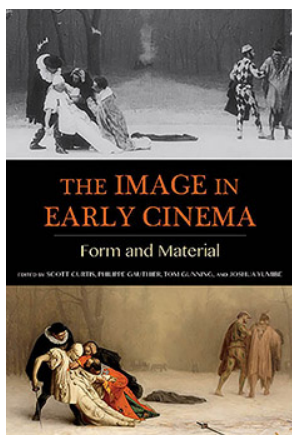


**THE IMAGE IN EARLY CINEMA.
FORM AND MATERIAL**
**Scott Curtis, Philippe Gautier,
Tom Gunning y Joshua Yumibe (eds.)**

Bloomington

Indiana University Press, 2018

332 páginas



Editar un volumen de actas siempre tiene algo de intentar reconducir a su cauce a un río que se ha desbordado. *The Image in Early Cinema* recoge buena parte de los trabajos presentados en el XIV congreso de Domitor, la asociación internacional para el estudio del cine de los orígenes, celebrado en Chicago y Evanston en junio de 2014. Y si su *call for papers* había partido de la invocación a la imagen cinematográfica de los inicios en su condición de «forma» y «material», el conjunto de contribuciones posteriores presenta unos límites que van más allá de los dos conceptos de partida. Tal vez podamos encontrar el motivo en esa propuesta inicial donde, en realidad, ya se invitaba a tener en cuenta las formas culturales y las tecnologías materiales de camino a tratar los primeros años del cine, en relación a un contexto tan amplio como la cultura visual de la época. Significativamente, el resultado ha llevado a los editores del volumen a organizarlo en cuatro secciones: las dos primeras correspondientes a los conceptos que estaban en la base del

congreso, «Forma» (*Form*, pp. 13-108) y «Material» (*Material*, pp. 109-150); pero a las que han visto conveniente sumar dos segundas denominadas «Redes» (*Networks*, pp. 151-246) y «Discursos» (*Discourses*, pp. 247-255). Ni siquiera este intento de racionalizar la nueva trayectoria surgida del congreso acaba de responder a la lógica de unos textos que podrían saltar en su mayoría de una sección a otra o formar parte con igual justicia de más de una sección. Por algo será que los editores del libro eligen comenzar la Introducción hablando de otros dos conceptos, «intermedialidad» y «migración» (pp. 2-3), para explicar al lector lo que tiene delante. Prácticamente todas las contribuciones están atravesadas por ambas ideas, que se erigen, sobre todo la primera, como la auténtica razón de ser de la obra hasta el punto de abrir la puerta a su gran logro, el cual no es otro que mostrar cómo se integran las imágenes fílmicas de los orígenes en la cultura visual que las vio nacer.

Así pues, la forma y la materialidad intrínsecas a estas imágenes ceden el protagonismo a las condiciones intermedial y migrante de las mismas, dentro de una operación donde los contextos culturales, comunicativos y tecnológicos susceptibles de relacionarse con el cine de los orígenes se multiplican. Las veintiséis contribuciones que componen el volumen dibujan un panorama revelador de vinculaciones donde no faltan las establecidas con contextos poco o nada habituales en relación a las imágenes en movimiento durante el cambio de siglo, pero también enriquecedoras relecturas de las conexiones propuestas con universos más esperables. Tal vez podamos encontrar uno de los ejemplos más representativos de las primeras en el texto que se ocupa del arte en la Antigua Grecia, tomado como referencia por determinados usos de la cronofotografía para perfeccionar el movimiento humano, dentro de disciplinas como el culturismo o la danza (Horak, pp. 47-57), mientras que entre las segundas destaca la comunicación dedicada a las relaciones entre cine, pintura y fotografía en

Irán a inicios del siglo XX (Askari, pp. 164-173), sin duda unas de las propuestas más ambiciosas del libro desde el punto de vista intelectual. En la misma, la intermedialidad muestra todo su potencial como herramienta para el pensamiento histórico al servir al autor para reformular las conexiones entre los medios citados, sobre todo del cine con la pintura, lo que supone tanto como cambiar la apreciación sobre las prácticas pictóricas del país tradicionalmente mejor valoradas en aquella época y proponer una nueva genealogía nacional del cine, distinta a la establecida desde el discurso institucional.

Terrenos como estos y otros pertenecientes a lo social, lo cultural, lo académico y lo tecnológico aparecen conectados a su vez con una serie de prácticas fílmicas divididas entre el *mainstream* y las vías al margen del espectáculo convencional. Sin ánimo de ser exhaustivos, asuntos del cine mayoritario del momento como las actualidades filmadas (Gahéry, pp. 69-77), la publicidad (Abel, pp. 78-93; Johnson, 276-285) o los inicios del estrellato y el fenómeno fan (Dahlquist, pp. 174-184; Condon, pp. 266-275) comparten espacio con otros minoritarios como el cine de expediciones (Iversen, pp. 102-108), el de entrenamiento técnico (Hoof, pp. 111-119), el científico (Christie, pp. 185-193) o el de propaganda industrial (Waller, pp. 194-202). En conjunto, el libro muestra cómo entre el polo compuesto por estas prácticas diversificadas y el citado de los terrenos conectados se establecen corrientes cruzadas y de ida y vuelta, dentro de las cuales tienen lugar las migraciones que ponen de manifiesto cómo el cine de aquel periodo estaba totalmente imbricado en el tejido visual de aquellos años. Desde este punto de vista, resulta totalmente coherente que los editores del volumen hayan elegido de manera consciente el término «migración» (*migration*) frente a «préstamo» (*borrowing*) para definir esta permanente sucesión de intercambios en línea con el investigador alemán Hans Betling, quien defiende la condición nómada de las imágenes en su permanente viajar instalán-

dose de medio en medio (p. 2).

