

# Prólogo

No ha gozado la historia del cine de buena prensa en los últimos años. Se ha debido ello, en parte, al rechazo que manifestaban los estudiosos más consecuentes hacia su concepción clásica acumulativa, repleta de datos y fechas elaborados con minuciosidad, pero escasamente articulada, y en parte también al furor legítimo derivado del renovado impulso de los modernos análisis textuales que, metodológicamente y no sin cierta exageración, condenaban toda referencia a una exterioridad más allá de las redes que describía el film. No se trataba exactamente de un error, sino más bien de una necesaria suspensión abrigada por una metodología nueva que incorporaba las categorías de la moderna semiótica de cuño textual al estudio del cine.

Sin embargo, dicha suspensión producía un curioso hiato en la investigación histórica sobre el cine. En efecto, había que arreglar cuentas con una historia lineal, causalista, basada en un principio de continuidad homogénea del tiempo en cuyo seno los orígenes del cine eran leídos como la progresiva emergencia de un «lenguaje específico» que iba desprendiéndose poco a poco del caos original, lugar de confusión de lo teatral, lo vodevilesco, el espectáculo de feria, el ilusionismo, la linterna mágica, etc. Era esta visión, compartida en sus líneas generales por la historiografía clásica, una reproducción fiel del mito de los orígenes. Orígenes sobre los que se perfilaban, cual héroes nacionales, preclaros «pioneros» (título repetido hasta la saciedad) que habían de

consumar el tránsito del caos magmático inicial a la mencionada «especificidad» del cine. Tales honores correspondían a una fatal cadena que, según agotadora repetición, arrancararía de Lumière/Edison, pasaría por Meliès, Porter/Escuela de Brighton y, tras los experimentos de Griffith con la Biograph, conduciría a *The Birth of a Nation*, especie de *summa* sólo rebasada por la irrupción del sonoro a finales de los 20. Claro está que la enumeración podía ser ampliada, matizada, pero el método permanecería intacto.

Ahora bien, hablar de la constitución de un lenguaje cinematográfico y relatar sus contradictorios balbuceos originales conducía a los historiadores a una interesada lectura retrospectiva. Y ello porque había de ser el punto de desembocadura aquello que legitimara la linealidad de la lectura. Esto es, que el punto de partida del historiador —el cine tal y como lo conocemos— tenía forzosamente que determinar las líneas de evolución desde su arranque, limando aristas, rechazando (o, al menos, minimizando) opciones alternativas no triunfantes y de paso legitimando el modelo de representación hegemónico en el momento de escritura de la historia en cuestión. Ni que decir tiene que este gesto metodológico no habrá de funcionar del mismo modo en todos los historiadores precisando de los matices necesarios en cada ocasión. Así de la ingenua, irreflexiva e incluso inconsciente defensa del cine narrativo clásico por Lewis Jacobs<sup>1</sup> hasta la valerosa recuperación de lo marginal por Bazin para una lectura no por compleja menos lineal<sup>2</sup> hasta las carencias metodológicas, precisamente por planteadas más visibles, de un Mitry<sup>3</sup> o las acumulaciones de Deslandes<sup>4</sup> o Sadoul<sup>5</sup> y un largo etcétera, no sólo se advierten sustanciales diferencias, sino algo especialmente notorio: su empirismo —el reino del dato autosuficiente— da paso a una mostración, no por inconsciente en algunos casos menos manifiesta, de las opciones de cada historiador. Y de este modo se revelaba que las únicas polémicas no consis-

---

<sup>1</sup> Jacobs, Lewis, *La azarosa historia del cine americano*, Barna, Lumen, 1971.

<sup>2</sup> Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966. Véase en particular el texto titulado «La evolución del lenguaje cinematográfico».

<sup>3</sup> Mitry, Jean, *Histoire du cinéma I*, París, Editions Universitaires, 1967.

<sup>4</sup> Deslandes, Jacques, y Richard, Jacques, *Histoire comparée du cinéma II* (1985-1906), París, Casterman, 1968.

