

Memoria y Arqueología del cine

vol. I





VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

VICENTE J. BENET

I

Las fechas, las efemérides, las conmemoraciones, suelen ser entendidas según dos actitudes opuestas y, en realidad, beligerantes: o bien se las venera, considerándolas acontecimientos en sí, en lugar de interpretaciones de otros hechos, éstos sí reales; o bien se las ignora o incluso combate, en la medida en que revelan un comportamiento mítico sospechoso para el rigor exigible al historiador. Pero aún cabe, creemos, una tercera opción que aprovecharía la circunstancia de la celebración sin plegarse íntegramente a ella, sino que la analizaría en todas sus implicaciones: la conmemoración se convierte así en un gesto simbólico digno de historia al ser compartido por grupos, instituciones y profesionales. En este sentido, una celebración, como un lugar de memoria, pone de manifiesto un imaginario compartido, una mentalidad, si se prefiere, que impregna organismos, instituciones públicas y privadas y a la que se somete, más o menos convencida, la comunidad intelectual de especialistas. La opción que proponemos puede ser de gran utilidad al enfrentarnos con uno de los fenómenos que más ha influido en la trayectoria del cine en los últimos tiempos, a saber: el espectacular centenario de esta forma de expresión celebrado con toda pompa y majestad en casi todos los países del mundo entre 1995 y 1996.

A ningún historiador medianamente informado habría que explicarle el comportamiento legendario y el discurso mítico que subyacen a la serie de celebraciones que se extendieron durante

estos dos años recientes. Ese 28 de diciembre de 1895 en el que, según reza la tradición, se proyectarían por vez primera las películas de los hermanos Lumière en el Boulevard des Capucines tendría quizá un significado semejante a la obsesión, si la fechación fuera posible, por datar la primera pintura rupestre. Sin embargo, el acto simbólico ha sido, no podemos ignorarlo, causa y efecto o, incluso más, ha sido un acto performativo: no sólo ha nacido de una conciencia forjada al hilo de los años, sino que ha producido también dicha conciencia. Es necesario añadir que en este aspecto son menos importantes los historiadores del cine, en cuyo conocimiento quizá pocos elementos sustanciales se hayan modificado, que en una conciencia intelectual y popular respecto a la importancia (ya no artística, sino cultural, documental e imaginaria) del cine en nuestro fin de siglo.

En cualquier caso, el éxito en la mayor parte de los países de la efemérides ha servido para sancionar social y simbólicamente una atención creciente hacia esa forma de expresión. Así, el centenario ha sido un hito por lo que revela a los historiadores del cine sobre la creciente importancia de su objeto, más que por los avances que ha permitido en el conocimiento del mismo. Volvamos, pues, la vista atrás al hilo de estas revelaciones.

II

Quien contemple la labor, harto meritoria por demás, de los historiadores del cine de hace

apenas dos décadas quedará sorprendido por una cierta inocencia de la mirada. El objeto cine aparece envuelto en un lenguaje heroico, continuista, una red semántica que parece heredar sus metáforas de la biología y el mito a un mismo tiempo. Sorprendido, decimos, porque la historiografía, en los años sesenta y setenta, ya tenía a sus espaldas una larga tradición epistemológica y la reflexión sobre el método cosechaba casi tanta bibliografía, al menos en el dominio de la reflexión punta, como la que absorbía cada uno de los objetos empíricos. Además, las fuentes se habían vuelto problemáticas, la búsqueda de relación con otras disciplinas y con lo real mismo se habían enturbiado y estaban muy complejizadas. En suma, la historiografía había tomado la delantera¹.

Desde luego, este desajuste entre historiografía general y empirismo ingenuo que atribuimos a las historias del cine mayoritarias hasta comienzos de los años setenta no debe ser malentendido. Todas las historias sectoriales, como es lógico, han estado rezagadas respecto a la historia general. Sin embargo, el caso del cine es especialmente sintomático dada la juventud (incluso nosotros caemos en metáforas biológicas) del medio y el candor con el que la terminología legendaria campaba por sus respetos por libros y revistas, quizá debido también a la escasez de soportes científicos, universitarios que vincularan la reflexión a otros campos de la cultura.

