

---

### **EL ANÁLISIS FILMOGRÁFICO, ENTRE LA TEORÍA Y LA HISTORIA DEL CINE**

*Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps* (coordinado por André Gaudreault). París-Ste Foy, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle-Université Laval, 1993.

■ Durante los años de la primera semiótica del cine, los instrumentos de investigación teóricos se quisieron indiferentes a la historia: eran tiempos de inmanentismo y sincronía. La pureza metalingüística parecía ser el único garante de la precisión conceptual y resultaba comprometido (o, incluso, peligroso) admitir que los códigos o los signos que en el cine actuaban poseían una dimensión histórica. Reconocerlo así, trabajar con ese supuesto, hubiera connotado renunciar a la formalización o, al menos, restringir su valor mítico (1). Al futuro corresponde determinar si fue éste un giro necesario, si la pérdida que implicaba

## 110

estaba justificada por la ganancia. La dimensión histórica parecía en decadencia, si bien no por ello los historiadores dejaron de escribir. Los productos de éstos, por otra parte, parecían ajenos a la problematización que estaban afectando a otros sectores más decididos de la historiografía (historia de las mentalidades, historia-problema, antropología histórica, arqueología del saber, etc). La dificultad de acceso al material corría pareja a un empirismo y causalismo decididamente anacrónicos. En pocas palabras, el bricolaje era su signo y su destino (2). En tercer lugar, los archivistas cinematográficos se limitaban a una ordenación clasificatoria del material disponible manejando unos conocimientos técnicos sin duda valiosísimos, pero sin abandonar jamás la vocación práctica que presidía su horizonte. Ni que decir tiene que estos tres ámbitos se cruzaban fugazmente por momentos, pero tales encuentros eran episódicos y rara vez insistentes. El clima de incomunicación regía sus encuentros, que no citas.

Es éste un fenómeno que comenzó a cambiar hace algunos años. Multitud de factores coadyuvaron a ello, desde el oscurecimiento de las esperanzas teóricas de formalización hasta el auge de los nuevos medios de almacenamiento pasando por la penetración de modelos nuevos de historia en la reflexión cinematográfica. Pues bien, tal vez no se deba al azar que el encuentro entre estas tres tendencias haya privilegiado un periodo en el interior del llamado cine mudo sustancialmente diferente, excéntrico, a saber: el conocido como cine de los primeros tiempos, en detrimento de la consideración despectiva o conmisericordiosa de 'cine primitivo', calificado así fatalmente en comparación con el clásico. En efecto, el Gran Mudo, desde 1915 hasta finales de los veinte, había sido ya rescatado con todos los honores. En cambio, los primeros años constituían momentos pre-artísticos, prehistóricos, una curiosidad sin duda fascinante, pero poco más. Este prejuicio llevó a menudo a practicar generalizaciones respecto al cine de los orígenes: después de haberlo considerado ingenuo, se quiso ver en él algo grandioso e inevitablemente perdido, pero necesariamente homogéneo. Se hablaba de él tanto como se ignoraban sus textos. Era un cine apto para el diagnóstico y la declaración de principios, pero que pocos se tomaban el trabajo de estudiar. Rasgos de montaje, posiciones de

cámara, fuentes intertextuales, iconográficas o literarias, etc. parecían poco pertinentes para este período. Tal vez por esto, algunos teóricos se encontraron en este período como pez en el agua para formular generalizaciones del todo ignorantes: mientras con el cine clásico, al menos, debían apoyar sus principios en algún filme, aquí se sentían legitimados a ignorar las películas, como si éstas no existieran o hablaran todas con la misma voz.

En la corrección de estos prejuicios y en la posibilidad de una colaboración intensa de las tres partes implicadas jugó un papel decisivo el año 1978, cuando el National Film Archive de Londres con motivo del trigésimocuarto congreso de la FIAF organizó en Brighton bajo la coordinación de David Francis y Eileen Bowser una proyección de 600 películas del período 1900-1906. Fue éste un instante germinal en el que se derrumbaron muchos mitos y de donde surgió la necesidad de un estudio sistemático de esta cinematografía. Tal acontecimiento, unido a la muerte de los nitratos agazapada sin remisión en los próximos años, fueron dos detonantes definitivos. Al fuego de este volcán cabe situar el origen del proyecto del GRAF (Groupe de recherche et d'analyse filmographiques): catalogar y describir filmes de ficción de un período comprendido entre 1899 y 1907. El libro *Pathé 1900* es un resultado concreto, sin duda parcial, de una empresa de mayor alcance. La elección no es gratuita, pues fue Pathé la empresa productora más importante de comienzos de siglo, a lo que se añade el hecho nada fortuito de que el National Film Archive de Londres posee abundantes fondos (3).

**II.** Ahora bien, catalogar filmes ha dejado de ser un trabajo de mero archivo; en realidad, supone preguntarse por las pertinencias, no ya las que hoy consideramos relevantes, ni tampoco las que en su tiempo podían resultarlo a sus contemporáneos, sino también las que serán consideradas relevantes en los tiempos venideros. En otras palabras, se trata de dar respuesta a los descubrimientos nuevos que -como ya dijimos- en ningún paso rebasarán los comienzos del siglo XXI. Una resolución, siquiera fuera precaria de estos temas, supone plantearse los siguientes problemas:

(a) Descripción filmica (transcripción de imá-

genes a palabras), especialmente cuando no existe una relación de inmediatez entre ésta y el análisis ni este último va a ser verosímelmente realizado por el mismo investigador que describe. Esto exige determinar pertinencias múltiples que quizá no lo parecen todavía. Se demuestra así que describir significa en mayor o menor grado analizar, es decir, recorrer un texto, subrayar sus significantes, enlazarlos, desplegarlos. Aquí, la filología del texto y el estudio sincrónico entran a dialogar. Precisamente para resolver este problema, el libro coordinado por André Gaudreault propone el término de análisis filmográfico, considerado como la convergencia de saberes sobre un filme determinado (trabajos previos del coordinador, algunos de ellos inéditos, pero que han circulado en Congresos y Festivales especializados, problematizan la cuestión). Por supuesto, hay que eliminar cierto optimismo que esperaría de la descripción una transcripción sin mácula de la riqueza de las imágenes mismas. Ahora bien, sin llegar a estos excesos, el análisis filmográfico sería un instrumento de comunicación entre investigadores. Sus premisas son sólo sorprendentes en un primer momento, pues el valor de estas aportaciones nace de la humildad de sus planteamientos. Así pues, la ignorancia de un dato, por ejemplo, es considerado un rasgo pertinente y formula, en consecuencia, la premisa de que las marcas de incertidumbre respecto a un filme determinado son datos de primera magnitud. Un segundo criterio igualmente ilustrativo del procedimiento es la necesidad de explicitar las fuentes utilizadas para obtener cualquier información, pues es una forma de limpieza entre la transmisión de errores, mitos y convenciones muy al uso en el cine de los primeros tiempos. Sin levantar acta de tales equívocos, el análisis filmográfico resultaría completamente inútil para los investigadores futuros.

b) Pero, al propio tiempo, una descripción - como ya señalábamos- roza siempre el análisis. En lugar de hacerlo de manera indeclarada y sibilina, el proyecto de Gaudreault se esfuerza por elaborar, desde un punto de vista teórico, los elementos significantes que aparecen recurrentemente. Así, esboza una tipología de formas de montaje durante el primer decenio del siglo XX, censa y elabora las apariciones y función de los nexos espaciales y

temporales y otorga a todo ello una dimensión diacrónica avanzando una posible historia de la evolución del montaje. Claro está que subyace a esta determinación una serie de premisas teóricas de época y disciplina (narratológica, de teoría del montaje) que no podrían considerarse de pertinencia inamovible. Lo valioso de la tentativa es que la descripción no se agota en la teoría descrita.

c) El análisis presupone una actitud teórica. Buena parte de los instrumentos teóricos en los que se apoya el análisis filmográfico de este libro fueron expuestos tiempo atrás en el libro de André Gaudreault *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Paris, Klincksieck, 1988), donde se distinguen tres ámbitos de pertinencias: lo *profilmico*, es decir, manipulación de temas u objetos ante la cámara de rodaje (decorados, accesorios, iluminación, vestuario), la *mise en cadre* (rodaje) que implica el trabajo de cámara en esta fase de la producción (posición de cámara, movimientos, uso de focales, efectos especiales obtenidos durante el rodaje...) y, por último, el montaje o *mise en chaîne* que incluiría las operaciones resultantes de la manipulación de la película, tanto en el interior del plano (sobreimpresiones, detención para sustitución), como la puesta en relación de los planos (*raccords*, insertos, alternancias...).

III. Lo planteado hasta el momento hace surgir un problema que no podríamos ignorar: si la descripción está ligada al análisis y éste no puede por menos que depender de unos planteamientos teóricos, habría que pensar que la determinación de pertinencias, la observación misma, está viciada de entrada por las anteojeras que un planteamiento teórico impone. Y es que es condición de la teoría imponer un punto de vista a los objetos observados. Desde luego, éste es un peligro de toda descripción cuando no se satisface con lo obvio, no renuncia al análisis y de este último cuando se niega a practicar el mero mimetismo con el texto. Las ambiciones de análisis filmográficos de múltiples usos y no marcados serían, se quiera o no, una quimera y -lo que es peor- de muy dudosa legitimidad. Sin embargo, el valor de este libro consiste en que entre las tres instancias señaladas existe una autonomía considerable y no se formula pretensión alguna de que el análisis

opere en su totalidad sobre lo descrito ni que la teoría, por su parte, dé sentido cerrado al análisis. En este juego de sombras y de desajustes, donde el ojo ve más que la mente y el despliegue del texto va más lejos que la formalización, es donde vemos el gran valor del trabajo, primera piedra de una empresa más ambiciosa en marcha desde ya hace años. Para insistir precisamente en la consideración de que el ojo ve más que lo que se analiza, la descripción viene acompañada por un fotograma de cada plano.

**IV.** Queda por establecer el reto abierto por el componente que falta en esta tríada enunciada: la dimensión diacrónica. Los conceptos de singularidad, rareza y recurrencia serían instrumentos de trabajo para determinar, más allá de la coherencia teórica del proyecto, una posibilidad de escritura de la historia del cine en este fascinante periodo de los primeros tiempos. En pocas palabras, si el mito de los orígenes nos hablaba de un magma indiscriminado, la actitud que encabeza Gaudreault significaría un gesto que hace retroceder el mito y nos aproxima a una comprensión mejor (el error consistiría en albergar la esperanza de una comprensión completa, cerrada, científica) de lo que fue el cine de los primeros tiempos ●

**Vicente Sánchez-Biosca**

(1) Recuérdense las reticencias de Metz hacia la historia, a diferencia de la doble dimensión histórica y teórica de Jean Mitry, por ejemplo.

(2) Cabe, tal vez, añadir que la mayor parte de los historiadores clásicos del cine no poseen estrictamente formación epistemológica respecto a la historia, lo cual no implica desechar sus trabajos de plano, sino constatar un hecho. Tal vez Jacques Deslandes o el marxista Georges Sadoul sean excepciones y, sin duda, muy particulares y distintas entre sí.

(3) El libro que ahora comentamos debe ser complementario del enciclopédico texto de Henri Bousquet en torno a la producción Pathé.

---