<sup>5</sup> Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma III*, París, Denoël, 1951.

tían en prioridades otorgadas a uno u otro autor por numerosas que éstas fueran (paradigma de estas abundantes polémicas es la oposición Escuela de Brighton/Porter), sino sobre todo en opciones y preferencias que debían de ser legitimadas en el curso del trazado retrospectivo. En ello la historiografía clásica revelaba su otro rostro: el interés.

En un conjunto de artículos que repasaban e intervenían en una larga polémica sobre el carácter ideológico del aparato de base cinematográfico, señalaba Jean Louis Comolli la necesidad de construir una historia materialista del cine<sup>6</sup>. Pese al carácter coyuntural que revisten algunas de sus afirmaciones (herederas de los postulados desconstruccionistas de los segundos *Cahiers du Cinéma*), la propuesta base de Comolli sigue siendo válida, a saber: la elaboración de una historia del cine no puede realizarse sin una teoría del mismo y en esta empresa deben incorporarse las nociones de «temporalidad histórica diferencial» (de Althusser) que introduce la discontinuidad del tiempo como alternativa al tiempo homogéneo de los historiadores clásicos<sup>7</sup> y de «práctica significante» (Kristeva) que regula las relaciones de la práctica artística —en este caso el cine— con el resto de estructuras de la totalidad y, en particular, con la ideología<sup>8</sup>.

Ahora bien, el hecho de que fuera advertida y denunciada la inoperancia metodológica de aquella concepción evolutiva lineal de la historia no ha sido óbice, una vez determinados tanto los conceptos teóricos en juego como la serie de competencias textuales derivadas de una teoría del texto, para su recuperación por el analista moderno. Dicho con otras palabras: el análisis textual de films ha venido conduciendo (y no simplemente cediendo) a un nuevo interés por el desarrollo diacrónico de los films, pero ahora ya superando el empirismo tanto como la teleología. Articulado el análisis de los textos filmicos con la dimensión histórica de los mismos, no se procede ya a describir una evolución, un proceso causal e inexorable, sino a investigar las contradicciones de la escena histórica en que se producen los textos fil-

---

<sup>6</sup> Comolli, Jean Louis, «Technique et idéologie», en *Cahiers du cinéma*, 229 y ss., París, 1971-1972.

<sup>7</sup> Althusser, Louis, «Los defectos de la economía clásica. Bosquejo del concepto de tiempo histórico», en *Para leer El Capital*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1969.

<sup>8</sup> Kristeva, Julia, «Pratique analytique, pratique révolutionnaire (Questions à Julia Kristeva)», en *Cinématique 3*, París, 1969.

micos. En suma, asistimos en la actualidad a una presión creciente por elaborar una historia de las escrituras filmicas. Para ello la nueva historiografía debe sustituir el término lenguaje (hoy sabemos que inoperante en beneficio del texto) por el de *Modelo de Representación*, cuya manifestación, continuamente descentrada, transgredida, desplazada, vendrá representada por los textos filmicos. De ahí que un análisis de la latencia de hipercodificaciones de los significantes simples y complejos (o ya articulados) del cine entre en colisión con la autorregulación que suponen los films en cada periodo, o en último análisis, con su puesta en escena. Es así como la escena histórica se puebla de múltiples contradicciones, de una pluralidad de modelos de representación, ninguno de los cuales debe ser erigido como legítimo en detrimento de los restantes por mucho que con posterioridad se haya impuesto a ellos.

Desde esta perspectiva metodológica, el cine de los orígenes se presenta como un lugar privilegiado para la investigación histórica, pues en él confluyen, se superponen y pugnan entre sí tanto modelos venidos del espectáculo de feria, de sustancias narrativas heredadas del melodrama popular de finales de siglo (nada homogéneos, por otra parte), como un creciente peso de modelos burgueses que imponen un centramiento de la representación, unos modelos de verosimilitud ejercitados por la novela decimonónica y un lugar estable donde inscribir al sujeto-espectador en el seno del film transformándolo en ubicuo, y ello unido a la inestable y móvil definición de un público cuya determinación depende tanto de instancias representativas como sociales y culturales<sup>9</sup>. La definición de este público depende de la forma de inscripción del espectador en un espacio pictórico habitable en la pantalla que sólo se impondrá con el que Burch ha denominado Modo de Representación Institucional<sup>10</sup>. Con todo, esta renovada preocupación por la historia del cine exigía también una trabajosa labor de fijación textual de los primeros films har-

---

<sup>9</sup> Puede verse el texto de Fell, John L., *El Filme y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977.

