

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El jabalí, la esfera, la cueva y el fósil: presupuestos y deudas de la 'nueva historia'

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1998). El jabalí, la esfera, la cueva y el fósil: presupuestos y deudas de la 'nueva historia'. Banda aparte. (12):77-82.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42293>

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:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El jabalí, la esfera, la cueva y el fósil: presupuestos y deudas de la 'nueva historia'

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42293>

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:



# EL JABALÍ, LA ESFERA, LA CUEVA Y EL FÓSIL: PRESUPUESTOS Y DEUDAS DE LA 'NUEVA HISTORIA'

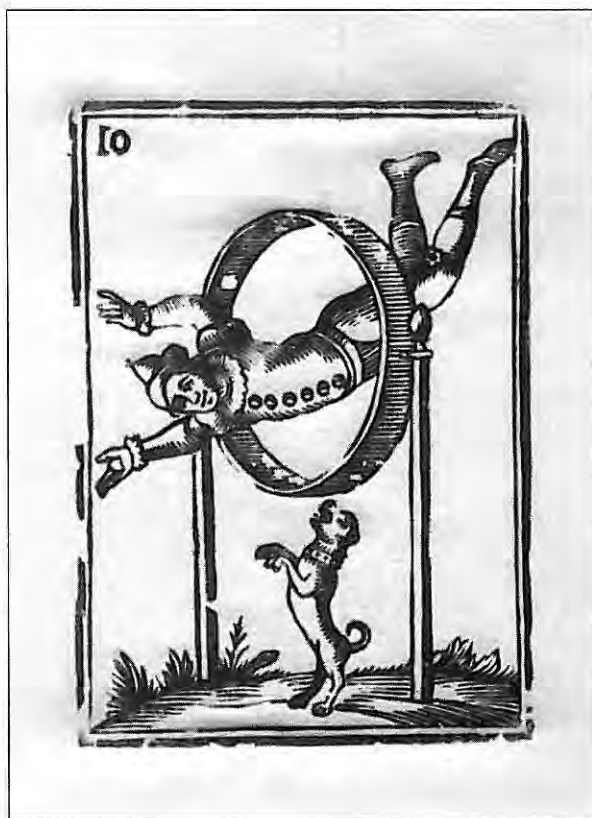
LUIS ALONSO GARCÍA

Dedicado a los autores de la *Historia General del Cine*. Dirigido a T.A., R.C., R.R. y a tantos otros que desconfían de los textos sobre el 'origen del cine'.

*"Fue la maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos. Esta perplejidad que todavía conserva Julián Marías cuando señala la irrealidad de la realidad que muestra el cine, afirmando por ello que es una fantasmagoría, 'porque se trata, no de cosas reales, sino de fotografías. Y ni siquiera de fotografías, sino de proyección de fotografías; ni siquiera la fotografía del cine es asible, palpable; se proyecta y no solamente se proyecta, sino que se proyecta en movimiento, es decir, está apareciendo y desapareciendo. Es por tanto, una pura y simple fantasmagoría. Ahí está todo a su limitación y toda su grandeza'. Claro que afirmar esto es quedarse en la epidermis del fenómeno físico y con igual criterio podría definirse a la literatura como una agrupación caprichosa de sonidos o de signos gráficos convencionales"* (Gubern, Roman, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 24).

En un trabajo anterior, situábamos la difícil posición de los Hermanos Lumière en la invención del cine<sup>1</sup>. A semejanza de lo que suele ocurrir en la historia de la tecnología (de la escritura a la radio), el papel de los Lumière es el de una **síntesis tecnológica** efectuada a partir de una serie de prácticas cinematográficas previas. Más acá de los estudios sobre el pre-cine y los antecedentes, este proceso nos permitía hablar de "cine antes del cine" desde el momento en que había sido ya establecida —en torno a 1870 y mediante el uso de una linterna de proyección secuencial de poses fotográficas, la conjunción de los tres componentes básicos: movimiento, fotografía y proyección. A partir de entonces, su aparición conjunta o no —del Famaestro de Heyl (1870) al Bioscopio de los Skladanovski (1895), pasando por Muybridge, Rudge, Reynaud, Anschutz y Edison, entre otros "precursores"—, era una cuestión de elección noética y no de imposición técnica<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, el mantenimiento de la fecha oficial de la invención del cine resulta problemático, dado que la aportación específica de los Lumière se inscribe en un largo desarrollo de aparatos "técnicamente" cinematográficos.

