

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

Los falsos movimientos de la imagen: cinco movimientos de una historia

Autor/es:

Alonso García, Luis

Citar como:

Alonso García, L. (1999). Los falsos movimientos de la imagen: cinco movimientos de una historia. Banda aparte. (14):118-126.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42351>

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.

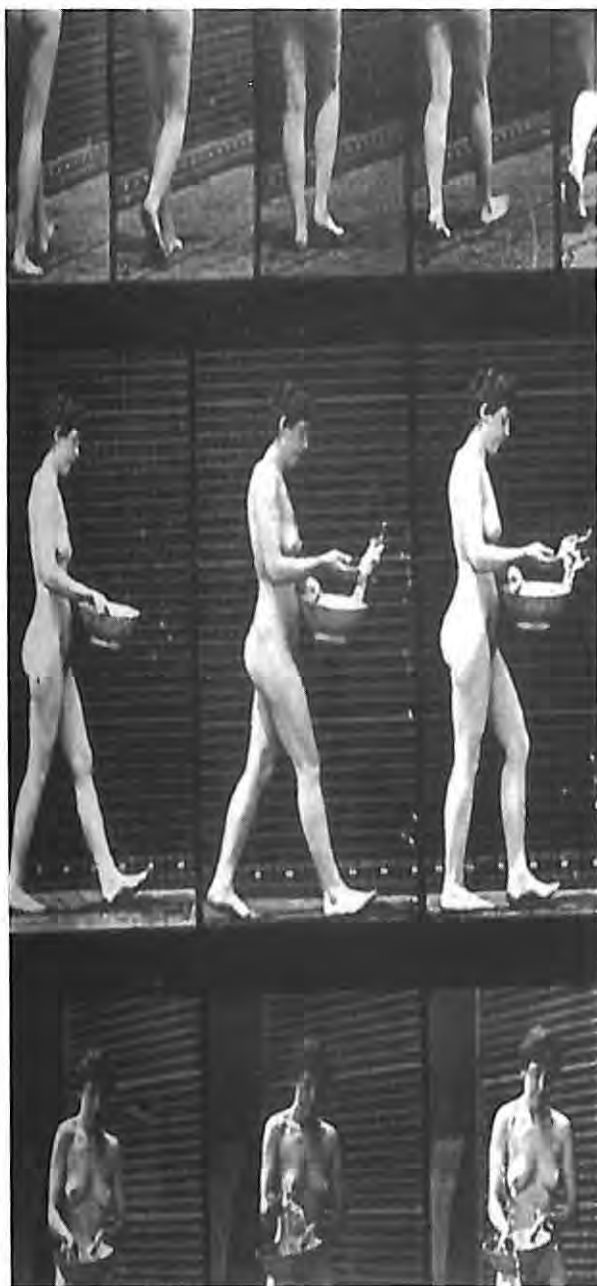
Entidades colaboradoras:



## UNIVERSO TRÁPALA. HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA DE LOS PRE-CINES Y CINES PRIMITIVOS

# L OS FALSOS MOVIMIENTOS DE LA IMAGEN: CINCO MOVIMIENTOS DE UNA HISTORIA

LUIS ALONSO GARCÍA



"Mientras el problema del espacio y su representación en el arte ha ocupado la atención de los historiadores del arte en un grado casi exagerado, el problema correspondiente del tiempo y la representación del movimiento ha sido extrañamente descuidado. Por supuesto hay observaciones importantes dispersas por la bibliografía, pero nunca se ha intentado hacer un tratamiento sistemático. El propósito de este ensayo no es cubrir esa laguna, sino sólo indicar el posible origen de ese descuido y en qué puntos debiéramos quizás revisar nuestras ideas preconcebidas si queremos abordar el problema de nuevo. En efecto, cabe sostener que la forma en que tradicionalmente se ha planteado el problema del paso del tiempo en la pintura determinó la relativa esterilidad de las respuestas" <sup>1</sup>.

"Cuando uno se pregunta por la prehistoria del cine, cae a veces en consideraciones confusas, porque no sabe desde dónde hacer arrancar ni cómo definir el linaje tecnológico que lo caracteriza. Entonces siempre cabe invocar las sombras chinescas o los sistemas de proyección más arcaicos. Pero, en realidad, las condiciones determinantes del cine son las siguientes: no sólo la fotografía, sino la fotografía instantánea (la de pose pertenece a la otra estirpe); la equidistancia de las instantáneas; el reenvío de esa equidistancia a un soporte que constituye el «film» (los que perforan la película son Edison y Dickson); un mecanismo de arrastre de las imágenes (las uñas de Lumière)... Cualquier otro sistema que reprodujera el movimiento por un orden de poses proyectadas en forma que pasen unas a otras o que se «transformen», es ajeno al cine" <sup>2</sup>.

## — PARTE I —

### LA DOBLE DEFINICIÓN Y EL PARADIGMA ÚNICO

El cine es, según dicen, **imagen en movimiento**. Éste es el carácter principal y más evidente de la imagen cinematográfica. Incluso, el único que parece permanecer en todas las variaciones técnicas y estéticas, frente al registro fotográfico o la proyección en pantalla que pueden desaparecer. Es quizás el común punto de acuerdo de todos aquellos que hablan de cine. Todo lo demás es discutible, opinable: séptimo arte (Ricciotto Canudo) o enemisa industria (André Malraux), espectáculo fantasmagórico o relato visual [aural], lenguaje o representación, medio de masas o instrumento de expresión, el cine en el cine o el cine en televisión... objeto aún vivo con derecho a una disciplina o fenecida cristalización dentro de una historia global.

Pero si se discute o se opina es porque hay un eje, un mínimo común denominador, que identifica al objeto más allá de los argumentos o las opiniones contrarias. Ese eje es la etimología del término, tal como se

1. Gombrich, Ernst H. (1965), "Momento y movimiento en el arte" en *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1978, p. 18.

2. Deleuze, Gilles (1983), *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 39.

declara en la última invención y primera definición del Cinematógrafo de los Hermanos Lumière: **escritura/registro (graphein) del movimiento (kiné)**. Bien es verdad que de acudir a los etimos y los mitos, conviene recordar que la denominación original de los Lumière, en su primera patente, es la de "cronofotografía" («registro fotográfico del tiempo», tomada en homenaje explícito a Étienne Jules Marey) y la que ellos hubieran preferido, tras el éxito inicial, era el extraño e inventado vocablo "domitor" con el que sustituir el insatisfactorio, por enrevesado, ¿por impertinente?, cinematógrafo.