<sup>10</sup> La definición se remonta a un texto titulado «Porter ou L'ambivalence», en Bellour, Raymond, y Brion, Patrick (eds.), *Le cinéma américain. Analyses de films I*, París, Flammarion, 1980. Pero su más acabado desarrollo se encuentra en el estudio que este autor realiza sobre la genealogía de dicho modelo en *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, en esta misma colección, con prólogo de Santos Zunzunegui.

to compleja. Pues si la investigación literaria tomó a su cargo desde muy pronto el cotejo de documentos medievales pasando a establecer sus diferencias como fase previa al estudio del texto propiamente dicho, los nuevos investigadores del análisis textual filmico se encontraban sin apoyaturas a la hora de determinar la credibilidad de los textos que han sobrevivido, dada, además, la proliferación durante estos tumultuosos años de principios de siglo de copias piratas, contratipos, etc., que tornaban seriamente problemática cualquier fijación medianamente segura de los films. Es de este modo, aunando los hallazgos metodológicos de una teoría de la escritura, las valiosas aportaciones de los historiadores contemporáneos a la producción y la investigación creciente en los archivos dispares que se encuentran en las distintas filмотecas nacionales, como puede hoy plantearse la elaboración de una historia del cine de nuevo signo.

Y particularmente los conflictos recién enunciados, poseen un momento gozne en la obra que D. W. Griffith realizó para la Biograph entre 1908 y 1912. En este periodo —y constatemos que el corpus de estos films supera los quinientos títulos— tiene lugar una capacitación narrativa del film a partir de su desprendimiento del teatro popular y la adopción de los códigos de verosimilitud de la novela decimonónica, fenómeno que corre parejo al desarrollo del principio del montaje tanto en su acepción narrativa (figuras derivadas del sintagma alternado y paralelo) como a la fragmentación en distintos planos de un espacio de referencia único. De ahí que la noción de «raccord» en sus variadas fórmulas (en el movimiento, en el eje, de dirección, etc.) desempeñe un papel de primer orden en esta investigación junto a la movilidad de la cámara, a la alternancia campo/contracampo, a la variación escalar (generalización del llamado «plano americano», introducción y diegetización del primer plano) como a la variedad de emplazamientos de cámara ante un objeto-espacio único. Y, además, en este proceso tiene lugar la transformación del cine artesanal en industrial<sup>11</sup>.

Sin embargo, la determinación del lugar ocupado por Griffith-Biograph respecto al Modo de Representación Institucional plantea serios problemas. Pues ya que ha sido desechada la idea del pionero forjador de un lenguaje específico cabe plantearse la

---

<sup>11</sup> Pueden consultarse para ilustrar este hecho económico la mayoría de las historias del cine citadas en notas anteriores.

investigación en torno a aquello que Griffith aporta a la estabilización del modelo narrativo clásico en el cine así como evaluar la importancia de los inequívocos rasgos de «primitivismo» que todavía se advierten en sus films del periodo (los primeros planos como suspensión del ritmo, la pobreza paradigmática de lugares, la debilidad de la clausura<sup>12</sup>, etc.).

En este vasto y complejo campo de indagación se sitúa el trabajo de Gian Piero Brunetta, en cierto modo inaugural, pero que ha sido proseguido y completado por otros más recientes, entre los cuales cabe citar el espléndido texto de Noël Burch<sup>13</sup> rigurosamente complementario del de Brunetta, ya que se propone un estudio del Modo de Representación Primitivo hasta 1906, o también el coloquio dirigido por Jean Mottet<sup>14</sup>, las investigaciones coordinadas por John L. Fell y otros muchos<sup>15</sup>.