Allí donde los Lumière siguen siendo los inventores del cine es, por tanto, en un determinado **desplazamiento ideológico**. Porque, tal como concluíamos en aquel trabajo, su invento fue reordenar los tres componentes técnicos en torno al aparato y la idea fotográfica, desplazando así el anterior predominio del movimiento en los precursores. El cinematógrafo es en primer lugar **fotografía**, así como el bioscopio de los Skladanovski era el último de los juguetes ópticos. Y, además, un uso



1. Alonso, Luis, "El caso Lumière: invención y definición del cine entre el *affaire* y la captura", en *Banda Aparte: revista de cine-formas de ver*, Valencia, nº 11, mayo 1998, pp. 65-77.

2. "Noético: de *noésis*, acto intelectual del pensar, opuesto en fenomenología a *noema* y *noemático*, relativos al contenido del pensamiento" (*Diccionario Clave del Uso del Español Actual*, Madrid, SM, 1997). Aquí utilizamos "noético" referido a las ideas y los usos y opuesto, por tanto, a "técnico", relativo a los aparatos y las prácticas. Aunque correlativos, noético y técnico son los niveles inferiores de los problemáticos, aunque imprescindibles, conceptos de ideología y tecnología.



específico de la fotografía, el doméstico, regulado por una norma precisa, la académica, creada a partir de la representación clásica perspectivo-figurativa<sup>3</sup>.

Aquí se sitúa la invención real de los Lumière y la que puede considerarse primera definición del cine: fotografía en movimiento y proyectada (pero siempre, ante todo, fotografía). Pero también lo que se esconde —precisamente porque *sólo* es lo que se muestra— bajo la redefinición operada en el mito "Griffith", el cine como narración y un contar historias. Pues si es evidente que alrededor de 1915 el cine comenzará a ser entendido como relato, también lo es que dicho relato pasa por sujetarse a los parámetros de nitidez fotográfica y limpieza escenográfica inaugurados por los Lumière, elementos imprescindibles para entender la potencia y la transparencia con las que se impone la lógica narrativa del sistema institucional de representación.

Mientras escribo estos párrafos termino de leer *Orígenes del Cine*<sup>4</sup>. La colaboración de Jacques Aumont sobre los Lumière merece un comentario, dado que sitúa la invención en el contexto de la época. El autor hace un recorrido paralelo al que nosotros planteamos, aunque centrado de forma exhaustiva y documentada sobre los propios Lumière. Las conclusiones apuntan en la misma dirección, aunque no llega al salto aquí referido, del movimiento a la fotografía, eje, a nuestro entender, del nacimiento del cine. La razón de no dar el salto es un cierto vicio metodológico: primero se centra en la **invención técnica**, donde el papel de los Lumière es pequeño pero reseñable; después se habla de la **creación estética**, donde se detalla la potencia y originalidad de sus imágenes. El problema y el peligro de este proceder es doble:

(a) En primer lugar, esa separación discursiva que Aumont establece, en la propia redacción de su trabajo, entre invención técnica y creación estética es fruto no de aquello sobre lo que se habla (los Lumière) sino de los discursos encargados de *hablarlo*: por un lado la historia y la biografía, por otro la semiología y la estética. Hace tiempo que quedó cerrada la controversia entre la posibilidad o no de conjugar el estudio histórico y el análisis textual (diacronía historiográfica versus sincronía semiológica). Vemos sin embargo cómo reaparece, de forma subrepticia e impensada, en muchos de los trabajos de la nueva historiografía, aquella que quiere hacerse cargo de todos los elementos sociales y culturales del cine: primero se cuenta la parte técnica (o económica, política...); después se relata la parte estética, aquella que en realidad sigue dirigiendo el discurso. Pero eso no es contar la historia global, es contar dos o más historias parciales donde sólo hay una. Claro está que de forma disimulada y haciendo como que se responde a la totalidad de la cual hoy la historiografía no puede desprenderse.