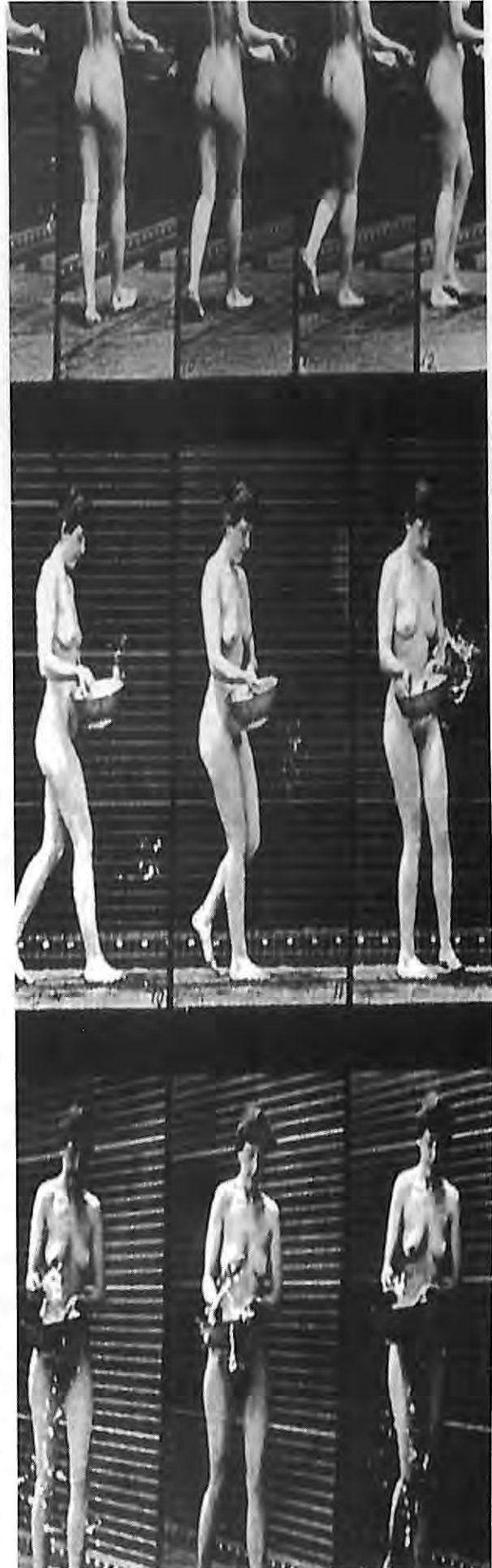
Este mínimo acuerdo es fundamental. Permite unificar autores y textos (del cine) discursos y firmas (sobre el cine)... todos ellos en torno a un objeto vivido como uniforme y homogéneo. Algo de lo que se puede hablar como un organismo que nace, se desarrolla, muere... y resucita (metáfora bio/teológica), como un sistema que se autoconstruye y se retroalimenta (metáfora bio/tecnológica). Y ello a pesar de que dicha primera definición sea enterrada bajo definiciones posteriores. Sobre todo la del cine como **relato visual** (David Wark Griffith, 1915) cuya utilidad es tanto definir lo que incluye como, sobre todo, "indefinir" lo que excluye (cine experimental, documental, científico, educacional, familiar, industrial, amateur, promocional...).

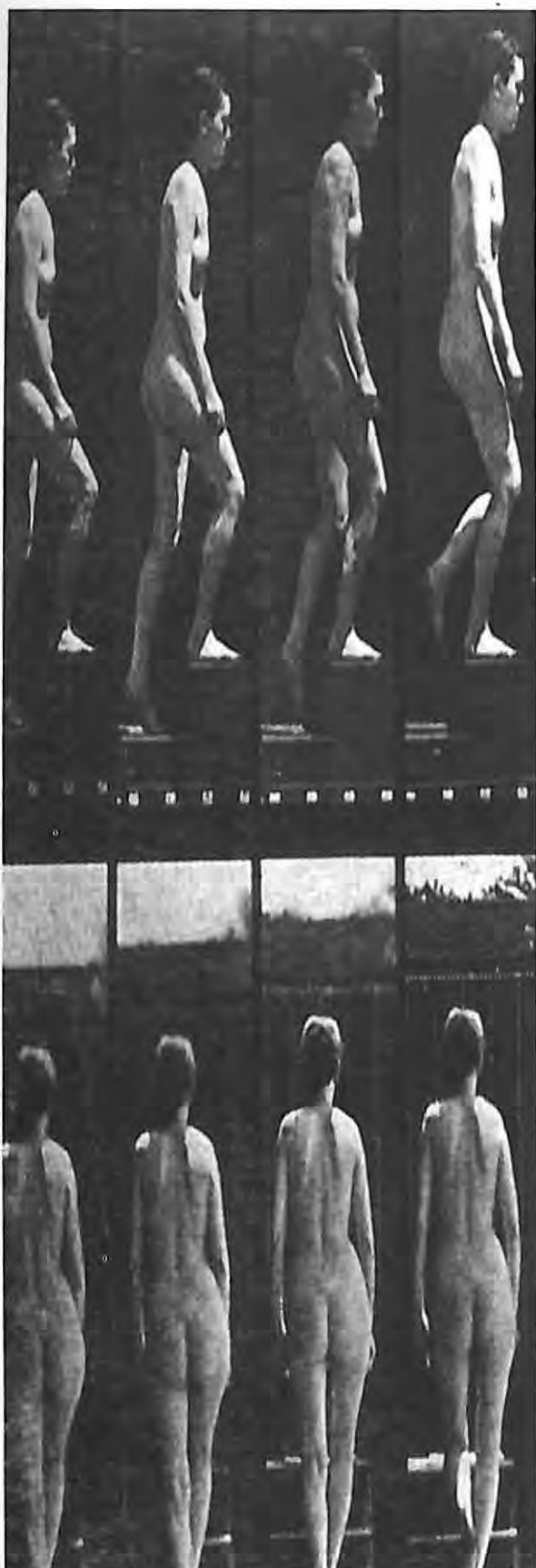
Hay por tanto una **doble definición** sobre la que se construye la historia y teoría, la creación y la reflexión sobre cine: el cine como "imagen en movimiento" y como "relato visual". Ambas definiciones son incomensurables, incomparables (¡qué mal funcionan estos términos para expresar lo que literalmente significan!: que no se pueden medir la una por la otra, que no se pueden comparar). Y hay **dos discursos**, dos maneras de pensar, que se sostienen sobre el juego de ambas.