Ahora bien, las tesis defendidas por Brunetta radican en afirmar, mediante el análisis pormenorizado de dieciséis films de Griffith-Biograph, que entre 1909 y 1913 quedan establecidas las posibilidades reales del medio cinematográfico, esto es, que la investigación significativa realizada por Griffith representa, sin desvíos ni separaciones de importancia, el nivel estándar alcanzado por el sistema en dichos años. Esto supone postular que el proceso de distribución, complejización y ampliación de funciones al-

---

<sup>12</sup> Véase Aumont, Jacques: «Griffith, la cadre, la figure» en Bellourbrion, ya citado. Una autocrítica de este texto puede hallarse en «L'écriture Griffith-Biograph» en Mottet, Jean, David Wark Griffith, París, L'Harmattan, 1984.

<sup>13</sup> *El tragaluz del infinito*, ya citado.

<sup>14</sup> Véase nota 9.

<sup>15</sup> Fell, John L., *Film before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1983. También Gubern, Román, «La articulación del lenguaje cinematográfico», en *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barona, Lumen, 1974. O incluso los análisis de Company, Juan Miguel, «El espacio de la representación», en *Contracampo* 9, Madrid, 1980. Y «La simbólica del espacio en Griffith», en Cabanilles, Antonia, y Sánchez-Biosca, Vicente, *Metodología del análisis de la imagen, Eutoptías II-1*, Valencia/Minneapolis, 1986.

En el terreno de la investigación histórica o de la aportación de nuevos datos que expresan el creciente interés por este periodo, conviene citar Geduld, Harry M., *Focus on D. W. Griffith*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1971. O el clásico Henderson, Robert, *M. D. W. Griffith. The years at Biograph*, Nueva York, Oxford University Press, 1972. O también Williams, Martin, *Griffith. First Artist of The Movies*, Nueva York, Oxford University Press, 1980. Y en lengua española la biografía y atenta filmografía de Ramírez, Gabriel, *El cine de Griffith*, México, Era, 1972. Y quede constancia que la lista podría alargarse casi cuanto quisiéramos.

canza por un sistema de generación binaria una competencia expresiva cuya manifestación global puede hallarse en los largometrajes posteriores, *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). Con esta formulación arrostra valerosamente el autor un problema que, por su nivel de abstracción teórica e histórica, reborda su propio objeto de análisis para desembocar en la definición y constitución del Modo de Representación Institucional en el cine.

Así, pues, la superación del Modo de Representación Primitivo supone instaurar una clausura del sentido del texto fílmico, trascender la autarquía del plano primitivo, planificar estableciendo la ubicuidad del sujeto-espectador en oposición a la exterioridad del cine de los orígenes... Y sabemos que esta linealización narrativa, basada en el principio de montaje concebido como sutura, posee una larga y conflictiva historia que tampoco se agota en *The Birth of a Nation*. De este modo, si el *raccord* en el eje se generaliza desde muy pronto, algo distinto ocurre con la alternancia campo/contracampo o la utilización del *raccord* de 90°, por no mencionar la estabilización y reestructuración de códigos que se produce con la irrupción del sonoro.

Implícitamente Brunetta entra en polémica con Burch, quien afirmará que el periodo de constitución del Modelo de Representación Institucional se interioriza lentamente como competencia de lectura a lo largo de un periodo de tiempo comprendido entre 1895 y 1929<sup>16</sup>, o quien en otro lugar habla de adquisición de un modelo definible según la expresión barthesiana de «grado cero de la escritura cinematográfica» sólo a partir de comienzos de los años 30<sup>17</sup>, otorgando a las fórmulas de montaje visual una importancia compartida con la sincronización sonora (supresión de los carteles a finales del mudo, necesidad de definir la relación de contigüidad de todos los planos, etc.).

Se trata, a la luz de lo expuesto, de un terreno todavía abierto al debate en el cual —¿qué duda cabe?— la última palabra no ha sido todavía dicha, pues su importancia —es necesario repetirlo— radica en la definición teórica e histórica al tiempo de un modelo cinematográfico que se transformó en hegemónico durante nuestro siglo y aún en cierto modo lo continúa siendo en nuestros días.

Vicente Sánchez-Biosca

<sup>16</sup> *Op. cit.*

<sup>17</sup> Burch, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

GIAN PIERO BRUNETTA

NACIMIENTO DEL RELATO  
CINEMATOGRAFICO  
(Griffith 1908-1912)

SEGUNDA EDICIÓN

**CATEDRA**  
**Signo e imagen**