(b) En segundo lugar, en la propia oposición de los conceptos de 'técnica' y 'estética'. De este modo, los Lumière no serían sólo "inventores" sino también "creadores", tal como Aumont nos recuerda en el repaso de la construcción del mito 'Lumière cineastas' y nos confirma en el brillante análisis de su 'obra fílmica'. Es aquí donde el concepto de noética se vuelve imprescindible, pues antes que una actitud estética —es decir, artística, quiérase o no aceptar esta falsa sinonimia— el hallazgo de los Lumière es una cuestión de conceptos e ideas socioculturales. Oponer técnica y estética significa pensar desde unos parámetros historiográficos caducos y peligrosos (Lumière lo tiene; Marey, Reynaud o Edison... no), amén de servir, de una forma diáfana, a una operación revisionista de la historiografía. Resultaba insoportable que el "arte y el lenguaje del cine" nacieran veinte años después del surgimiento del cinematógrafo, así que si queremos seguir pensando en los Lumière como el "principio" es al precio de colocarles en el "origen" del arte y el lenguaje, borrando del lado estético aquello que ya no puede hacerse del lado técnico: el cine antes de Lumière.

3. Aunque dicho uso y práctica fueran, por dispositivo, contrarios a las corrientes artísticas de la época, tanto en pintura (impresionismo y simbolismo, postimpresionismo) como en fotografía (pictorialismo). Sólo en el orden del artefacto (la explosión del canon perspectivo implícita en el registro fotográfico) se puede plantear la relación de la imagen Lumière con el realismo o el impresionismo. Cfr. Aumont, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1996.

4. Se trata del primer volumen, aunque penúltimo en publicarse, de la obra colectiva coordinada por Jenaro Talens: *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, 1995-1998. Obra aquí utilizada tanto por su segura importancia a partir de ahora en el panorama español, como por *reeditar* una serie de tópicos y equívocos respecto a la idea del cine antes de 1895, objeto de éste y nuestros próximos trabajos.

Resumiendo: (a) el hallazgo de los Lumière es la asunción conceptual (noética) de una elección material (técnica) previa: la fotografía en su uso doméstico y su práctica académica; (b) la nitidez fotográfica y la limpieza escenográfica sólo son las bases de una estética —léase, el comienzo del arte cinematográfico— cuando se leen desde el desarrollo de la historia y el presente del cine; (c) finalmente, el logro de la invención es asentar una definición del cine (fotografía en movimiento y proyectada) sobre la que posteriormente se montará la fundación del sistema institucional de representación (negando precisamente mucho de aquello que Aumont destaca en la "estética" Lumière).

El cine según la invención y definición Lumière —y ya hemos visto hasta qué punto sigue siendo nuestra definición— es **antes fotografía que movimiento**, o si se quiere 'fotografía de la vida', tal como repetidamente se decía en la época, en una concepción muy diferente del neutral y equívoco "imagen en movimiento" de los manuales<sup>5</sup>. La tesis final es tan radical —a pesar de o precisamente por su obviedad— como para exigir una explicación.