En realidad, era lógico que la consideración histórica viniera después de un largo debate sobre la identidad del medio. Fue esto lo que sucedió durante los años diez y veinte, donde los teóricos formativos ligados más o menos laxamente al espíritu de la vanguardia intentaron definir especificidades, es decir, otorgar al cine una identidad separada, autónoma, de otras formas de expresión y representación, integrarla a continuación en el panteón de las artes, definir su

dimensión industrial, y proponer interrelaciones entre las artes (sinfonías poliexpresivas, síntesis, músicas visuales, etc). Que estas actividades no procedían de la mera reflexión teórica universitaria lo prueba el hecho de que muchos de ellos fueran activistas del medio: animadores de cine-clubs, guionistas, realizadores o artífices del arte y ensayo.

Así pues, llama la atención comparar la complejidad relativa de estas elaboraciones con la práctica inexistencia de historias del cine durante esos años (no posee dimensión diacrónica un arte o medio de expresión que todavía está en proceso de fundación y reconocimiento). E incluso en fecha tan tardía como 1939, un texto clásico de alguien tan alejado en principio del cine institucional como Lewis Jacobs (*La azarosa historia del cine americano*), en realidad un cineasta experimental americano, reproduce los más ingenuos valores de la historia acumulativa, causalista, teleológica y autorial, que a buen seguro harían enrojecer a cualquier historiador general contemporáneo.

Resulta curioso que también el paso de la reflexión a soportes universitarios e institucionales haya procedido de idéntico modo: en los años sesenta, el panorama estuvo dominado por un esfuerzo conceptualizador venido de la mano de la lingüística y la semiótica y la reacción que llevó aparejada fue el rechazo de la pertinencia de la dimensión diacrónica, justo lo contrario de lo que se está imponiendo en las últimas décadas. Por supuesto, estas afirmaciones no pretenden sustituir una reflexión en profundidad, sino tan sólo señalar síntomas reveladores del efecto de rotunda historización que ha supuesto y del que nace a un mismo tiempo el centenario. Sin embargo, puestos a considerar las cosas con prudencia, advertimos en los tiempos que corren una recuperación de las tendencias empiristas, positivistas, alérgicas a cualquier teorización, sin duda motivadas en parte

por los excesos del inmanentismo de años pasados, pero también unido a la importancia de las disciplinas científicas anglosajonas en detrimento de un humanismo omnicomprensivo caído en crisis, tanto por sus excesos como por el signo anti-humanista de los tiempos. Vaya por delante que esta tendencia, cada vez más radicalizada en su aversión teórica y en un segundo momento por la reflexión no verificable sin más, nos parece muy peligrosa y puede entrañar una reacción en cadena contra los hallazgos teóricos anteriores.

III

De la situación historiográfica que acabamos de exponer se desprende una reflexión sobre la operatividad de conceptos empleados tradicionalmente en la definición del tiempo histórico. Las ideas de cambio, transformación, o crisis, son centrales para entenderlo en la medida en que contrastan con otros modelos de trabajo como el arqueológico, el filológico (fundamentalmente en lo que se refiere a la fijación de los textos) e incluso el archivístico, incorporados más recientemente y determinantes en la renovación de la visión histórica del cine de los últimos tiempos.

