

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Universo trápala: historia e historiografía de los pre-cines y cines primitivos. Introducción programática

Autor/es:

Banda aparte

Citar como:

Banda aparte (1998). Universo trápala: historia e historiografía de los pre-cines y cines primitivos. Introducción programática. Banda aparte. (11):65-68.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43149>

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

Introducción programática

BANDA APARTE

“Trápala”, traducción literaria y libre del término ‘art trompeur’ —no confundir con el trompe l’oeil o trampantojo— puesto por Charles Patin (un erudito viajero francés del siglo XVIII) al conjunto de las prácticas aurovisuales cada vez más corrientes por aquella época, que nosotros conocemos bajo los nombres de ‘arqueología del cine’, ‘genética fílmica’ o ‘historia de los pre-cines’. En el D.R.A.E., “Ruido, movimiento y confusión de gente. Embuste, engaño. Flujo o prurito de hablar mucho y sin substancia”.

De la visión dominante y las miradas marginales

El cine ha cumplido cien años. Y a pesar de la profusión académica y mediática del centenario —vivimos una época presta a las celebraciones—, hay algo inquietante en la falta de consecuencias de una fecha tan señalada, en la carencia de un debate abierto allí —ahí, hace apenas tres inviernos— y aquí y ahora continuado. Es como, si a pesar de la necesidad de celebrar los primeros cien años del cine, hubiera una cierta consciencia de **la impertinencia de aquellos festejos**.

Quizás, por la creciente incertidumbre sobre la anteriormente precisa ‘partida de nacimiento’ del cine. Aquello que todas las historias universales comienzan señalando en sus primeros párrafos: que el cine era/es el único arte nacido en nuestra época y en una fecha concreta (obviando, claro está, la anterior fotografía, los coetáneos cómic y cartel o las posteriores videocreación e infografía).

Quizás, por la cada vez mayor sospecha de que el cine —ese ‘buen objeto’ tan admirado y tan querido (Metz)— en realidad ya no existe. Fue herido de muerte a mediados de nuestro siglo bajo la responsabilidad de aquellos que quisieron insertarlo en la modernidad a través de la revelación de su artefacto, y la complicidad de aquellos que lo mantuvieron y mantienen encadenado a un canon clásico inservible, asistido artificialmente mediante el dispositivo del relato fílmico.

Quizás, finalmente, por la duda sobre si realmente eso que una vez dio en llamarse cine es o ha sido un objeto tan homogéneo, coherente y uniforme como para merecer una dedicación a tiempo completo, la de la historia o teoría del cine, o tan siquiera un simple homenaje, el del centenario.

Hay que reconocer, por tanto, que la consciencia sobre tanta impostura —ese ‘mal objeto’ que no es sino la otra cara de lo propuesto por Metz en su metapsicología— sería, por tanto, un fenómeno más antiguo y difundido que lo que el discurso dominante de la erudición y la divulgación quisiera consentir. La incertidumbre sobre el ‘nacimiento’ provendría del cada vez más amplio y acerado campo de la historia de los pre-cines. La sospecha sobre su ‘agonía y muerte’ se origina en los propios autores del ‘nuevo cine’ que la provocaron. La duda sobre su ‘uni-



Placa panorámica de linterna mágica, R. Hill, 1875

Nouvelle imagerie ucipina.



Il était une fois une petite fille. Le village à côté de sa mère avait fait un petit chaperon rouge qui lui allait si bien, que partout où il y avait le petit chaperon rouge.



Pendant ce temps-là, le petit chaperon rouge s'amuse à cueillir des noisettes et à courir après les papillons, à jouer le long du chemin.



Le loup ayant fermé la porte se cacha avec la couverture de la grande mère et se mit à lui à sa place en attendant le chaperon rouge.



Le petit chaperon tira la couverture, la porta et couvrit. Le loup levaya entre sa couche, sous la couverture et lui dit, me a la gorge, elle est si belle sur la bouche, j'en veux te couler avec moi.



Grand mère que vous avez de grandes jambes, c'est pour vous courir moi aussi. Grand mère que vous avez de grandes oreilles, c'est pour mieux écouter moi.

Leyenda de ciego I, 1800

dad de destino' a lo largo del tiempo se desarrolla, en fin, en los renovados enfoques históricos y teóricos a partir de ciertas miradas desplazadas (en la atención al fragmento filmotecario, al sonido en cine, a las prácticas y productos primitivos, a los hechos siempre olvidados de la exhibición y el consumo...)