Pero en vez de detenernos en ella iremos todavía más allá, pues no sólo el cine es ante todo fotografía, sino que aunque la fotografía sea en movimiento no por ello se convierte intrínsecamente en un 'arte del tiempo' o, como se quiso en la propuesta fundacional de las teorías cinematográficas (Canudo, 1911), una suma de las artes del tiempo y del espacio. El cine, fotografía en movimiento, es en principio **un arte más del espacio**, en la línea evolutiva jalonada por la pintura, la fotografía... Sólo se convierte en arte temporal, una síntesis de llegada y no de partida, a través del trabajo sobre la materia fílmica. De ahí, en una demostración indirecta de lo que decimos, que el tiempo sea el gran objeto y objetivo de las 'poéticas' (las teorías de los cineastas), de Ozu a Wenders, de Bresson a Tarkovski. Sólo porque el tiempo es lo inaprehensible, lo no dado de antemano, es por lo que merece la pena su persecución. El tiempo es aquello que está al final de un determinado trabajo, no en el principio de un artefacto.

Reconozco lo excesivo de estos planteamientos (el cine es primero fotografía, el movimiento es en principio espacio) a los que ineludiblemente se irán añadiendo otros. Quizás por ello lo que sigue —en las próximas entregas de este trabajo— es un desarrollo desviado, disimulado. La manera directa sería enfrentar el 'proyecto Lumière' a otro ámbito hasta cierto punto abortado, o al menos marginado y enterrado por el nacimiento del cine. Hablamos de Marey, donde la cronofotografía sólo era parte de un objetivo más amplio, el del registro gráfico del mundo: "registro", es decir mecánico y científico; "gráfico", es decir, visualizado y visualizable, en forma figurativa o abstracta, fotográfica o no; "del mundo", es decir, del universo total de los sentidos.

Que los Lumière eran conscientes de lo que estaban haciendo —en contra del tonto y viejo tópico sobre la inconsciencia e ingenuidad de los inventores y pioneros— muestra que el primer nombre registrado por los Lumière para su aparato era precisamente el de cronofotografía, en un homenaje explícito al que ellos consideraban 'padre del cine'. El salto de la 'inscripción óptico/mecánica del tiempo' ('cronos') a la 'inscripción del movimiento' ('kinema, -atos') es demasiado evidente y "consciente" como para no anotarlo.

La oposición entre los proyectos de Marey y Lumière nos serviría para elucidar cuál es el papel y el sentido de la fotografía, el movimiento, el espacio y el tiempo en dos grandes corrientes de finales del siglo. Pero centrarnos en esa oposición nos obligaría en estos momentos —como ocurría en el anterior trabajo— a tener que obviar o enviar a sucintas notas toda una serie de presupuestos históricos y teóricos. La solución, cuestión de lógica tantas veces olvidada, está en empezar por el principio. Y el principio es contar el recorrido de los tres **componentes del cine** en la invención y definición Lumière: fotografía, movimiento y proyección. Varias



5. Anoto las primeras referencias de la última obra sobre historias locales del cine llegado a mis manos: *Los inicios del Cinematógrafo en Córdoba*, Rafael Jurado Arroyo, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1997: "Brevemente se presentará en el Teatro-Circo del Gran Capitán El Cinematógrafo, o sea, la fotografía con vida, que viene llamando la atención en todos los teatros de Europa y últimamente en Sevilla y Cádiz" ... "Gran función para hoy viernes. Debut del grandioso invento del siglo XIX, el célebre y verdadero Cinematógrafo. Fotografía con vida, único y verdadero aparato inglés que recorre Andalucía. 10 fotografías en cada sección". (*Diario de Córdoba*, 21.10.1896, p. 4 y 23.10.1896, p. 3). Que las primeras proyecciones en Córdoba no fueran realizadas mediante el aparato Lumière muestra hasta qué punto su invención estaba en el orden de las ideas, y su éxito fue obligar a una reconversión noética a toda una serie de autores y prácticas que circulaban por aquellas fechas maravillando a los públicos con sus cándidos y anticuados efectos de movimiento. Reconversión comprobable en un examen de las referencias recogidas en la obra colectiva coordinada por Juan Carlos de la Madrid (*Primeros Tiempos del Cinematógrafo en España*, Oviedo, Trea, 1997), donde se detallan los primeros momentos del cine en una veintena de capitales españolas.