Si en unos treinta años, el periodo que se considera habitualmente para marcar el transcurso de una generación, el cine pasó de ser una novedad tecnológica a un fenómeno de la cultura de masas capaz de ser sometido a una revisión histórica, se hacía necesario observar los conceptos que habían marcado dicha revisión y su pervivencia posterior. La precocidad de la entrada del pensamiento histórico y la temprana necesidad de establecer periodizaciones que sistematizaran la compleja red de acontecimientos ligados al cinematógrafo consolidó, como acabamos de decir, una visión teleológica en la que la noción de continuidad se convirtió en central. Aferrada a ella, la historia del cine fue, en general, más conservadora

y menos contradictoria que el resto de frentes en los que se desarrollaba la disciplina de la Historia. Las primeras historias del cine sancionaron una mirada sobre el pasado (y también del futuro) en el que quedó impresa la huella de un momento autoconsciente de plenitud industrial, tecnológica y estilística. Desde este punto de vista, las premisas fundamentales que se relacionaban con la idea de continuidad y su manera de entender el tiempo histórico fueron, por decirlo de manera resumida, dos. Por un lado, la visión homogénea de los distintos sectores del objeto de estudio. La continuidad afectaba a todos los eslabones relacionados con el espectáculo cinematográfico, desde el industrial (la estructura de producción-distribución-exhibición enlazadas por una relación determinista), hasta el tecnológico, el macroeconómico, el político o el cultural.

Por otro lado, y consecuencia de esta visión homogénea, cualquier alteración en alguno de estos ámbitos desencadenaba un proceso de cambio o transformación que acababa por afectar a los otros sectores. Un "descubrimiento" tecnológico, la política proteccionista de un gobierno, una guerra o una revolución, un cambio en el gusto del público, una crisis financiera o cualquier otro mecanismo se convertía en el hito, en la señal que marcaba un cambio de paso o, por no perder el paradigma de continuidad, un momento de transición en el ritmo del tiempo histórico.

Sobre esos puntos concretos comenzaban encendidas polémicas sobre transformación y cambio que, sin embargo, no cuestionaban en el fondo la continuidad del sistema general. La "revolución" de los nickelodeones en la primera década del siglo, llevaría a una transformación profunda de la industria y el estilo cinematográfico promovida desde el sector de la exhibición. La "crisis" de la Gran Guerra acabaría por definir un nuevo panorama en la distribución cinematográfica

y en la producción de la que la industria norteamericana obtendría el beneficio de la hegemonía mundial. El "descubrimiento" tecnológico del sonido sería otro de esos hitos en los que la industria volvería a recomponer su estructura haciendo más patente el enfrentamiento entre el monopolio de Hollywood y las cinematografías nacionales. Una decisión judicial poco después de acabada la segunda guerra mundial prohibiendo dicho monopolio y la "aparición" de un fenómeno cultural y sociológico como es la televisión daría paso a una nueva reestructuración de la que dependerían nuevos cambios tecnológicos (generalización del uso del color, cine de gran formato) y estilísticos (escrituras postclásicas) y, así, hasta el presente, en el que la entrada de conglomerados multinacionales en la producción fílmica y su vinculación a sectores económicos muy diversificados se uniría al desarrollo de la televisión por satélite o por cable y a los avances cibernéticos para diseñar un nuevo panorama de transformación. No han faltado en cada uno de estos momentos de cambio, insistimos, quienes anunciaban el final de un tipo de arte. Sin embargo, la historia y los hechos defendieron la pervivencia de unas bases inmutables establecidas en los talleres de Edison y de los hermanos Lumière.

A pesar de la homogeneidad del objeto de estudio en las historias dependientes de criterios continuistas, el desarrollo disciplinar fue potenciando el estudio diferenciado de los distintos componentes, apareciendo las historias tecnológicas, económicas, sociológicas o incluso estilísticas del cine. La fragmentación de este tipo de aproximaciones, su progresiva independización con respecto a una célula originaria ligada al pensamiento teleológico, fue abriendo una brecha en la manera de entender la propia historia del

cine y los conceptos de cambio y transformación, en la medida en que muchos presupuestos no encajaban observados parcialmente y la supuesta homogeneidad abría paso a incontestables contradicciones. Unido a ello, la entrada de los patrones arqueológicos interesados en reconstruir no sólo el material fílmico, sino incluso la experiencia de exhibición y recepción, así como la auténtica dimensión cultural del cine en cada momento dado (su variable identidad como espectáculo de feria, como vodevil, como fotografía en movimiento, como soporte musical, etc.)² y el rigor filológico a la hora de entender la concepción real de cada texto fílmico más allá de lo que el tiempo había conseguido preservar de él, fueron desmontando la visión homogénea del cine.

