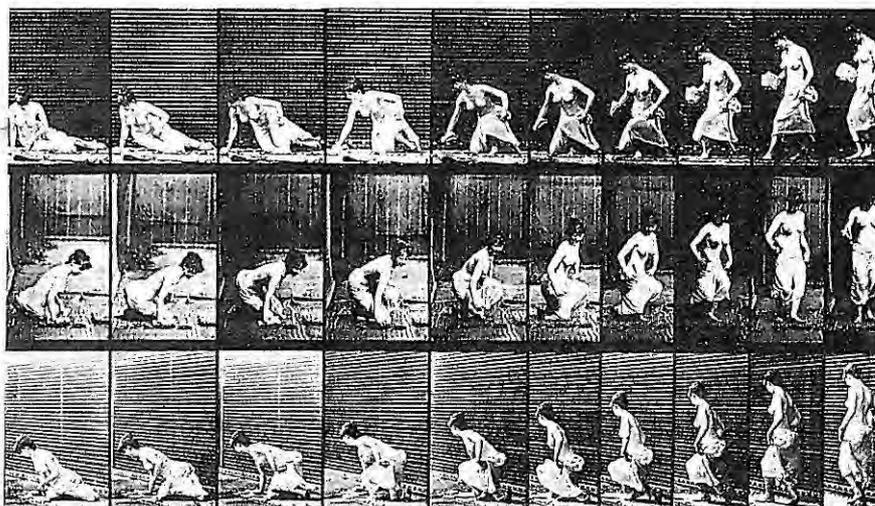
calidad compositiva que guardaban cada una de las tomas meliesianas y del cine primitivo.

Nos encontramos en el origen del sometimiento de lo mostrativo a lo narrativo. Sin embargo, esta operación, que el cine clásico llevará a sus últimas consecuencias, no puede ser elaborada en una sola fase. Es por eso que entre el cuadro total de Méliès (en lo que se refiere a cada toma en sí) y el cuadro global de Griffith (en lo que se refiere al encadenamiento de las diversas tomas) aparece una forma espurea, un período histórico semejante al de los primitivos italianos, en cuanto que su modo de ver está regida por lo que abandonan y lo que prefiguran (Francastel, 1950).

Porter, le Bargy, Fosco, son entonces los artistas sin modelo, los que trabajan sobre el vacío. Son, por la misma causa, los creadores de un sistema de representación en el que es difícil integrarse. Es por ello que no son las 'obras maestras' de Porter -'el Gran Robo al Tren' (1903), 'Vida de un Bombero' (1903)- las que nos indican el modo de acceso, sino precisamente aquellas 'obras menores' -'Ejecución en Czolgosz' (1900), 'Rescate de un nido de águilas' (1908)-. Es en esas obras donde Porter asume su originalidad respecto a lo anterior y posterior, donde escapa a la linealidad histórica. En esas obras se respira una 'poeticidad' tan diferente a la de Méliès como extraña a la de Griffith. En cierto modo, esas imágenes señalan una etapa perdida de la historia del cine, no por cuestiones filmotecarias sino históricas: lo que en ella se anuncia quedó absolutamente aplastado bajo el peso del padre, D.W. Griffith, y las lecturas que de él se han hecho.

La imagen nueva

17. Esta acelerada propuesta de periodización acaba donde el cine clásico comienza. Los análisis realizados hasta aquí sólo son una propuesta para nuevas lecturas. Pero es imposible abarcar en el ámbito de un artículo la complejidad del cine a partir



de 1908. Sin embargo, podemos plantear algunas líneas de trabajo.

El **cine plano** es la radical consciencia que Griffith toma sobre el valor de la fragmentación del espacio referencial a fin de poder reconstruir un espacio textual. Si tantas veces se ha señalado el valor expresivo del Primer Plano en Griffith, lo que interesa es descubrir como a partir de un determinado momento dicho fragmento se convierte en un elemento dramático, es decir, como el valor narrativo es quien ordena los recortes mostrativos del film.

Así considerado, la tradición que Griffith deja puede rastrearse tanto en el cine clásico americano como en su influencia sobre Eisenstein. Lo que identifica a todas las vanguardias europeas junto a los clásicos americanos y europeos es la consciencia de que la imagen debe someterse a una **carga de sentido**, ya sea sintagmática (como en caso del cine clásico americano y europeo) o paradigmática (como en el caso de las vanguardias europeas, pero sobre todo, de las soviéticas).