razones avalan esta decisión: (a) la cantidad de errores de fechas y de conceptos, que se siguen transmitiendo en los manuales debido al apego a una vieja bibliografía estimable pero muy incompleta; (b) el cierre en falso realizado por la nueva historiografía sobre el ámbito del pre-cine y sobre cuáles son, y cuáles no, los antecedentes del cine; y (c) final y mucho más sustancialmente, el mantenimiento del pre-cine como 'antecedentes' —frente al término de 'componentes' que aquí utilizamos— de los que el cine sería su lógica evolución (y anulación).

El volumen mencionado de la *Historia General del Cine* se inicia — tras un sugestivo planteamiento sobre teoría y método de la historia del cine a cargo de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui— con un repaso sobre "los antecedentes", sintomáticamente incluido en un capítulo más extenso y mucho más elaborado y preciso ("De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison: el nacimiento del cine en los Estados Unidos"). Por desgracia, su autor, Ramón Carmona, se sitúa en esa posición esquivada sobre el "pre-cine" habitual en los autores dedicados al verdadero y buen objeto:

*"Algunos historiadores del cine inscriben el origen de las películas en antecedentes tales como las pinturas rupestres, las sombras chinescas o el Platón de la caverna en el Libro VII de 'la República' (...) La historia real, no metafórica, del cine tiene, sin embargo, muy poco que ver con estas o parecidas lucubraciones y comienza con los pasos que condujeron a la invención de la cámara de filmación y de la máquina de proyección"* [p.39].

La desgracia es que hay que reconocer la exactitud de tal tautología: 'la historia del cine comienza con la invención del cine'. Si para algo sirve el 'Jabalí de Altamira', la 'Esfera de Sombras' o la 'Caverna Platónica' —o ya puestos, los atesoramientos de Fósiles de la cultura prehistórica— es precisamente para romper ese círculo vicioso en el que el cine se define por sí mismo a partir de una serie de elementos apriorísticos impen-sados. El objetivo es pensar el cine no desde su "inicio" o sus "antecedentes" sino desde su contexto y en el interior de una amplia historia de la representación o de la imagen (la introducción de Talens y Zunzunegui, unas páginas antes, habla exactamente de eso [pp.18-20]).

El trabajo comentado es en realidad un buen repaso de los "antecedentes inmediatos", a pesar de algún error y ciertos equívocos, pero donde falla es allí donde lógicamente no quiere entrar. Más que una cuestión de puesta a punto técnica ("la invención de la cámara de filmación y de la máquina de proyección") el surgimiento del cine es un problema de disponibilidad noética ("la historia metafórica" de la que Carmona se desentiende) donde el jabalí, la esfera, la cueva y el fósil tienen mucho que decirnos sobre la elección finalmente realizada.

Pero no acometer esa historia de los **conceptos** no significa que éstos no acaben entrando bajo la forma disimulada de los **aparatos**. No querer hablar de las multiformes y resbaladizas ideas existentes bajo los aparatos significa acabar aceptando determinadas ideas colocadas sobre los mismos. Un ejemplo puede aclarar este punto. Al llegar a la fotografía, como inmediato antecedente del cine, el autor comienza su recorrido en la **cámara oscura** de Leonardo da Vinci:

*"Después que se introdujo una lente para iluminar la imagen, todo lo que la 'camera obscura' necesitaba para convertirse en una cámara era una placa fotográfica que reemplazase a la pared. La investigación de muchos científicos del siglo XIX se centró en conseguir una placa que pudiese fijar y dar permanencia a esa imagen invertida. Ya en 1816, el francés Joseph Nicéphore Niepce usó una placa de metal para captar imágenes difusas, las primeras fotografías, a las que llamó 'heliógrafos'"* [p.45].