En la medida en que la fragmentación servía para dar respuestas más parciales y específicas, la importancia del vector diacrónico fue progresivamente debilitada. Había que pensar una historia del cine en la que el factor temporal comenzara a entenderse de una manera más compleja, privilegiando el vector sincrónico, haciendo coincidir en los momentos concretos la suma de las aproximaciones de las diferentes fuerzas en tensión (económicas, de recepción, técnicas, etc.). Es desde este punto de partida en el que ciertas tendencias historiográficas modernas prefieren defender nociones como las de *crisis e integración* en las que el referente fundamental no es la perspectiva general del proceso histórico sino la complejidad, muchas veces contradictoria, de cada momento singular y la heterogeneidad de los elementos que intervienen en él. Pero, insistimos, perdiendo de vista una continuidad general que sería último referente del movimiento histórico. Así se produce un modelo alternativo para cubrir la extensión de la historia del cine: emergiendo en cada momento concreto en el que se quiera posar la atención del estudioso la heterogeneidad y la

relación contradictoria de las distintas fuerzas que intervienen en el proceso histórico.

IV

Por lo tanto, hablamos de proyección del cine en el tiempo, de estudiar sus cambios, sus crisis, sus continuidades y, en este sentido, su historia. Ahora bien, no convendría llamarse a engaño: la dimensión histórica no es patrimonio exclusivo del objeto, pues el objeto cine es ya inseparable, como acabamos de exponer, de las reflexiones industriales, estéticas, críticas que lo han envuelto.

Precisamente por esta razón, los dos volúmenes que conforman el material que ahora presentamos arrancan en su mayor parte de los textos sometidos a discusión en un coloquio organizado por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, en colaboración con la Universidad Menéndez Pelayo y celebrado en la ciudad de Valencia en julio de 1996. Todos ellos tienen la esperanza de fijar su mirada sobre cuatro objetos en los que hemos decidido desglosar el cine, considerados todos ellos a través del prisma de la noción del tiempo y la distancia que el historiador precisa para pensar su objeto, a saber: 1) la historia del cine en cuanto un objeto en proceso de cambio, crisis y, muy en particular, la noción de tiempo que transmite; 2) la arqueología del cine, es decir, la problemática histórica de la restauración y, lo que es más importante, de esa necesaria disciplina todavía inexistente pero en vías de formación que sería una filología del cine preocupada por los problemas de fijación textual, *Ur-Text* o texto originario, variantes textuales, texto virtual, etc; 3) la historia de las historias del cine, pues las reflexiones que habían servido para dar una vida al cine han de ser examinadas ya no en función de la verdad que encierran, sino de lo que revelan sobre la forma de concebir el cine y su temporalidad en distintos periodos, así como la sucesión de estas

mismas historias; 4) la historia de las teorías, es decir, las escansiones temporales de las reflexiones conceptuales de cada época y su relación con el estado de las disciplinas dominantes (psicología de la Gestalt, iconología, sociología, lingüística, semiótica, psicoanálisis, antropología, etc).

V

Siguiendo estas premisas básicas, los autores de los textos que siguen han pretendido cubrir algunos de los problemas de la historia y la teoría del cine manteniendo la perspectiva de una efemérides que debía dar lugar a una reflexión crítica. Los modelos de análisis, las posiciones metodológicas y los objetos de estudio son variados, mantienen el contraste y la heterogeneidad de nuestro ámbito de trabajo. Pasemos a presentarlos.