El primero es el llamado **discurso dominante**, tutor, normal... aunque todos estos conceptos, pertenecientes al mismo campo semántico, no implican los mismos espacios pragmáticos. Mencionando la primera (homenaje histórico a la invención) dicho discurso afirma y ensalza la segunda (traición teórica al invento). El cine es "técnicamente" imagen en movimiento pero "estéticamente" es relato de imágenes y sonidos; atender a la técnica es "quedarse en la epidermis" de un fenómeno que ha de juzgarse según los criterios del arte... y quizás, de la industria. De ahí el doble concepto falsamente abarcador y superador (modos de representación/producción) con el que hoy en día se dice englobar, por fin, la historia general del cine.

El segundo es el llamado **discurso radical**, marginal, experimental... (¿acaso Godard no se dedica a la historiografía experimental del cine?). Su objetivo es la destrucción del paradigma que piensa el cine como relato y mercado, lo narrativo—representativo—figurativo y lo público—masivo—mediático. No aceptan la segunda definición por restrictiva y asumen que sólo la primera definición es aceptable para integrar la riqueza del fenómeno fílmico. Quieren reintegrar en la historia del cine todo aquello expulsado por la definición narrativa y mercantil. Pero lo cierto es que en dichos discursos acaban siendo o expulsados *del* saber cinematográfico o transformados *en* saber cinematográfico (caso luctuoso pero imparables de la ya anulada o asimilada explosión de los cines primitivos).

Aunque reductor—logros haylos en ambos enfoques y no conviene ocultarlo— este esquema responde a una cierta realidad: las posiciones posibles de aquellos que producen, hacen, contemplan, hablan y escriben sobre cine, todos ellos, todos nosotros, bajo el imperio de la **institución cine**. Porque lo interesante es que tanto los discursos dominantes como los radicales, cuando empezamos a hablar *de* cine, acabamos hablando *desde* la institución. En la introducción programática de esta sección aludimos a este peligro: *"la querencia de originalidad y radicalidad sería así un efecto perverso más —el último, el más perfecto—, de ese discurso 'normal' (en el sentido en que habla Kuhn de 'ciencia normal') al que supuestamente se combate. Un efecto provocado por el tratamiento que*





3. Alonso García, Luis (1998), "Introducción programática a universo trápala", Valencia, *Banda Aparte*, nº 11, 1998/May, p. 66.

4. Alonso García, Luis (1998), "El caso Lumière: invención y definición del cine, entre el affaire y la captura", Valencia, *Banda Aparte*, nº 11, 1998/May, p. 76.

5. Lakatos, Imre (1974), *Metodología de los programas científicos de investigación*, Madrid, Alianza, 1993.

los hallazgos y los interrogantes que esta otra literatura marginal recibe por parte del discurso dominante, cuya tarea es tanto la reiteración de los viejos tópicos (arte y lenguaje, industria y espectáculo, relato visual, séptimo arte...) como la insistente domesticación o eliminación de toda aquella palabra que parte de la inseguridad sobre su objeto: eso que, a pesar de todo, seguimos llamando «cine»<sup>3</sup>.

Cuando escribíamos estas líneas, hace unos meses, no estábamos demasiado seguros de hacia dónde apuntábamos. Valga decir, era una **intuición** larvada en una corta pero intensa experiencia escritural sentida como un fracaso. O una **hipótesis**: que la marginalidad es sólo una forma más de seguir hablando de/desde lo de siempre; que si aceptamos una definición dada del cine, sea cual sea de las dos aquí comentadas, seguimos insertos en el producto de dichas definiciones: la institución cine. Ahora podemos mostrar el proyecto que dicha intuición o hipótesis señala. La asimilación de todo discurso (dominante o radical) bajo el imperio de la institución proviene de tomar estas dos definiciones por opuestas, de creer que sobre su oposición —y la elección de la primera— podía construirse una manera diferente de hablar del cine. Pero muy al contrario, no hay oposición entre la definición Lumière y la definición Griffith, sino inclusión. Éste era el descubrimiento que nos sorprendía en el final justo, casi sin venir a cuento, de la redescipción realizada sobre la llamada «invención del cine»: "Griffith sería así no sólo el punto final de un progresivo sometimiento a lo narrativo, sino la recuperación de un esclarecimiento de lo mostrativo —la imagen sometida al relato que cuenta— que ya se encontraba en los Lumière, y que se había "perdido" durante dos décadas en las filigranas escenográficas y pictóricas de los cines primitivos"<sup>4</sup>.

Acéptese que la historia y teoría del cine es un "programa de investigación"<sup>5</sup>: un conjunto de hipótesis y una serie de reglas metodológicas que especifican qué líneas de desarrollo deben seguirse y cuáles deben evitarse. Esto significa aceptar que la historia y teoría del cine son disciplinas científicas y que la ciencia es un continuo hacerse de hipótesis y reglas. No parece excesivo lo primero si se asume lo restringido de lo segundo: ¿qué más da llamar disciplina o ciencia a nuestro campo si la ciencia ya no es lo que era? La utilidad de este planteamiento está en juzgar las definiciones aquí barajadas del cine como hipótesis de un programa de investigación: la historia y teoría del cine. Lo interesante es mostrar cómo dichas definiciones corresponden a los dos tipos de hipótesis señalados por Lakatos: el «núcleo duro» y el «cinturón protector». Sus nombres explican suficientemente su función. La "imagen en movimiento" es el «núcleo duro» de la historia y teoría del cine, aquello que, para mejor protegerse —pues toda hipótesis debe ser defendida hasta que se desecha— se rodea de otros conceptos: el cine como documento, relato, arte, lenguaje, espectáculo... todos ellos parte del «cinturón protector» con el que la disciplina protege aquello considerado indiscutible, aquello que, de ponerse en duda, derribaría el edificio de la institución. Dicho en variante teológica: el dogma permanece a salvo mientras se discuten las exégesis.

La comparación de la historia y teoría del cine con un programa de investigación en términos epistemológicos tiene otra ventaja. Muestra que el desarrollo de la disciplina ha vivido sus primeros cien años bajo un **paradigma único**, construido no sobre la falsa o verdadera base del "relato visual" (en oposición a las otras visiones: documento, arte...), sino sobre el indiscutido y muy discutible eje de la "imagen en movimiento". El cine —su concepto, su historia y su teoría— ha sido uno, porque la definición básica, la hipótesis de partida, ha permanecido inalterable. De esta unicidad deviene la impostura de muchos discursos dominantes que diciendo construir nuevos edificios sólo remozaban el antiguo y de muchos discursos radicales que queriendo derribarlo sólo lo arañaban.