Lo que se 'descubre' durante la década de los años '20 es el valor de la imagen como signo 'cargable' de significados. Kuleschov no hace sino poner sobre el tapete lo que todos los cineastas de la imagen nueva utilizan más o menos inconscientemente. Es por esta 'necesidad de sentido' por lo que la unidad de trabajo va a ser el plano -cada vez más identificado con la toma-, en cuanto es el elemento más manejable, semántica y compositivamente. El cine de la década de los '20 se puede contemplar como el descubrimiento del signo icónico, un descubrimiento en el que corren paralelos los hallazgos de los creadores y el aprendizaje de los públicos.

18. Sin embargo, el **plano** es sólo uno de los extremos del trabajo fílmico; el otro será la **secuencia**. Juntas conforman las unidades básicas de la planificación cinematográfica. A partir de ellas es posible una caracterización de los diversos modos del cine clásico -aquí sólo planteada en el interior del cine mudo (1915-1930)- a partir del juego entre estos dos elementos.

Por un lado, el cine **clásico americano**. La coherencia textual va a buscarse en la secuencia como unidad que recompone en cada momento el cuadro diegético. Dentro de este conglomerado podemos distinguir dos tendencias: una realista, cuya base se encuentra en el folletín y la novela de aventuras, y algunos de cuyos representantes son Chaplín, Vidor, Hawks, Capra y Ford. Otra naturalista, cuya base se encuentra en la novela realista y en la que se localiza a la mayor parte de los 'extraños en el paraíso' (Lubitsch, Murnau, Stroheim, Stenberg). A pesar de sus diferencias, tanto una como otra corriente se asientan sobre el valor fragmentario del plano y su integración en la secuencia como unidad global y diegética, donde el cuadro es continuamente movilizado y actualizado.

Por otro, el cine **clásico europeo**, en cuanto que conforma un modo institucionalizado de 'hacer y ver cine'. En dicho clasicismo debería entrar desde la primera ola francesa (el impresionismo de Delluc, Herbiere, Gance, Epstein) hasta las formas del naturalismo poético (Renoir, Feyder) o el objetivismo alemán (Dupont, Pabst), pasando por el dadaísmo (Clair), el expresionismo (Wegener, Wiene), o el *kammerspiele* (Mayer), e incluso los naturalismos soviéticos (Pudovkin, Dovjenko, el último Eisentein). Lo que diferencia sin embargo el clasicismo europeo del americano es la tensión entre el valor del plano como fragmento y el de la secuencia como unidad.

Por último el espacio de las **vanguardias**, etiqueta aligerada al concebir una cierta clasicidad en este lado del atlántico. Estaría conformado por las experiencias más excéntricas del cine europeo, desde la abstracción (Egging, Richter, Ruttman) al surrealismo (Buñuel, Cocteau) pasando por los conceptualismos soviéticos (Eisentein, Vertov, Excentrismo). El equilibrio se rompe y el valor del plano predomina sobre el de la secuencia, no tanto por una destrucción de la secuencia como dadora de significado sino por la incompetencia de la misma para dotar de sentido a lo que en la imagen ocurre¹⁶.