Román Gubern plantea algunos problemas historiográficos fundamentales relacionados con la elaboración de una historia general del cine. Para desarrollarlos destaca la importancia de entender la tensión entre un eje diacrónico que permitirá una visión de fenómenos colectivos ligados a géneros y estilos dominantes y un eje sincrónico en la que aflorarán de manera genuina los rasgos concretos del autor o del texto singular. Ninguno de estos dos ejes, por otra parte, se caracteriza por una homogeneidad absoluta, sino por una red de problemas comunes que hace que sean interdependientes. Para mostrar la complejidad de estos fenómenos, Gubern contrasta algunos proyectos de construcción de historias generales del cine, tanto las trabajadas desde perspectivas ideológicas muy restrictivas como las desarrolladas de acuerdo con parámetros exclusivamente estéticos. La propuesta de Gubern defiende la necesidad de que toda historia del cine contemporánea se base en una contextualización de las condiciones históricas, técnicas y culturales en cada cinematografía nacional.

Alberto Elena parte de los condicionamientos técnicos del cine y su dimensión cultural como espectáculo de multitudes para hacer un minucioso recorrido por la recepción del cine en distintos países de Latinoamérica. El proceso de instalación geográfica del dispositivo cinematográfico en el específico marco cultural latinoamericano supuso nuevas alternativas para su utilización y recepción. Desde la llegada de los agentes de Lumière hasta la aparición de las primeras empresas productoras, el cine tendrá la suficiente maleabilidad para incluir en su interior una amalgama de tradiciones de entretenimiento popular ya existentes (músicas folclóricas, zarzuelas, baile, etc.) así como una incuestionable capacidad de adaptación a recintos de exhibición de naturaleza muy dispar. De este modo, se define un tipo de recepción cultural del espectáculo cinematográfico que no coincide exactamente con las visiones que tenemos más asumidas desde la tradición historiográfica.

Richard Koszarski destaca el papel de la región de Nueva York como centro de producción alternativo al más estudiado de Hollywood. Las dos orillas de la desembocadura del río Hudson contienen una tradición fílmica bien conocida que se remite a Edison o Griffith. Sin embargo, su papel central en la vertiente de producción de la industria cinematográfica declinaría con el traslado de los grandes estudios a California, quedando Nueva York como el centro financiero de la industria. A pesar de esto, Koszarski traza un desarrollo de continuidad con respecto a dicha tradición que se extiende a lo largo de la historia del cine americano hasta acabar definiendo un modelo de hacer cine que marca algunas diferencias con respecto al de Hollywood. Esta tradición se definirá por unas apuntadas características estilísticas, más innovadoras en aspectos formales o temáticos, más susceptibles

también de dejarse influir por otros ámbitos creativos (plástica, televisión, documental...) que contrastan con la más estandarizada producción de Hollywood. Koszarski destaca el periodo concreto de los años sesenta como un momento en el que esta innovación es más perceptible.

Vicente José Benet se centra en una discusión histórica de la noción de género. Para ello se ocupa de elementos que sirven para entender la transformación y la definición de los géneros con la llegada del sonido. De los patrones narrativos genéricos asentados y más o menos rígidos del cine mudo, se llegará, según su hipótesis, a una nueva definición relacionada con nuevos paradigmas de realismo determinados por la innovación tecnológica. No obstante, este proceso que ha dado paso a un debate historiográfico desarrollado desde André Bazin hasta Bordwell, es resultado también de un largo proceso de transición relacionado con los parámetros de construcción narrativa. Concretamente se ofrece el análisis de lo que Benet denomina "efecto melodramático," una pervivencia de patrones narrativos provenientes de la tradición del cine mudo (hiperemotividad, cambios dramáticos en el relato vinculados al trabajo de la sentimentalidad, conflicto moral) en los primeros años, que sirven para dotar al relato de motivación, integración y cohesión narrativa. El corpus de análisis lo constituye algunos films de gánsters de Warner Bros. realizados entre 1930 y 1931.