Por supuesto la operación que aquí planteamos tiene truco; de otra manera, nuestra presunción más que desmedida sería ya inconmensurable. Nuestro objetivo no es derribar una u otra teoría del cine: ontología, fil-

mología, semiología... todos ellos han sido acercamientos fructíferos a un objeto definido de antemano y de ellos somos sin lugar a dudas deudores. El truco está en que **nuestro objetivo es el objeto, el cine**, y no los métodos de aproximación. Desde este punto de vista importa más la historia que la/s teoría/s. Es en la historia en la que el Método define un Objeto, si se aceptan los postulados —muchas veces citados, pero muy pocas veces asumidos— del relativismo científico y el constructivismo cognitivo. Y por tanto, nuestro trabajo es re(d)escribir el «objeto cine» a fin de demostrar su inserción en un campo ampliado en el cual su historia y teoría se vuelvan un paso, un salto si se quiere, de una andadura más larga. De ahí la estructura de este trabajo. A la afirmación del cine como imagen en movimiento, contestaremos con una breve negación y una larga interrogación: ¿qué es el movimiento de la imagen? cuya respuesta no será dada desde el ámbito de la teoría —pues inmediatamente sería reducida a una poética más de las que pueblan los escritos cinematográficos— sino desde el ámbito de la historia, allí donde la ideología ha construido una maraña inextricable de prejuicios y falsos ídolos. A pesar de su desprestigio, Otto Ranke (1824) tenía en este caso mucha razón. Se trata de «mostrar las cosas tal y como en realidad sucedieron».

### EL CINE, SU LUGAR ENTRE LAS ARTES

La negación es necesariamente breve. Es la conclusión lógica del trabajo ya citado sobre la invención y definición del cine. Dada la existencia de aparatos y prácticas cinematográficas en los cincuenta años anteriores, el «reconocimiento de la invención» de los Lumière sólo fue posible gracias a que definieron el cinematógrafo, a contracorriente de los tanteos y resultados contemporáneos, por ser **antes fotografía que movimiento**. Su proyecto era **dotar de vida** a la fotografía, no **dar movimiento** a la imagen. De ahí que podamos hablar del cinematógrafo como «última invención» y «primera definición» del cine. Nada de grado cero técnico sobre el que se añadirían definiciones estéticas posteriores, los "falsos paradigmas" del cinturón protector: documento, arte, lenguaje... Ninguna neutralidad ni inocencia hay en la compleja estrategia comercial e intelectual que ponen en marcha a la hora de inventar el cine. En consonancia con la época que había creado el álbum de fotos y el catálogo de discos, su objetivo era la creación de un repertorio de fotografías con movimiento centrado a la par en lo doméstico y lo exótico. Este fin social —el cine para disfrute familiar en el hogar— es sin embargo traicionado automáticamente por unos "pioneros" que reintegran la «invención» en una serie de prácticas espectaculares, burlescas, morales, narrativas, diletantes, fantasmagóricas... todo aquello que conforman los llamados cines primitivos. Sólo con la imposición del "relato visual" en la segunda década del siglo, se recuperará la base fotográfica y el canon académico que estaba ya lúcidamente inscrito en cada uno de los rollos del catálogo Lumière.

Lo interesante de esta redescipción histórica de la invención y definición Lumière es la quiebra teórica a la que nos lleva. El **desplazamiento de lo móvil a lo fotográfico** implica la negación del movimiento como carácter distintivo del cine. El cine es, en manos de los Lumière, **un arte más del espacio**, en la línea evolutiva jalonada por la pintura o la fotografía. A pesar de la proclamación del "séptimo arte" como síntesis final de las artes del espacio y el tiempo (Canudo), el cine "inventado" por los Lumière y "redescubierto" por Griffith es una serie de cortes en el espacio donde el tiempo es sólo un añadido.

Este es el gran secreto oculto bajo el dogma de la "imagen en movimiento"; el indiscutido y muy discutible núcleo duro. Sólo Bergson es capaz de percibirlo y nombrarlo en los tiempos coetáneos a la invención, cuando aún están vivas las diferentes opciones posibles y abortadas por la elección final de la época: bioscopia, cronofotografía... cine <sup>6</sup>. Tanto la



6. Bergson, Henri (1907): *La evolución creadora*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, y Bergson, Henri (1934): *El pensamiento y los moviente*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.



7. Deleuze, Gilles (1983), *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984 y Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

8. Deleuze, Gilles (1983), *La imagen-movimiento*, p. 16.

9. *Opus cit.*, p. 14.

percepción cotidiana del movimiento como la percepción fílmica del mismo —que sirve a Bergson de ejemplo y modelo en sus tesis— no son más que «falso movimiento», movimiento sin vida. Deleuze, queriendo corregir a Bergson, yerra <sup>7</sup>. La ilusión del movimiento cinematográfico no restituye *per se* la totalidad de la duración y de la vida, tal como quisiera Deleuze. La «ilusión cinematográfica» es *en sí misma* sólo un calco —un modelo ejemplar— del falso movimiento percibido por el sujeto en la vida cotidiana, tal como aún dice Bergson en sus textos.

El cine sólo se convierte en arte temporal, una síntesis de llegada y no de partida, a través del trabajo sobre la materia fílmica. Ahí es donde aplica su atención, por otra parte, Deleuze, sin darse cuenta que todo su trabajo se construye sobre la autorrefutación de sus comentarios iniciales a las tesis de Bergson. Pues Bergson habla del «artefacto» que conoce (el cinematógrafo) mientras Deleuze habla sobre un dispositivo (el cine y su institución) del que no puede escapar, cayendo, por ejemplo, en el evolucionismo más ingenuo: «*La evolución del cine, la conquista de su propia esencia u originalidad será llevada a cabo por el montaje, la cámara móvil y la emancipación de una toma que se separa de la proyección*» <sup>8</sup>. Bergson y Deleuze hablan de cosas diferentes. El primero de un artefacto, cuya originalidad es producir la ilusión del movimiento tal como ésta es percibida por el sujeto en la vida cotidiana. De ahí que le niegue el valor para darnos un conciencia del tiempo, un movimiento como imagen de la vida. El segundo habla de un dispositivo, de unas prácticas, que si se acercan a esa conciencia, a ese movimiento como duración y vida, es sólo a pesar del artefacto y en contra del dispositivo.