Es sabido el proceso evolutivo que sufre la cámara perspectiva en las prácticas de pintura, fotografía y cine. No es tan conocido sin embargo que la fotografía, nacida 'de contacto' ('heliografía' en Niepce, 'dibujos fotogénicos' en Talbot) sólo es 'de cámara' ('punto de vista' en Niepce, 'sombrografía' en Talbot) por una imposición histórica (el 'daguerrotipo' de Daguerre y Arago). De este modo, la especificidad fotográfica está del lado del registro mecánico de una huella antes que de la construcción de una imagen perspectiva mediante la cámara. Su "origen técnico" no debería llevarse más allá, o al menos no saltar por encima, de las investigaciones, sobre la imprimación y la fijación, realizadas a lo largo de todo el siglo XVIII y culminadas con Wedgwood (1802) y Herschel (1819) justo antes de la "invención oficial" en el salto de Niepce a Daguerre (1816, 1839).

No es una simple cuestión de qué *antecedentes* citar o remarcar; es un problema del resultado de dicha citación y remarque. Establecer una línea directa que va de Da Vinci a Lumière pasando por Niepce y Daguerre es mucho más que hacer el recorrido de un artefacto técnico, la cámara; es dejar bien clara una manera de comprender la historia de la imagen, aquella que va del origen de la '*perspectiva artificialis*' y el canon figurativo-representativo a su culminación, de Da Vinci y la pintura a Lumière y el cine. ¿Interpretación errónea? No, solamente falsa en cuanto oculta tanto la diferencia radical entre representación pictórica y registro cinema/fotográfico como la posibilidad de un cine no sujeto a la figuración perspectivo-figurativa, un cine "sin cámara". No es por tanto una cuestión de antecedentes sino de planteamientos sobre qué entender bajo la etiqueta 'cine'. Que el devenir del cinematógrafo haya sido históricamente restringido por los conceptos de narración y figuración, en la tradición de la '*perspectiva artificialis*', no debería servir para que desde la historiografía se dé pábulo a la idea de que ese era su destino. Pues de esta manera, a la operación ideológica ejecutada por la historia (objeto) del cine en torno a los años 10, se le suma una operación ideológica más descarada, la de la historiografía (disciplina) que piensa sin formularlo que las cosas no podían haber sido de otro modo.

Esto en principio no quería ser más que un pequeño prólogo que diera paso a un trabajo sobre la idea del movimiento en Occidente, primero de una serie dedicada a cada uno de los componentes de la definición del cine en la invención Lumière (fotografía en movimiento y proyectada). No se trataba/tratará de hacer un repaso completo ni un recuento exhaustivo de todas las aportaciones en cada uno de los ámbitos de esta historia, para lo que es imprescindible remitirse a una bibliografía cada vez más rica y compleja, sino de plantear una **guía de lectura** de esa misma historia y bibliografía, dado el excesivo centramiento en los "aparatos" y, sobre todo, la persistencia en el error de muchas "ideas" sobre los mismos.

Nuestro objetivo es demostrar la pertinencia y necesidad de dicha reflexión para pensar el **cine hoy**, más allá de las restricciones impuestas en su *nacimiento* y aceptadas, de forma estomagante, en sus *biografías*, las llamadas 'historias del cine'. Al final, el prólogo se ha convertido, y así queda, en una detención sobre el abismo: aquel que hay entre lo resumido al principio ('**el cine antes del cine**') y aquello que sólo anunciamos ('**el cine en el interior y el origen de la cultura**').