De este modo, por mucho que al hablar de la bastardía, la heterogeneidad o la podredumbre del objeto-cine nos creamos insertos en un discurso original y radical, dichas reflexiones pueden rastreadse a lo largo de toda la historia del cine. 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 los hallazgos y los interrogantes que esta otra literatura marginal recibe por parte del discurso dominante, cuya tarea es tanto la reiteración de os 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'.

El discurso marginal y límite sobre el hecho fílmico y cinematográfico debe, por tanto, tener claro cual es su objetivo. Su verdadera radicalidad no se asienta tanto en la posible originalidad y marginalidad de lo dicho, como en la necesaria **conformidad y centralidad del decir**.

Por un lado, al borrar la propia tradición de un discurso a la contra de aquél que se constituye como dominante, nos obligamos a repetir lo que seguramente alguna vez ya se ha dicho, al tiempo que hacemos olvidar, en una complicidad con esa mirada fosilizada del discurso corriente, esa tradición que sería uno de los argumentos básicos de nuestra estrategia persuasiva. Aunque resulte extraño, a la *neofilia* (el amor por lo nuevo) que caracteriza a nuestra época respecto al orden material, se le une la *neofobia* más acendrada en el orden de lo mental. A la modernidad le gustan los nuevos objetos (los nuevos aparatos, los nuevos medios) pero siempre para pensarlos desde las mismas viejas y anticuadas ideas. Atestiguar y documentar que esas ideas radicales que se proponen para pensar el cine son tan antiguas como las bases del pretendido discurso dominante canónico es hacer tambalear dicho discurso allí donde se siente más seguro: en el valor de la tradición y la repetición. Casi podría decirse que existe un discurso marginal sobre el cine antes incluso de que exista el discurso normal. A fin de cuentas, tanto la reflexión como la creación normativas se asientan sobre una serie de operaciones y selecciones realizadas sobre el continuo magma de unas prácticas y teorías que por definición son, en principio, marginales.

Por otro lado, junto a esa conexión de la innovación teórica y práctica con una tradición histórica sumergida, se hace obligado el recurso a la conformidad metodológica, a la escritura según las 'reglas' y los 'contenidos' del discurso dominante, sobre todo, en la necesidad tanto de contestar a las preguntas que el discurso normal formula como de interrogar las respuestas que propone. La marginalidad no debe ser por más tiempo una descripción del lugar desde el que se escribe sino una definición de la actitud ante la reflexión. Discurso marginal es aquél que coloca en el centro de la atención aquello que el discurso normal deja en los bordes, ya sea por demasiado obvio o demasiado espinoso.

Sólo a través de este conjunto de operaciones, la reflexión marginal puede llegar a cumplir su objetivo: transformar el reiterado y caduco discurso de las hablas cinematográficas, de la crítica, la historia o la teoría, a la propia conversación a la salida del cine; hacerlo más acorde a la realidad, eso que en otro lugar hemos llamado el habla fílmica (Alonso, 1996^m). Una sería objeción puede plantearse a este comportamiento: que lo único que parece desear el discurso marginal sería convertirse en normal y dominante (en esa sucesión abrupta pero continua que dibuja Kuhn en su texto sobre las revoluciones científicas). Pero la solución está en el presupuesto de partida. El objetivo no es tanto llegar a una descripción fiable de los hechos o a una definición estable de los conceptos como en plantear una continua redescrición y redefinición de hechos históricos y conceptos teóricos. La reflexión debe ser —porque si no no es nada— marginal por principio, pues siempre se sitúa —ha de situarse— como una mirada desplazada respecto a un objeto en constante pérdida. Algo, en fin, muy parecido a lo que el cine es.

Sobre el cine, las artes, los medios... y la trápala

Sólo desde este complicado entramado de los discursos dominantes y marginal se explica el funcionamiento general de las hablas cinematográficas. Sólo así se entiende ese continuo surgir de ideas y prácticas *a la contra*, y al mismo tiempo, su reiterada desaparición por asimilación o eliminación bajo la corriente normal de la reflexión cinematográfica. Durante años, la marginalidad se ha creído fuera de los dominios de la norma, sin darse cuenta de que el poder del canon no reside en quedarse quieto sino en el continuo movimiento, en la perpetua ocupación de los territorios, transformando lo exterior en interior, lo radical en normal, lo por decir en lo ya dicho

La necesidad de no perder de vista estas pautas de comportamiento de los modos de pensar —no sólo para el cine— es imprescindible para explicar el devenir de los objetos y campos concretos que centrarán el espacio editorial que aquí se inaugura: **la historia e historiografía de los pre-cines y cines primitivos.**