Es evidente la importancia de lo que se juega en este debate, a partir de las formulaciones de Bergson y Deleuze. Sino de las «teorías», al menos es el eje de las «poéticas» del cine. El tiempo vivido no es lo dado, sino lo perseguido por el cineasta, de Yasujiro Ozu a Wim Wenders, de Robert Bresson a Andrei Tarkovski. Pero entrar en este debate teórico es, hoy por hoy, caer en una trampa. La discusión ha de plantearse antes en términos históricos que teóricos. No como el «objeto cine» consigue «atrapar el movimiento» o «esculpir el tiempo», sino cómo la «institución cine» ha conseguido que esta discusión se convirtiera en marginal y accesoria.

Si lo que sostenemos tiene algún sentido (el cine es antes fotografía que movimiento, un arte cuyo movimiento es espacio antes que tiempo) es necesario explicar cual es el significado del espacio, el movimiento y el tiempo que manejamos y cual ha sido la forma que de estos conceptos han dado las diversas artes y medios previas al cine. Se trata de **atacar el núcleo duro** de la invención del cine, la «imagen en movimiento», situándolo en el devenir de las formas que el movimiento ha recibido en otras imágenes. ¿O acaso no es evidente que el movimiento en la imagen es anterior al cine? ¿Que el movimiento no es, como tantas veces parece afirmarse, sinónimo del tiempo? ¿Que el movimiento tiene dos caras: la espacial y la temporal? ¿Que el tiempo tiene dos dimensiones: la fenomenológica de la duración y la cronológica del instante? ¿Que la invención de los Lumière fue precisamente convertir el tiempo en constante cronométrica (los 40/60 del rollo de celuloide) y en jugar *ad finitum* —es decir, en lo finito euclidiano, perspectivo, académico— con la variable del espacio?

Es aquí donde la **arqueología y la genética del audiovisual** cumplen su papel. No para hacer el recuento de los «antecedentes», sino para mostrar cómo los conceptos (espacio, movimiento, tiempo) son por un lado tan variables como los artefactos y por otro los que deciden cuales son los artefactos de una época. Este recorrido por la historia de una idea sería, sin embargo, interminable, pues en el límite se confunde con la «*historia del arte y del pensamiento*» <sup>9</sup> de la totalidad de la cultura. Se impone una selección. Y ninguna más pertinente que la ya realizada por la **prehistoria del cine**: volver sobre unos *topics* que la vieja historiografía del cine abrió en precario (en las pesquisas genealógicas hoy olvidadas) y la

moderna historiografía ha cerrado en falso, ante el temor evidente de que acabarán reventando su objeto y disciplina. A fin de cuentas, el jabalí de Altamira (aprox. 14.500/12.500 a.C.) o el mutoscopio de Philippe Jacob Lautenburger (1760) tienen poco que ver con la idea que nos hacemos del cine, pero tienen mucho que decir sobre la idea que nos hacemos de la imagen en movimiento.

Los viejos "arqueólogos" y "genetistas" (William H. Day, F. Millingham, Carlos Fernández Cuenca, C.W. Ceram, Carlos Staehlin) tuvieron su utilidad, al dotar de una genealogía a la más joven de las artes. Pero cuando la institución se siente ya segura de sí misma, el recuerdo de la genealogía se hace insoportable; no tanto por una negación de los (difusos) orígenes como por un intento de tapar el (concreto) origen (la imagen en movimiento), aquello que de pensarse destruiría nuestra idea del cine. La Historiografía moderna adopta entonces una doble vía. Por un lado se cierra sobre sí misma, negando el carácter de antecedente a todo aquello que no sea ya puramente cinematográfico, lo que es un absurdo lógico pues lo puramente cinematográfico es ya cine. Por otro, permite la creación de un nuevo campo, la historia del pre-cine, limitada a aquellos elementos técnicos que van de la cámara oscura o la linterna mágica al cinematógrafo. Pero evidentemente, la exploración histórica y teórica de los pre-cine (Laurent Mannoni, Jacques Perriault, Donata Pesenti, Laura Zotti Minici...) con su exhaustiva revisión y pormenorizada crítica de las fuentes, acabará haciendo saltar el edificio de la institución <sup>10</sup>.

Nuestra intención es por ahora muy limitada: plantear dichos temas y demostrar que la arqueología y la genética del aurovisual tiene un sentido; hacer la historia y teoría de los conceptos que en un corte cualquiera del devenir cronológico están por debajo y en el interior de una aparato y una idea. Estos **estratos arqueológicos y códigos genéticos** son el sentido de aquello que antes se llamaba antecedentes. Su relación con un momento cualquiera (el cinematógrafo de los Lumière, 1895, por ejemplo) no es por tanto directa, en ese evolucionismo que empaña los trabajos de los viejos arqueólogos y genetistas. No tiene porque ser una relación consciente o externa (del sujeto que toma decisiones sobre su invención) sino una relación inconsciente e interna. Habla, por tanto, de la vida y la autoconciencia de los aparatos y de las ideas sobre los que dichos aparatos se sostienen.

Dar los puntos de partida para la reescritura de esa historia —una historia de la vida de los artefactos y los conceptos— es lo que pretendemos en lo que nos resta de trabajo. Para ello, nos fijaremos en los **cinco grandes temas** de la prehistoria del cine en relación al movimiento: (a) la querencia prehistórica en el jabalí de Altamira; (b) la premonición antigua en la filosofía grecolatina; (c) las sugerencias cinéticas y narrativas en la historia del arte y la imaginería y la oposición entre animación limitada y figuración perspectiva; (d) las falsas y verdaderas ilusiones y realizaciones en torno al análisis y la síntesis del movimiento y la confusión histórica en la explicación del fenómeno del movimiento aparente a través de los conceptos de la persistencia retiniana y el efecto phi; (e) la confrontación final entre dos grandes modelos de la captación del movimiento y el tiempo: la cronofotografía de Marey y la cinematografía de Lumière <sup>11</sup>.

## LAS QUERENCIAS PREHISTÓRICAS: EL JABALÍ DE ALTAMIRA

La figura de un **jabalí de ocho patas**, perteneciente al arte rupestre de las cuevas de Altamira, es el **emblema** de toda una concepción del cine y el pre-cine. Cuando se niega su antecesor respecto al cine se invalida también un continuo ininterrumpido a través de la historia de Occidente, jalonado por hechos como —por citar sólo algunos— la cueva platónica, las estelas funerarias y conmemorativas realizadas a base de centenares de escenas sueltas (el Estandarte de Ur, el Tapiz de Bayeux), los recursos y desfiguraciones cinéticas tanto de la pintura antigua como



10. Para esta descripción del viejo y nuevo campo historiográfico del pre-cine y las referencias bibliográficas de estos autores véase: Alonso García, Luis, 1998, *El jabalí, la esfera, la cueva y el fósil*; Valencia, Banda Aparte, nº 12, 1998/Oct, pp. 77-82.