André Gaudreault realiza una reflexión en torno al método de la historia y la relación de distancia que separa al historiador actual respecto al pasado que pretende reconstruir, partiendo de la constatación de que la captación de la realidad de época es en sí imposible y que la distancia es por esa misma razón irreductible. Es esto lo que, aplicándolo al cine de los primeros tiempos, Gaudreault evoca con el término 'extranéité', un

cine extraño y excéntrico respecto al cine posterior, pues entre ambos se produjo una ruptura de continuidad. No se trata para dar cuenta de él, sostiene Gaudreault, de transportarse al espíritu de época, como haría el historicismo, sino de ver en la distancia temporal una posibilidad positiva y productiva, como señala Gadamer. Y es que entre el cine de los primeros tiempos y el de hoy media la mirada del historiador y ésta, en lugar de ser disimulada, debe ser subrayada en su dimensión histórica.

Roger Odin, por su parte, aborda los distintos paradigmas teóricos que han dominado la reflexión sobre el cine desde los años cincuenta: por una parte, el inmanentista, que considera el texto como algo fijo e inmutable; por otra, el pragmático, que no concibe el estudio de un enunciado si no es en relación con su destinatario y su contexto. Esta oposición no se reduce a una cuestión cronológica (el paradigma inmanentista estaría siendo de un tiempo a esta parte relegado en beneficio del pragmático), ni tampoco a una cuestión geográfica (el modelo anglosajón pragmático y el francés y europeo inmanentista). Señalando que cada uno de estos paradigmas privilegia ciertos objetos en detrimento de otros (cine versus televisión, ficción versus documental, etc.), así como subrayando que la hegemonía del pragmatismo está ligada al auge de nuevas problemáticas (identidades, recepción, etc.), Odin acaba proponiendo una semiopragmática que preservaría la experiencia del inmanentismo en el análisis del texto explicitando al mismo tiempo cómo dicho texto ha sido construido bajo la presión del contexto en el que aparece.

François Jost, por último, se enfrenta a los cambios de paradigma que han tenido lugar en los últimos años en la tradición semiológica y, en particular, a aquello que afecta a la relación entre

teoría e historia. Así, si el postulado de hace unos años (el de Christian Metz en su último libro, por ejemplo) fue la desantropomorfización de la teoría, hoy se reabre la puerta a la figura del autor; en paralelo al hecho empírico de que la irrupción de numerosos filmes restaurados sin autor conocido plantean los límites operativos de la noción de autor. Jost interroga tres ámbitos que afectan a la consideración de obra (los soportes a través de los cuales se transmite, la intencionalidad o presunción de intencionalidad que comporta y aquello en lo que la obra trascendería el texto) para llegar a concluir la inestabilidad de la obra y proponer una necesaria prudencia del analista ante ella.

Desde el contraste y el comparatismo de modelos, dejamos al lector la posibilidad de enfrentarse a los textos con una mentalidad abierta. Como hemos dicho anteriormente, la homogeneidad y la continuidad de los procesos se disuelven en la complejidad de los momentos singulares. Pero después hemos de ser capaces de trascender la visión de detalle y recuperar la reflexión teórica sobre el modelo, porque no pensamos, a pesar de todo, que éstos sean tiempos posthistóricos o posteóricos. Desde esta distancia en donde contemplamos el discurrir del tiempo, podremos llegar a entender, probablemente, la complejidad de nuestro objeto de estudio ○

1. Véase VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: "Historia e historiografía del cine: en busca del tiempo perdido" en P. AULLÓN DE HARO (ED.): *Teoría de la historia de la literatura y el arte, TeoríaCrítica 1*, Alicante, 1994, págs. 307-328.

2. Hacemos referencia a la identificación del objeto cinematográfico en relación con otros elementos de diversión popular de los que resulta difícil separarlo culturalmente, tal como analiza RICK ALTMAN en *Sound Theory/Sound Practice*, Londres, Routledge, 1992, pág. 113 y sigs.