Quizás sorprenda comenzar por una reflexión tan global, sobre el cine y sobre el pensar, para acabar finalmente ciñéndonos a algo tan concreto, a pesar de la disparidad entre los dos campos aludidos, a pesar de que dichos objetos cubren un espacio que, en principio, hay que situar entre el quince mil a.C. y el mil novecientos quince. Demostrar que tal gesto no es una doble arbitrariedad es lo que debemos intentar en lo poco que nos queda de esta presentación. Primera arbitrariedad, la que parte del contacto entre aquella reflexión y este doble objeto, al escoger como espacio de trabajo aquello que no es cine, ya sea lo anterior o lo primerizo. Segunda arbitrariedad, la que surge del contacto entre estos dos objetos y campos tan poco homologables a pesar de sus evidentes relaciones: el inmenso e inabarcable período de los *antecedentes*, el estrecho y manejable período de los *pioneros*.

En los últimos treinta años ha surgido un conjunto de estudios cada vez más coherente y compacto, tanto sobre los antecedentes del cine (desde los clásicos Millingham, Ceram o Staehlin, a los modernos Tosi, Perriault, Zotti, Hecht, Mannoni, Pesenti o Frutos), como sobre sus primeros primitivos pasos (desde la *fronteriza* obra de Fell a los inaugurales textos de Gaudreault o Burch). Ambos campos nacen como investigaciones marginales, como un intento de revisar ciertos tópicos sobre *nuestras* ideas de la invención o definición del cine. Pero su desarrollo muestra claramente el fatal comportamiento del discurso dominante.

En el primer caso, el inmenso campo de los **antecedentes y precursores** (linterna mágica y fantasmagorías, cajas ópticas y mundos nuevos, panoramas y dioramas, sombromanías y teatros de sombras, cámaras oscuras y lúcidas...), con la **expulsión** de dichas investigaciones —una día llamadas 'arqueología del cine' (Ceram) o 'genética fílmica' (Staehlin)— fuera de los estudios cinematográficos. Expulsión que aparentemente tiene, sin embargo, todos los visos de una conquista, con la creación de un nuevo campo (la 'historia de los pre-cines'), cuyo resultado más evidente es la desactivación de su poder crítico sobre nuestra idea del cine. Sí, se acepta la existencia de una serie de prácticas aurovisuales que tienen mucho que ver con el cine. Pero sólo para afirmar a continuación que son un conjunto anterior o exterior al "verdadero" tema. Mencionables por lo tanto, pero no hasta el punto de que nos hagan repensar si realmente nos equivocamos al definir el cine, si deberíamos modificar nuestra acercamiento al mismo.

En el segundo caso, el estrecho campo del cine primitivo, una etapa que oscila entre 1895 y 1908 y donde se aúnan todos aquellos autores que antes entraban bajo el epígrafe de **inventores y pioneros**, con la **asimilación** de sus conquistas. Asimilación costosa en cuanto dicho campo provenía de una revisitación y recuperación, antes teórica que histórica, sobre el primer período del cine. Y quizás por ello, asimilación más elaborada, procurando la desactivación de todos los elementos de aquellos análisis que pudieran poner en duda la "vocación narrativa" del cinematógrafo. Así, por ejemplo, no es difícil ver en muchas de las versiones y aplicaciones modernas de estos estudios el retorno de la antaño denostada tendencia a la 'linealización histórica' alrededor del relato y la narratividad. O también, la incapacidad actual para desarrollar uno de los términos más potentes generados por la teoría del cine de los últimos veinte años: el inutilizado y perverso concepto de 'mostración'.

LE PETIT CHAPEL



Un jour sa mère ayant dit des galetes lui dit: va porter cette galete a ce petit polé beure à la grand mere qui est malade. Le petit Chapelrouge semel en chemin pour aller chez sa grand mere.



Le loup arrive à la porte de la grand mere, il eurt les loes 'qu'en-la' c'est votre petite fille pa son sarrpe ta une galete et un petit pot de beure, dit le loup en courrefaisant sa voix.



En ce petit Chapelrouge arriva à la porte de sa grand mere le loup qui est li grand loup de sa grece y a.



Le petit Chapelrouge se deshabille et se couche avec le loup.



Gravé par le premier auteur de ce livre de la Bibliothèque de la Sorbonne.