De hecho, en *The Image in Early Cinema. Form and Material* los casos de migraciones son una constante, tanto en los textos que ya hemos citado como en casi todos los demás. Pero si hemos de elegir un ejemplo donde se pueda observar este fenómeno con especial claridad, tal vez lo encontremos en las dos contribuciones sobre la relación del *tableau vivant* con el cine de los orígenes. El dedicado al llamado *tableau style* muestra un caso evidente de migración de imágenes concretas, sobre todo la correspondiente al cuadro original *Duel après le bal* original del pintor francés Jean-Léon Gérôme, pintado ya por su autor con la intención de que circulara por diferentes formatos culturales hasta recalcar en el cine (Robert, pp. 15-25). Este texto comparte con el dedicado a las relaciones entre *tableaux vivants*, cine de los inicios e ilusiones ópticas (Wiegand, pp. 26-35) la evidencia de que, con las imágenes, también migran los procedimientos, los cuales, además, pueden migrar independizados de una imagen concreta hacia otros lugares. Así lo demuestra igualmente la aportación sobre la llamada *vision scene*, procedimiento que viaja a través del arte, la foto, el teatro y el cine de los orígenes para encarnar pensamientos, sentimientos o encuentros con lo divino y lo sobrenatural (Gray, pp. 36-46). Pero no solo los procedimientos, también las ideas migrarán asociadas o no a determinadas imágenes, recalando en el cine como parte de su itinerario. Sin duda, el texto que mejor lo argumenta es el consagrado al peso del pictorialismo y la «doctrina del gusto» desarrollada para las élites en espacios como la fotografía y el arte, a la hora de que se constituyera en Estados Unidos la idea de cine de calidad, durante la transición entre el periodo de los inicios y el clásico (Paulus, pp. 249-256). Esta contribución supone otra de las aportaciones clave del libro gracias a su análisis iluminador e incisivo sobre el trayecto realizado por los agentes que transportan las ideas que acabamos de citar, hasta coincidir en un órgano de opinión

tan influyente en la época como la publicación *Moving Picture World*.

Al final, lo que subyace bajo todas las aportaciones que componen esta obra es la demostración de que la intermedialidad forma parte de la naturaleza del cine de los orígenes. Por eso es posible localizarla y, a partir de ahí, utilizarla como herramienta académica para investigar este periodo. Por establecer de nuevo un arco que cubra todo el espectro de las aportaciones incluidas en la obra, encontramos la intermedialidad desde cuando se investiga un aspecto tan material como el color — en el excelente capítulo dedicado a las circunstancias relativas tanto a la historia cultural como a la transformación filmica hacia la narración, que rodean el uso de tonos pastel menos saturados de lo que ya entonces se imponía en las *vision scene* de *Réve d'art* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1910) (Yumibe, pp. 142-150)— hasta cuando, en el lado opuesto, se analiza una construcción abstracta; en este caso, una denominación genérica, *fake films* —el revelador texto que demuestra cómo estamos ante una etiqueta que responde sobre todo a las lógicas de exhibición y de la intención de engañar al público por parte de algunos responsables de la misma, que a la producción de la imagen en sí (Kessler y Lenk, pp. 228-236)—.

De fondo, queda la sensación tras leer estas actas de Domitor de haber asistido a una operación que responde con claridad a los nuevos tiempos que se viven en el estudio del cine de los orígenes.

Tiempos marcados por el desaforamiento del objeto de estudio, en los que nos hemos enfocado no ya hacia la intrínseca relación del mismo con su entorno sino hacia su inseparable pertenencia a la cultura y la visualidad del cambio de siglo. Aunque no sea la única razón, nos atrevemos a pensar que este viraje ha tenido lugar cuando los historiadores de este periodo sentimos el riesgo cierto de quedar para siempre encerrados con un solo juguete: los primeros veinte años de imagen en movimiento y su explicación ontológica a partir de razones puramente cinematográficas. De ahí el que estemos ocupándonos desde hace algo más de una década de aspectos que abren el campo respecto a cómo entender la naturaleza del cine de los orígenes, sea la propia intermedialidad o una reinterpretación tan profunda de dicha naturaleza que conduzca a replanteársela de cabo a rabo: véase la ya muy popularizada propuesta de André Gaudreault para olvidarnos de la palabra «cine» a la hora de hablar de este periodo, en favor del término «cinematografía-atracción» (*kineattractographie*). En realidad, los investigadores nos estamos fijando ahora en algo que siempre ha estado ahí. El riesgo está en cometer excesos de contextualización que desvirtúen qué fue y qué supuso el cine de los orígenes. Pero este libro, valioso en su conjunto, no comete ese error.

Daniel Sánchez Salas