11. Como se verá, en cada uno de ellos, antes de poder explorar su sentido es imprescindible limpiar los a veces tremendos errores historiográficos que rodean a estos *topics*. La persistencia en el error de muchos historiadores del cine que mencionan de pasada estos aparatos o ideas, no puede deberse a una ignorancia de las fuentes y estudios cada vez más prolíficos y exhaustivos de la historia del pre-cine. Debe formar parte de una conspiración del desprecio (al dato) que añadir al desentendimiento (de las ideas) del que estos temas son objeto hoy en día. Un error en la datación de un hecho histórico o en la citación de un fuente historiográfica es, a veces, algo más un perdonable fallo; es un intento de invalidación de valor histórico e historiográfico de tales hechos y fuentes.



12. Tosi, Virgilio (1984), *El cine antes de Lumière*, Universidad Autónoma de México, 1993.

13. Canudo, Ricciotto, 1911: "Manifiesto de las siete artes", en Romaguera, Joaquim (1989), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 14-18.

14. Su existencia la confirma José Antonio Lasheras, director del Museo y Centro de Investigación de Altamira. Quede aquí constancia de mi agradecimiento tanto al director como al personal de documentación del Museo, por los datos suministrados sobre la reproducción de la imagen publicada por Breuil y Cartailhac en 1906 (*La Caverne d'Altamira près Santander, Espagne*) y la tremenda repercusión social que tuvo dicha publicación en la época, mucho mayor que la siempre citada obra de Breuil y Obermaier en 1935 (*La cueva de Altamira*) de donde realmente la toman la mayor parte de nuestros "altamiranos". Un estudio de conjunto sobre las cuevas, que incluye alguna de las escasas reproducciones fotográficas disponibles sobre el Jabalí, es el recientemente coordinado por Pedro A. Saura, con un catálogo exhaustivo de las pinturas y un panorama ejemplar de las técnicas y resultados de la investigación prehistórica actual (Saura Ramos, Pedro A., *Altamira*, Madrid, Caja Cantabria, Lunwerg, 1998).

de la imaginería popular moderna (ya sea por símbolos cinéticos, como las líneas de trayectoria, o por la multiplicación de partes o superposición de figuras completas), las narraciones mediante imágenes (via crucis, aucas, bandos de ciego, tiras cómicas y satíricas, tebeos)... El Jabalí es por tanto un símbolo y afirmarlo o negarlo es adoptar una definición sobre los antecedentes del cine y, tal como hemos comentado, sobre el cine mismo. Frente a los llamados «altamiranos» —en despectiva denominación de un crítico<sup>12</sup>— estarían los «albertinianos/vincianos», que sitúan el origen del cine en la cámara oscura (s.XV), o los «faradianos/plateaunianos», que lo sitúan en los trabajos sobre la persistencia retiniana y los juguetes ópticos (primera mitad del siglo XIX). Entre estas dos últimas posturas se sitúa la posición oficial de la historiografía actual, pues sólo conciben los antecedentes como los orígenes técnicos del cine: proyección fantasmagórica o fenaquitiscópica, fotografía instantánea y análisis/síntesis del movimiento.

Esta continua y cansina negación del nexo entre el jabalí y el cinematógrafo tiene su origen en la propia **historiografía del cine**. Desde los años veinte como poco (colección William Day) hasta finales de los sesenta ("Historia del Cine" de Román Gubern, 1969) su mención es obligada en toda historia del cine, aunque ya entre los grandes historiadores clásicos hubiera posiciones altamiranas (Jean Mitry) y faradianas (Georges Sadoul) y aunque el propio Gubern distingue —en un juego a dos manos que sorprende por su habilidad discursiva, propia del período que cierra— entre el "mito" altamirano y el "invento" faradiano del cine. Hoy "nadie hace este tipo de hipótesis"... a no ser que quiera ser condenado por anacrónico y ahistórico, falto de rigor y escaso de valor.

Conviene resaltar, sin embargo, que la historiografía del cine — como disciplina y objeto merecedores de atención— se construye tanto sobre la falsa imagen del "jabalí del altamira" como sobre el equívoco "manifiesto de las siete artes" de Canudo (1911)<sup>13</sup>. A fin de cuentas, si éste proclama el cine como «**séptimo arte**», summa y síntesis de las seis anteriores, es porque, más o menos consciente y explícitamente, está pensando en el «**origen del arte**», nombre que recibieron las pinturas de Altamira en la misma época, descubiertas y publicadas por Marcelino Saez de Sautuola (en 1879 y 1880, respectivamente) aunque tardarán casi veinticinco años en ser reconocidas como pinturas rupestres. Es en 1895, año glorioso donde los haya, cuando se descubrieron o inventaron tanto **el arte rupestre** (con el Bisonte de la Descubierta, por Emile Rivière en el Refugio de La Mouthe, Dordoña) como el **arte cinematográfico** (el Cinematógrafo por los hermanos Lumière en el Salon Indien, París). La coincidencia de fechas sólo adquiere sentido cuando se entiende que el conocimiento de tales "creaciones" y desarrollos será transmitido a través de las mismas revistas de divulgación científica y popular, allí donde alguien establece por primera vez la relación entre ambos medios a lo largo de la segunda década de nuestro siglo XX.

Para nosotros, sin embargo, el interés reside en elucidar como el "jabalí del altamira" es, más que un símbolo, un **estigma indeleble**, aunque sólo fuera por la necesidad de seguir negando aquello sobre lo que todo el mundo está de acuerdo en haber ya negado. Dicho compulsivo rechazo ha llegado a extremos tan pintorescos como el de negar la **existencia** misma de la imagen. Esta negación se basa tanto en la diferencia de los dibujos sobre la cueva (Sautuola, en 1880, consigna en sus dibujos una mancha borrosa e ilegible donde Henri Breuil, "padre de la arqueología", verá, y dibujará, en 1906 y 1935, un nítido jabalí de ocho patas) como en las "evidencias científicas" que nos puede dar la técnica fotográfica: la imagen obtenida se parece más a la borrosa mancha de Sautuola que a la nítida figura de Breuil. Pero el jabalí de ocho patas existe y en determinadas condiciones de iluminación y humedad puede verse<sup>14</sup>.