La razón de esta parada es una evidencia: el malestar o desentendimiento que provocan estos planteamientos. Porque tal como se propone en el título no sólo llegaremos al Jabalí de Altamira y la pintura rupestre sino que iremos y comenzaremos nuestro recorrido aún más allá; en el rastro de la bestia y los fósiles, en el reflejo de la sombra y en la proyección de la figura humana. Justo lo contrario de lo que se avecina:

*"Nuestro viaje de exploración por los territorios pre-cinematográficos no tiene como objetivo trastocar las relaciones históricas tratando de descubrir sus huellas, sus síntomas o sus indicios, en la literatura, en el teatro, en la poesía, en la danza, en las formas de espectáculo popular, tomando como*



*Grabados de una serie de 14 de AUCA ADAPTADA en 1780 con el sobrenombre de Ejercicios gimnásticos. Grabada por Baltasar Talamantes, para la imprenta de Agustín Laborda, establecida en Valencia hacia el año 1746.*

*Las Aucas son hojas impresas de gran formato, de carácter popular, estructuradas con viñetas independientes, con unidad temática, pero sin sentido de continuidad espacio-temporal, que comenzaron a publicarse en el siglo XVII y, han persistido hasta la actualidad.*

*Imágenes y anotaciones extraídas de la tesis doctoral inédita, Contribución al Estudio de la Xilografía Valenciana del S.XVIII: Transcendencia de la Figura de Baltasar Talamantes. Análisis de su Obra Firmada, presentada por Blanca Rosa Pastor, en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, 1987.*

*modelo ensayos y estudios del tipo 'la película y la pantalla en la época de los faraones', 'simultaneidad y movimiento en las artes del Extremo Oriente', 'la Eneida como obra precinematográfica'... Hoy ya nadie hace este tipo de hipótesis".*

Ricardo Redi en una más de las aportaciones (*Marco General de la Difusión del invento*) a los *Orígenes del Cine* lo deja bien claro: "hoy ya nadie hace este tipo de hipótesis" [p.157]. Lo interesante de esta negación es su *impertinencia*. Redi escribe sobre el desarrollo técnico del cine en su invención y primera difusión. Su objeto y objetivo no va más allá, por tanto, de las bases técnicas directas a las que aludía Carmona. ¿A qué, por tanto, esta negación de lo que no es su 'tema'? Sobre todo, después de haber dedicado dos páginas a mostrar la necesidad de construir:

*"una historia policéntrica que intenta abarcar de una sola mirada el invento de los aparatos ópticos, las investigaciones científicas, la magia negra y blanca, las metamorfosis de las imágenes, de los sueños, de los deseos y de los lugares, las experiencias de individuos, grupos y multitudes, los relatos de viaje de anónimos vendedores ambulantes, la participación y el papel de las instituciones, la formación de las creencias, de las ilusiones, de los fenómenos de larga y breve duración"* [p.156].

Bello y exacto objetivo para una nueva historia del cine y del audiovisual. Pero ¿cómo conseguirlo si explícitamente se niega (reléase la anterior cita) la posibilidad de "trastocar las relaciones históricas"? ¿Qué son las *relaciones históricas* sino aquello construido por la historiografía y el historiador? Talens y Zunzunegui, de nuevo, lo habían dejado muy claro en las páginas introductorias del volumen acudiendo a Wittgenstein: "*Para resolver las cuestiones estéticas, en realidad tenemos necesidad de ciertas confrontaciones, de reagrupar ciertos casos*" [p.31].

El problema es por tanto lo que le ocurre, lo que le anda ocurriendo, a la nueva historiografía. Y, por desgracia la *Historia General del Cine* es el mejor ejemplo. Obra fundamental, básica a partir de ahora en la bibliografía española, revela **las lúcidas aperturas y los oscuros cierres** realizados sobre la disciplina y el objeto de la historia.