Leyenda de ciego II, 1800



Gato al paso, Marey, 1894

Como se ve, antecedentes y pioneros son dos de esos lugares donde el discurso normal se emplea a fondo para evitar cualquier quiebra, aunque ello signifique la creación de un nuevo campo historiográfico, la historia de los Pre-Cines, aunque la atención dedicada a un período mucho tiempo despreciado, renovado ahora bajo el nombre de 'los Primitivos', indique más una domesticación (de los objetos y enfoques sobre los mismos) que una verdadera recuperación de aquel otro cine. Si nos decidimos por centrar nuestra atención en dicho espacio y tiempo, cuando cualquier otro momento y lugar de la historia del cine sería igual de ejemplar, es en cierto modo por escarbar de forma sistemática en una determinada mitología del origen, de los principios de las cosas.

Pero una vez explicado como la conjunción de esos dos campos marginales es factible, al ser tratados de forma semejante por el discurso normal, queda por comprobar hasta dónde tiene sentido no ya el tratamiento conjunto de sus objetos (pre-cine y cine primitivo), sino su inserción en un espacio más amplio.

Esa amplificación del campo de trabajo es la única salida para que lo que se diga en estas páginas no parezca un llanto por prácticas o ideas (pre-cinematográficas o primitivas) *irremediabilmente* perdidas, del mismo modo que la segura muerte del cine mencionada en los primeros párrafos no debería ser tanto un lamento por los acabados cines clásico y moderno como un intento de comprensión del futuro de la imagen y el sonido en los bordes del tercer milenio.

Si poseemos alguna certeza es que para pensar el cine debemos tener en cuenta su inscripción en un ámbito tan amplio como el del conjunto de las artes y medios de la cultura. No sólo porque dicho conjunto sea el de los antecedentes o componentes de eso que un momento dado llamamos cine sino, sobre todo, porque ese conjunto de aparatos y conceptos, ideas y prácticas de la imagen y el sonido a través de la cultura, indican hasta que punto el cine es simplemente una síntesis tecno-ideológica surgida en un *instante histórico* concreto pero sólo comprensible en una *larga duración* cultural.

Es en esa larga duración donde se sitúa el término de **Aurovisual**. Lo que se describe con dicho concepto, más allá del excesivamente marcado —por una tecnología y una didáctica mal asimiladas— concepto de 'audiovisual' es una determinada continuidad. Se trata de un término que engloba la totalidad de las artes y los medios basados en la imagen (visual) y el sonido (aural), en un intento de escapar a las "clasificaciones" que histórica y teóricamente han ordenado los productos de la cultura. Sobre todo, porque dichas clasificaciones (las bellas artes, las artes y oficios, los medios audiovisuales, las tradiciones y costumbres, la comunicación de masas, las nuevas tecnologías, la imaginería popular...) no sólo ordenan sino que nombran aquello de lo que se puede hablar y por tanto de lo que se debe callar. Y es esa doble función de alusión y elisión donde un gran conjunto de objetos y prácticas —eso que hemos llamado **Trápala**— fueron y son borradas, salvo en la mención como antecedentes y precursores, de la memoria colectiva. Dicha operación de borrado es la que de algún modo desmontó la arqueología del cine y la genética fílmica al *descubrir* todos aquellos materiales en un recorrido diagonal por la historia de la cultura y los ámbitos de múltiples historiografías. Desmontaje que ahora quiere ser encerrado de nuevo bajo unos límites históricos e historiográficos excesivamente marcados, los de la historia del pre-cine.

Esta aclaración conceptual sobre los conceptos de "aurovisual" y "trápala" indica —tal como muchas veces se dice aunque no siempre se perciba— hasta que punto la teoría y la historia construyen sus objetos. Pero también, como una vez construido el objeto de estudio, las disciplinas se ven sometidas a un juego de continuo reenfoque dependiendo de las respuestas dadas por los objetos previamente definidos. De ahí, la necesidad de conservar aquella mirada inaugurada, bajo la advocación de la arqueología y la genética, sobre un **universo indefinido, perdido, desaparecido**, tanto en el sentido histórico como en el historiográfico. No podemos dejar de lado, como sigue haciendo la historia oficial del cine, ni perder, como parece ocurrirle a buena parte de la nueva historia del pre-cine, aquella **mirada desplazada**. A la investigación documental de la historia, la arqueología y genética une —en algo parecido a aquello que Ortega llamaba historiología— la especulación e imaginación conceptual. Dicha actitud es una manera de no creernos tan seguros de nuestro objeto, de comprobar que siempre hay un espacio para la *pérdida* (del cine primitivo, del cine mudo, del cine clásico, del nuevo cine...) y que la historia es precisamente eso, una recuperación y una reconstrucción.