El problema es que a pesar de que el jabalí de ocho patas existe nunca fue pintado como tal. La reduplicación de las patas obedece, según las hipótesis aceptadas al efecto **repinte**; interpretación ya recogida aunque violentamente negada por Fernández Cuenca en 1948, en su afán de

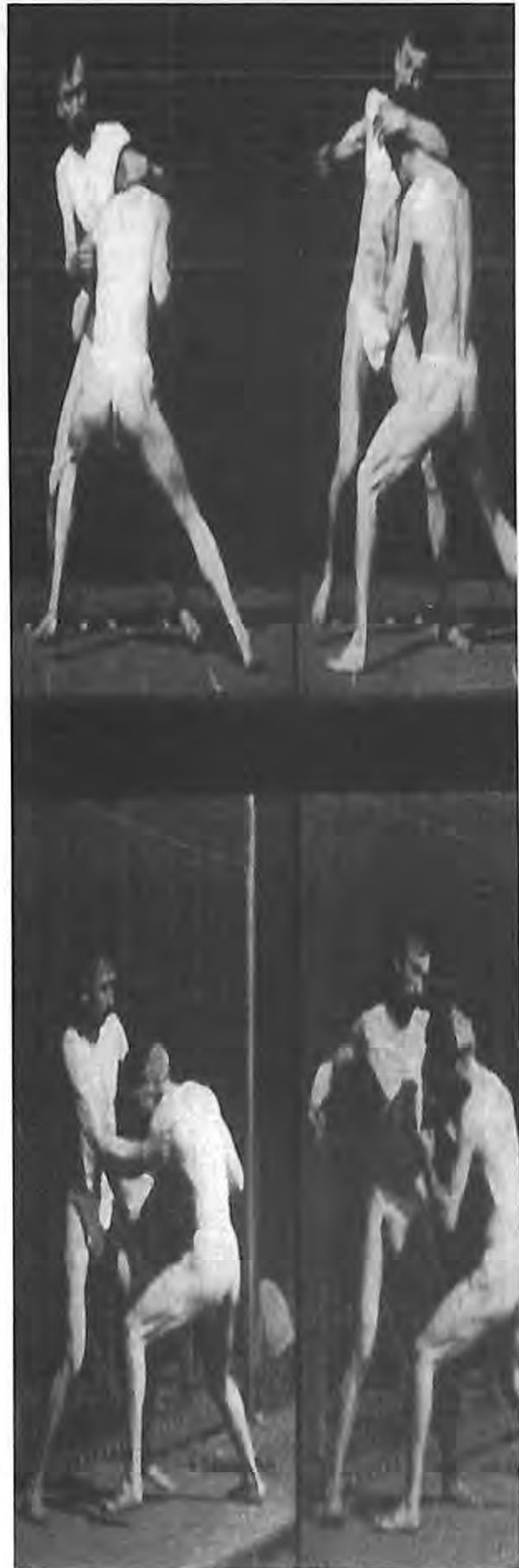


dejar clara la *cinematograficidad* de la imagen rupestre. La elección de los lugares sobre los que pintar tenía más importancia que las imágenes pintadas. En y otra se ve trazada la imagen sobre las mismas superficies, lo que ocasionaba tanto las típicas y continuas superposiciones y transparencias de unas figuras sobre otras —efecto que sorprende a Giedion por su semejanza con la pintura contemporánea<sup>15</sup>— como la ocasional producción de figuras con miembros o partes repetidas: ocho patas, dobles cabezas o colas... Dichas reduplicaciones debidas al azar son bastante numerosas en el arte prehistórico pero no excesivamente habituales y muy pocas veces con tanta pertinencia o fortuna como en el caso de nuestro jabalí. Es por ello evidente que no fueron consignadas como un recurso específico por la estética pictórica rupestre: no le vieron, en la época, interés alguno, interpretación asumida, implícitamente por Leroi-Gourham, cuando en sus variados trabajos sobre la representación del movimiento y el tiempo en el arte rupestre, ni siquiera hace mención, para negarlas, a este tipo de imágenes.

La imagen existe y tiene ocho patas. Pero no fue concebida como "sugerencia del movimiento" o "querencia del cine". Otra cosa distinta es que un espectador moderno occidental inevitablemente la vea así. Pero eso nada tiene que ver con el cine, tal como veremos. La pregunta es entonces inevitable. ¿Qué es lo que veían los "altamiranos" para, a pesar de las pruebas (caso ejemplar de Fernández Cuenca), seguir afirmando la relación del jabalí con el cine? O mejor aún, que es lo que ven, o se niegan a ver, los contra-altamiranos cuando insisten en negar de forma contundente dicha relación?. Por todo lo que hemos dicho, lo que unos ven y lo que otros no quieren ver es algo que escapa al autor prehistórico pero implica al espectador moderno: **una representación del movimiento**. No es la ilusión del cine, evidentemente, y no tienen ningún sentido los desbarres poéticos que dicen ver al jabalí en "ágil carrera". Pero lo que está claro es que dicha imagen da —repetimos, para el espectador moderno— una imagen del movimiento. Esta es la alegría de los altamiranos y el problema para los contra-altamiranos. Que el movimiento sea una idea inscribible, representable, significable, de modo ajeno a aquel definido como único: la ilusión cinematográfica de la imagen en movimiento. Pero esto nos lleva a las confusiones existentes sobre los recursos cinéticos e icónicos de la representación del movimiento. Y como diría Staehlin, después de la primera imagen en movimiento, conviene hablar de la primera teoría sobre el movimiento cinematográfico, allá por el año 1 antes de Cristo. Después volveremos a la praxis.

Queda aún algo por decir, sin embargo: señalar nuestro interés, nuestra posición ante la pintura rupestre. Asociada o no a ritos propiciatorios para la caza —interpretación canónica, pero hoy en día muy discutida— el caso es que el objetivo de la pintura rupestre apunta en sentido contrario al que en ella creen ver los viejos altamiranos. La pintura es captación de lo móvil, **captura de lo inasible**. La invención de la pintura está asociada a esa fijación de lo mutable, contraria y complementaria al resto de las prácticas cotidianas o rituales del hombre prehistórico. La persecución de un animal o las danzas y cantos rituales pertenecen al campo de lo móvil, lo fugaz, lo cambiante; son móviles en su ejecución y una vez que se ejecutan desaparecen. Cuando el hombre prehistórico *descubre* la **originalidad de la pintura**, seguramente a través de la talla y el adorno de herramientas, encuentra un espacio donde lo sagrado puede conservarse. Nace así el santuario prehistórico de los refugios y las cuevas. Paradójicamente, sin embargo, dicha captación y fijación no significa inmovilidad ni hieratismo. Las pinturas rupestres rezuman vitalidad, movilidad, como muy oportunamente apuntaba Herbert Read<sup>16</sup> en 1950. Pero no la dada por una serie de recursos cinéticos, existentes, pero que nunca formaron parte del repertorio de su técnica y estética. Nada tiene que ver ahí el cine con el jabalí.