Aperturas: "Fragmentariedad" (de las perspectivas), "heterogeneidad" (de los hechos), "heterofundamentación" (de las bases teóricas). Nada más lúcido que estos planteamientos sobre la **nueva historia del cine** formulados por Talens y Zunzunegui [pp.34-35] a partir de la revisión sobre la teoría y el método de la historiografía. Reformulación que va acompañada de una resituación del cine en el ámbito general de la cultura, a partir de la crisis de los conceptos de "sectorialidad" y "globalidad":

*"Entre una 'Historia de los Medios de Comunicación de Masas' y una 'Historia del Cine' quedan, por tanto, al menos, dos huecos conceptuales que alguna vez deberán ser cubiertos: uno, referido a la relación entre cine y otras artes —otras técnicas— visuales, es decir, la 'Historia de la Representación', propiamente dicha; otro, que remite a la existencia implícita de una 'Historia de la Visión', entendida como marco globalizador"* [p.19] *[cursiva nuestra]*.

Oscuros cierres: los ejecutados por Carmona y Redi en el mismo volumen en el que aparecen estas propuestas. Y no, claro está, en sus *buenos temas* respectivos, allí donde hablan del cine-cine a partir de 1895 (los modos de representación y producción del cine primitivo americano, los diversos desarrollos técnicos de las dos primeras décadas), sino allí donde se ven obligados a proclamar la impertinencia de cualquier alusión al jabalí, la esfera, la cueva o el fósil.

Dicho de otro modo: la historiografía del cine parece poder renovarse en cuanto a sus propuestas disciplinares, pero siempre dejando a salvo la definición cristalizada y fosilizada de lo que se entiende por cine. Ningún problema a la fragmentariedad, la heterogeneidad o la heterofundamentación de la disciplina —hay que ir con los tiempos de duda epistémica—, pero siempre que no se toque el objeto, el siempre 'buen objeto' del cine.

Lo más curioso es que somos los primeros en tener y dejar claro que el cine se "inventa" el 28 de Diciembre (día de los inocentes) de 1895, porque la invención es una cuestión de ideas y no de aparatos. Los Lumière dieron ese salto, y aunque esté bien pensar en los "precursores" sobre los que tomaron impulso —y no creer que la 'invención' es cuestión de azar o ingenio—, conviene no olvidar que en el salto todos ellos fueron enterrados o desterrados (el caso ejemplar del Proyecto Marey al que aludíamos en un principio).

Adentramos en la **arqueología del cine** y la **genética fílmica** no es por tanto la búsqueda de una datación de la primera *sugerencia*, la gran *intuición* o la evidente *realización* del cine en períodos remotos<sup>6</sup>. No es una cuestión de fechar los "antecedentes" del cine sino de analizar sus "componentes" y su desarrollo en la cultura antes de su cristalización moderna en el séptimo arte. Se trata, a fin de cuentas, de dar la vuelta al juicio que merecen las palabras de Julián Marías en la cita de Gubern que encabeza este texto. Porque, muy al contrario de aquel que lo cita y de lo que sustentarían muchos autores de la nueva historia, pensar en la fotografía, el movimiento y la proyección no es "quedarse en la epidermis" sino adentrarse de lleno en la materia y el cuerpo del cine.

La verdadera renovación de la historiografía del cine viene entonces dada —más allá de la asunción de criterios disciplinares comunes a otros ámbitos históricos— al situarse en esos "huecos" de los que hablan Talens y Zunzunegui, aunque no estemos seguros de que a cada hueco le corresponda *una* historia. Porque quizás se trate precisamente de replantear cuál es el objeto de investigación y, más allá de la 'comunicación de masas', la 'representación', la 'visión' o el 'cine', quizás sea hora de dar paso a la siempre postergada **historia de la cultura**, aunque sea empezando por el complejo y multiforme universo de la imagen y el sonido, ese 'audiovisual' que las viejas arqueología del cine y genética fílmica abrieran cual si fuera una caja de pandora.

6. Resulta curioso que estos dos conceptos, arqueología y genética, hoy perdidos en la constitución del nuevo ámbito historiográfico de la 'historia del pre-cine', sean la línea de fondo que une a la mayoría de los autores mencionados por Talens y Zunzunegui, de Hartog a Ginzburg pasando por Foucault, de la "historia arqueológica o biológica" de Godard a la "historia natural" de Deleuze.