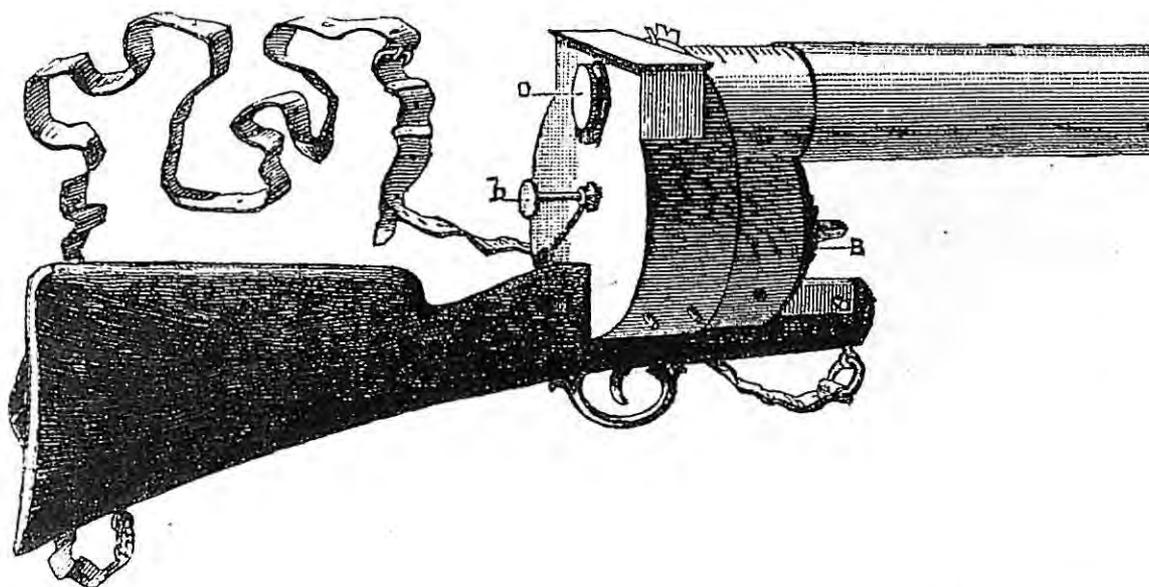
19. En este doble acelerado recorrido por la historia del cine desde sus orígenes hasta la aparición del sonido sincrónico hemos intentado diseñar una periodización textual a partir de la atención a las unidades fílmicas. Pero si nuestros análisis e hipótesis son correctos, dicho trabajo se puede extender a un nivel teórico de los modos de representación y no circunscrito únicamente a una perspectiva histórica. De ahí que hayamos intentado abarcar someramente tanto el cine clásico como el vanguardias. Habríamos descrito así diversos modelos a partir de la relación entre las unidades temporales (plano, toma, escena, secuencia) y las unidades espaciales (campo, fueradecampo, cuadro, fueradecuadro).

El desarrollo de las unidades fílmicas obedece a una cierta lógica interna: el Cine comienza en la Toma, en el registro automático de la temporalidad, para pasar, en un

arriesgado salto en el vacío, hacia la imposible configuración del cuadro diegético. El 'error' de Méliès no es tanto la teatralidad como el ansía de totalidad a la que aspiraba, totalidad que pasaba por el encuentro de una cierta unidad mínima, es decir, de una unidad que pudiera constituirse en elemento de una superior. Este es el camino que se emprende de la mano de Porter con la escena y de Griffith con el plano, para terminar en la unidad que la secuencia 'ofrece' al film.

Tenemos así diversos modos de representación a los que no podemos enfrentarnos desde una gramática y sintaxis unívoca. Para contemplar una imagen primordial uno debe negarse a pensar, a ordenar la visión, pues lo que se muestra es el contacto carnal con el mundo. Para contemplar una imagen primitiva uno tiene que pensar de otra manera, intentando quebrar esa idea de que una imagen se refiere a un mundo en una relación de analogía. Para contemplar una antigua, uno tiene que pensar mal, es decir, pensar como sería si esa imagen fuera nueva y estuviera mal hecha.

Sevilla, 1993. Madrid, 1995.



NOTAS

1. Las referencias cortas (autor, año, página) hacen mención a la bibliografía sobre cine primitivo incluida aparte en este mismo número. Las referencias largas {autor, año y datos de edición} hacen mención a libros no específicos del cine primitivo.

2. Es Morin {1956hi: 'el Cine o el hombre imaginario'; Barcelona: Seix Barral, 1961} quien recoge esta diferencia de las poéticas cinematográficas del cine mudo y de vanguardia, pero no para establecer una separación diacrónica entre la técnica y el arte, sino

para analizarlos como dispositivos textuales divergentes. De ahí, que cuando la defensa del cinematógrafo sea retomada a partir de la herencia del cine moderno (de Bresson a Tarkovski) sea para conectar las inquietudes de la reflexión moderna a las evidencias de la creación primitiva.

3. "Los archivos carecen de espacio y carecen desesperadamente de dinero. Ponen todo su empeño en la preservación de películas de importancia reconocida y de filmes de directores famosos. Pero no pueden jugársela. No pueden permitirse malgastar

espacio o arriesgar fondos con películas desconocidas de directores desconocidos" (Brownlow, 1968. citad.en: Allen, 1985tp:51).

4. 'Esa es nuestra intención', frase que reclama todo su sentido narrativo y real. Suspense narrativo; en otro lugar (Alonso,1993hh) hemos denunciado los relatos de las historias monumentales no por ser relatos, sino por querer pasar desapercibidos en cuanto tales. También, suspense real: nuestra hipótesis fue el origen del guión de la asignatura 'Historia de los Medios Audiovisuales hasta 1930', impartida en la facultad de Ciencias de la Información de Sevilla en el curso 1992-93. Aquellos trabajos pretendía ser el inicio de una estética del cine primitivo. La desgracia quiso que aquel trabajo quedara interrumpido.