**La vida y el movimiento** surgen de las condiciones del espacio global de las cuevas y las superficies pintadas. Pues las pinturas no son



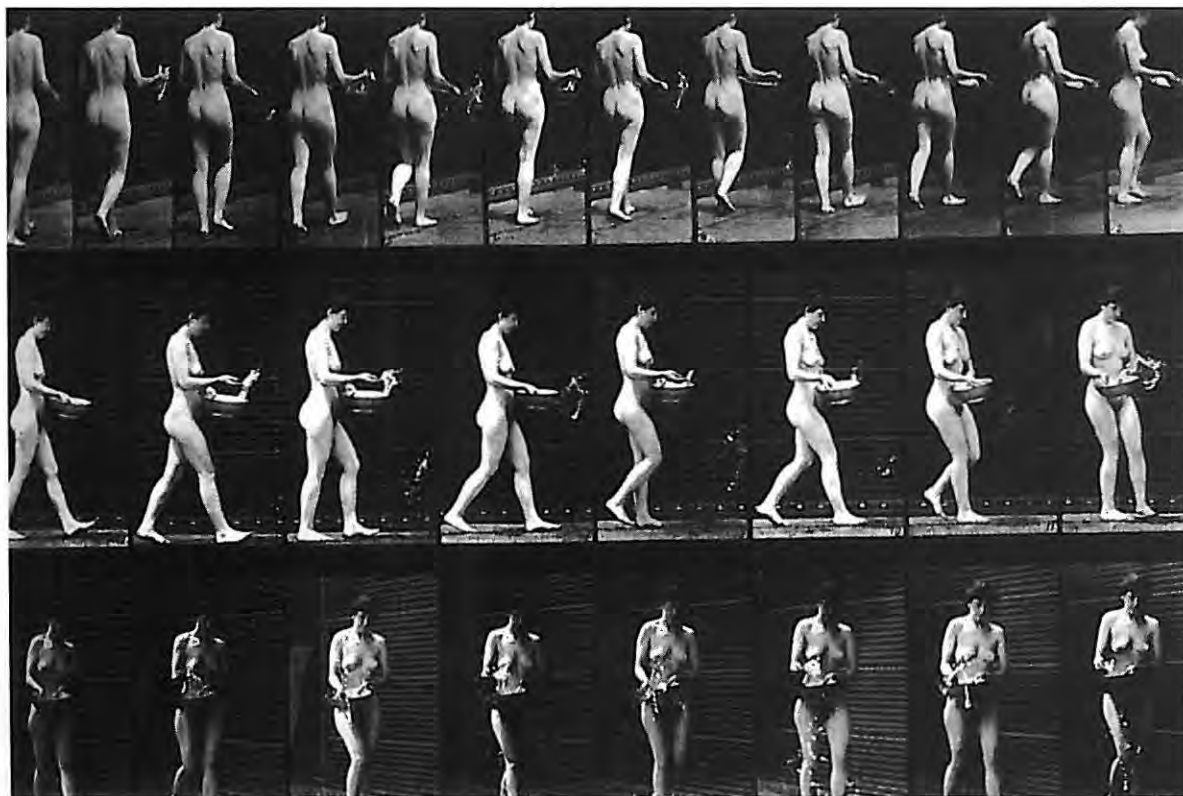
15. Giedion, Sigfried (1961), *El presente eterno*, Madrid, Alianza, 1995.

16. Read, Herbert (1955), *Imagen e idea*, México, F.C.E., 1988.

17. Este análisis del Jabalí de Altamira forma parte de un trabajo más extenso, ya realizado, donde se documentan y se ilustran cada una, entre otras muchas, las afirmaciones e imágenes que aquí se refieren. Dicho trabajo ("La cueva de Altamira y el Salon Indein") tiene sin embargo una difícil publicación, pues trabaja en paralelo sobre dos territorios —el de la historiografía de la prehistoria y la arqueología y el de la historiografía del cine y del pre-cine— pero, sobre todo, porque dicho trabajo es inútil si no es capaz de ilustrar la vitalidad y espacialidad de las imágenes de las que aquí hablamos.

imágenes sino bajorrelieves que aprovechan los entrantes y salientes de la roca para dibujar/esculpir las figuras. Iluminadas por una luz vibrante y dirigida según la mirada va descubriendo las superficies rugosas, húmedas y desiguales del refugio, no es difícil encontrar aquí el nexo entre la cueva de Altamira y la sala de cine... pero también con las salas funerarias de los templos antiguos, las catacumbas paleocristianas, las salas de armas medievales, el gabinete de curiosidades del barroco, el museo sin electricidad de las primeras épocas. Es en el espacio de ejecución y de la contemplación donde existe un nexo, nexo que hoy llevaríamos sin duda hasta los mundos virtuales de la infografía. La sala de cine es, hasta la llegada de los universos digitales, uno de los escasos espacios que se vive como tal en la modernidad. Todo lo demás (museos, viviendas, parques de atracciones) tiende a vivirse como receptáculos de aquello que nos interesa. Sólo el cine, de forma machacona, insiste sobre la necesidad de un espacio de contemplación concreto, el definido por la filmología de los años '40 y '50: pasividad, oscuridad, colectividad... Pero esta interpretación, que nos sitúa más allá de los altamiranos, ha sido ocultada por ellos mismos en su empeño de medir al cine con una imagen y no con el espacio en que esta imagen vive. El jabalí ha impedido así encontrar el verdadero punto de encuentro entre la **Cueva de Altamira** y el **Salon Indien**. Un nexo que no es histórico —pues la historia parece empeñada en proceder mediante estrategias de causalidad, de antecesión y sucesión— sino genético, aquello que el cine lleva dentro de sí porque lo hereda, lo recupera, de otras artes y otros medios.

continuará...



Animal Locomotion, 1887, Eadweard Muybridge