5. Un ejemplo alucinante por su claridad es la relación entre Méliès y Porter. Musser (1982rp) muestra como Porter "dedujo" el record de continuidad -aplicado en 'Como se hacen las cosas en el vodevil' (1902)- a partir del repetido visionado de 'Viaje a la Luna' (Méliès, 1899), sobre todo, en la concatenación entre el plano donde la nave entra en el ojo de la luna y el plano en el que -repitiendo la acción- la nave aterriza. De lo que no se da cuenta Musser es que no se trataba de "deducir", sino sencillamente de "reducir". El encadenamiento narrativo de Méliès es perfecto; el problema es que su enlace de planos da mucho más que un encadenamiento sintagmático, Porter no deduce un uso narrativo, sino que reduce un sentido poético, paradigmático, de las imágenes de Méliès.

6. Novela, Teatro, Fotografía, Pintura, todas las artes y medios han brindado en un momento dado sus conceptos para la formación del "lenguaje cinematográfico".

7. Se puede acudir a cualquier manual cinematográfico para ver una primera definición. Aumont {1988af:55-67:: 'Análisis del film'; Barcelona: Paidós, 1990} es de los pocos que junto a su didáctica descripción plantea alguno de los problemas que conlleva todo análisis basado en ellos.

8. Un ejemplo de la historicidad y "teoricidad" de estas denominaciones. El término de plano surge en los años '10 unido a las labores más artesanales de la creación fílmica. Cuando se empiezan a filmar películas de varios rollos y cientos de 'tomas' surge la necesidad de clasificarlas -pensando en el montaje- por aquello que las distingue, los 'planos' que contienen. El origen del concepto de 'plano' está así unido íntimamente al de la escala de planos (del plano detalle al gran plano general) y lo que nosotros hemos llamado aquí como "cada una de las compo-

siciones pertinentes".

9. Resulta curioso el problema de la indefinición de los conceptos dentro de la teoría cinematográfica, evidente incluso en autores como Aumont, a cuyo saber enciclopédico suma siempre una intencionalidad tratadística. Si al principio del libro citado (Aumont, 1983ec:19-20) parece referirse a los conceptos de campo y cuadro como dos trabajos diferentes del encuadre -intentando eliminar la sinonimia que existe entre ellos en el campo de la realización fílmica-, escasas páginas más tarde acabará concediendo al cuadro un estatuto extraño al análisis semiológico, en cuanto se refiere a los condicionamientos de producción del film, lo que le convierte en un concepto sociológico, y por tanto inútil para la semiología cinematográfica. Esta indecisión se extenderá a su última publicación (Aumont, 1990im:153-157), donde se añadirá una confusión más al sumar a la discusión el concepto de marco.

10. Apuntamos las categorías abreviaturas de escala y términos de planos que utilizaremos en la descripción. Escala: P.G.L.: Plano General Largo; P.G.: Plano General; P.G.C.: Plano General Corto; P.E.: Plano Entero; P.L.: Plano Largo o Americano; P.M.L.: Plano Medio Largo; P.M.: Plano Medio; P.M.C.: Plano Medio Corto; P.P.: Primer Plano; P.P.P.: Primerísimo Primer Plano; P.D.L.: Plano Detalle Largo; P.D.: Plano Detalle; P.D.C.: Plano Detalle Corto. Términos: PT: Primer Término; ST: Segundo término; TT: Tercer Término; MT: Medio Término; AT: Anteuúltimo Término; UT: Último Término. Segmentación: los números entre paréntesis señalan las sucesivas tomas (cortes), las letras entre paréntesis, los sucesivos planos (composiciones diferentes) dentro de una misma toma. Del mismo modo, la numeración de las tomas y los planos sigue la lógica de adjudicar un número consecutivo a cada toma y una letra a cada plano seleccionado dentro de esa misma toma.

11. Adelantamos aquí una diferencia esencial: la narración surge por la presencia de los cuerpos. Nada de esta expectativa de narratividad -ojo con llamarla suspense, éste es un término plenamente narrativo-, se da en 'Tempestad en Dover' {ilus. 3.1}; ¿por qué?; más allá de la repetibilidad de aquella acción ('las olas golpean contra el malecón'), debemos encontrar la razón en la pregnancia de los cuerpos: nos gusta pensar que un cuerpo está sujeto a biografía, historia, futuro -al menos el cuerpo burgués; ya se sabe que el proletario sólo posee otros cuerpos-. Nos resistimos a pensar que la vida se acaba en el borde del marco.

12. Esta relación historiográfica entre cine y pintura ofrece una razón más para a nuestra proposición de diversos modos de representación. Es evidente que la historia de occidente a partir del renacimiento puede entender la evolución dentro de una misma consideración de la imagen -es lo que ocurre con el clasicismo y sus diversos estilos (renacimiento, manierismo, barroco...)- o con la modernidad a partir del romanticismo (Alonso, 1995ea). Pero igualmente, debe quedar claro que lo que define los estilos pre-renacentistas (el románico o el bizantino) es la más descarada inmutabilidad. La evolución -el cambio dentro de un orden-, son criterios que no pueden aplicarse a una etiqueta como la de primitivo.

13. El campo/contracampo es la estructura visual estándar de una conversación: plano de uno, plano de otro, con o sin referencia visual al interlocutor en cada momento callado. Es uno de los elementos claves de la sintáctica clásica, pero eso no debería ocultar que se pueden encontrar y definir otro tipo de estructuras. Por ejemplo, podemos definir el campo/campo -a partir del fragmento analizado- como esa sucesión de escenarios supuestamente concatenados y que describen un cierto recorrido espacial (de la cámara o del personaje), o el campo/encampo como la concatenación en la que primero se muestra un plano general del escenario (el llamado plano master) y después diversos planos más cortos de los objetos y personajes de ese escenario (los planos de cobertura).

14. Lo del cuerpo de bomberos y nacimiento del relato cinematográfico. Pero la pretendida originalidad del cine no es tal. Los grandes temas de esta

época (salvamentos, melodramas alcohólicos, apresamiento de bandoleros, guerras coloniales) son ilustraciones y adaptaciones de otros medios (el linternismo, la prensa gráfica, las series litográficas). El caso de los bomberos es sintomático en cuanto procede de una de las más fuertes mitologías del siglo XIX, retratada en series de más de 400 diapositivas de linterna mágica: la del héroe individual entregado a un fin colectivo, todo ello dentro de una dinámica muy burguesa que llega hasta nuestros días.

15. Un breve resumen de la 'historia' de la película y sus avatares y consecuencias para la historiografía en Allen (1985tp:48-57). Muster (1979ec. 1982rp) analiza ambos textos (el original de Porter y el montaje de los años '10). Su interés no desmontar el mito 'Porter' como situar su montaje en relación al cine de la época y a una tradición muy asentada de la cultura popular (linternismo, folletín...).

16. Un aspecto que hemos dejado implícito, y que se revela como el verdadero configurador de este trabajo es la diferencia entre narración y representación. El Cine es antes que nada un medio representativo, por mucho que la narración se haya constituido en el eje central de significación. Seguir considerando ambos aspectos como las dos caras de un mismo fenómeno es ocultar que si la representación (en cuanto visualidad) es un componente sustancial al cine, la narración (en cuanto verbalidad) no es sino una opción ideológica sobre la que se han construido demasiado ingenuamente las historias y teorías del cine. Intentar mostrar dicha disparidad y desmontar dicha linealización ha sido una de las metas de este trabajo.

Ilus. 1.1: 'Salida de los obreros de la fábrica' / Hnos. Lumière, 1895.

Ilus. 2.1: 'el Regador Regado' / Hnos. Lumière, 1895.

Ilus. 3.1: 'Tempestad en Dover' / Acres, 1895.

Ilus. 4.1: 'Llegada del tren a la estación' / Hnos. Lumière, 1895.

Ilus. 5.1: 'Comida del bebé' / Hnos. Lumière, 1895.

Ilus. 5.2: 'Comida del bebé' / Hnos. Lumière, 1895. [detalle].

Ilus. 6.1: 'Pelea de Ajedrez' / Paul, 1903.

Ilus. 6.2: 'Pelea de Ajedrez' / Paul, 1903.

Ilus. 7.1: 'Llegada de Congresistas a Neuville sur Saone' / Hnos. Lumière, 1895.

Ilus. 8.1: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 7.

Ilus. 8.2: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 8a.

Ilus. 8.3: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 8b.

Ilus. 8.4: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 8c.

Ilus. 8.5: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 8d.

Ilus. 8.6: 'Viaje a través de lo Imposible' / Méliès, 1904. toma 8e.

Ilus. 9.1: 'Faldas clavadas a una valla' / Bamforth, 1900. toma 1.

Ilus. 9.2: 'Faldas clavadas a una valla' / Bamforth, 1900. toma 2.