

# Historia del cine e historia de las sociedades

PIERRE SORLIN

Desde el momento en que varias personas se interesan por un mismo asunto y hacen circular sus observaciones, crean un campo de las primeras proyecciones hechas en público, la encuesta histórica sobre el Séptimo Arte. Testigos y a menudo actores de los grandes combates iniciales, los historiadores primitivos se sentían, en primer lugar, cronistas; creían que preservaban el rastro de detalles que, de no ser por ellos, hubieran sido ya olvidados. Los historiadores de hoy son demasiado jóvenes para haber visto, hablan partiendo de la tradición basándose en pruebas indirectas, y la mayoría de ellos experimentan un deseo muy fuerte de justificar sus procedimientos. ¿Qué es la historia del cine hoy?, ¿qué objetivos persigue?, ¿cuáles son sus métodos? Estas son las preguntas que quisiera plantear a los lectores de *Film-Historia*\*. En este aspecto me considero historiador de las sociedades, interesado por los grupos humanos y sus prácticas a través del tiempo, atento al cine pero también a las demás manifestaciones de la vida cultural. Los historiadores del cine posiblemente me consideren demasiado insistente, demasiado crítico: que no vean en eso ningún triunfalismo: la historia social no está, ni estará sin duda jamás, segura de su pasado. Sencillamente, si se desea de veras discutir, hay que abrir la discusión, o sea, iniciar el desafío: esto es únicamente lo que intento hacer.

Todos los conjuntos de seres vivos se constituyen basándose en un recuerdo. Una familia de animales recuerda ciertos caminos, ciertas amenazas, ciertos lugares favoritos, y esos recuerdos condicionan su conducta. Si las sociedades humanas no son una excepción de esta regla, gozan en cambio de una memoria muy particular, una memoria *in absentia*; sus miembros registran, como hechos vividos, de los que conservan la huella, sucesos de los que no han sido testigos. La memoria colectiva animal no sobrevive a los que han vivido la experiencia condicionante, mientras que la memoria colectiva humana puede prolongarse a través de los siglos: conocemos, evocamos, situamos respecto de nosotros mismos hechos de los que nada más que la tradición ha podido rendirnos cuenta. La historia, entendida como rendición de cuentas de momentos pasados, no es otra cosa que esta memoria colectiva. Es el texto que, incesantemente, un grupo cuenta una y otra vez. Sólo existe la historia en las palabras que la explican; toma formas variadas, según los instrumentos que la transmiten, según la amplitud de los círculos que se forman para escuchar el informe, pero, fundamentalmente, no va jamás más allá de las expectativas o de los deseos del grupo que la produce. Es además una de las razones por las que se está escribiendo continuamente: cuando los deseos cambian, se transforma la visión del pasado.

La memoria funda la historia; como se remonta a los orígenes, a la misma creación, esta memoria se considera forzosamente verdadera, y no es discutible el relato que transmite. La afirmación puede parecer sorprendente, pero los totalitarismos nos han dado recientemente ejemplos de relatos sagrados, decretados desde las alturas, tergiversados exclusivamente en función de objetivos apropiados para las esferas dirigentes. Incluso las sociedades no violentas, o por lo menos, pacíficas interiormente, han tenido también su memoria sagrada: así se encuentra, en una vasta multitud de pueblos de instituciones muy distintas, un recuerdo del diluvio considerado como suceso historiable. Si la memoria sagrada no cambia, acepta no obstante el ser embellecida: en la época moderna los reyes no tenían historiadores sino historiógrafos que elegían entre los grandes escritores, poetas o sabios capaces de adornar hechos o situaciones en sí mismos intangibles.

Sin embargo, la memoria no basta para fundar la historia sagrada (y, después de todo, si hubiera otra memoria también antigua...); para encontrar una justificación absoluta es preciso recurrir a un argumento indiscutible, la verdad eterna, trascendente la que el totalitarismo hace intervenir con las leyes de la raza o de la historia.

La edad moderna creía romper con este tipo de memoria haciendo intervenir al frío escepticismo del laicismo. Nuestra memoria es, hoy, una memoria laica. No es por lo tanto una memoria "verdadera". De hecho, la noción de verdad no tiene, en este terreno ningún sentido: la memoria es elección y ninguna elección es en sí misma verdadera o falsa, sólo los datos recogidos del pasado pueden reconstruirse con mayor o menor éxito en lo que a exactitud se refiere. Es preciso ver, aquí, cuál es la función de la memoria colectiva humana. Lo principal es la evocación del pasado, posiblemente el único patrón de medida de que disponemos, pues con él evaluamos nuestro tiempo. La historia es indispensable como herramienta de comparación, como instrumento que permite al individuo situarse y al grupo, definirse. Durante los tres decenios posteriores a la guerra, los ingleses relevaron su historia desde la perspectiva del *Welfare State*. Cuando, al final de los años 70 inauguró el tatcherismo un retorno a la tradición liberal se reinterpretaron los mismos datos desde un ángulo distinto. En ambos períodos el retorno crítico al ayer sirvió para asentar un proyecto para el mañana. El caso británico es ejemplar en lo que respecta a la simultaneidad entre el cambio político y la crisis de la memoria, pero Alemania ofrecería un buen terreno de investigación con el recuerdo del nazismo, España con el franquismo, Italia con el Risorgimento y el fascismo, Francia con las polémicas sobre la Revolución. Todo conjunto socializado, sean cuales fueren sus dimensiones, reconoce su identidad en primer lugar a través de lo que ha hecho, a través de las pruebas que ha superado. Portadora de ejemplos, la historia permite dar sentido a todas las nociones que necesitamos para evaluar nuestro universo, guerra, crisis, crecimiento, revolución, etc. e, incluso, para pensar la misma idea de cambio, de concebir el futuro.

La memoria tiene dimensiones imaginarias. Pero su laicismo ha alterado la condición de los historiadores. La historia ya no puede ser sagrada, inmutable (por lo menos provisionalmente), pero no puede modificarse según la fantasía de cualquiera. En cierto sentido debe ser totalmente revisable y en otro, debe evitar la influencia de las modas o de los caprichos del momento. El historiador se ha encontrado así en la paradójica situación de poner en duda el recuerdo común y garantizarlo al propio tiempo. El historiador es, en el fondo, el escribano de la memoria colectiva; no se le exigen cuentas de antemano de sus actividades, como tampoco se le exigen a un escribano cualquiera: importa que esté allí, y que se le pueda preguntar libremente desde la primera alerta, pero es libre de satisfacer su curiosidad en las zonas que más lo excitan. A menudo se ha dicho que la comunidad historiadora define, ella sola, lo que recibe como histórico, pero este modesto poder sólo lo ejerce cuando se lo permite el conjunto de la sociedad.

¿En qué concierne a la historia del cine esta postura tan particular? Sin duda alguna, en principio, en que las diferencias saltan a la vista en cuanto se intenta comprender en qué consiste la función social de la historia. La historia del cine no tiene memoria sagrada: ¿qué organismo podría, en bloque, suprimir páginas enteras de la tradición y reemplazarlas por otras? Si el vocabulario clerical se aplica, no obstante, al cine es en otro sentido. La historia del cine se ha formado como historia santa, relato edificante de las luchas necesarias para imponer el Séptimo Arte y dotarlo de un lenguaje. A diferencia de la historia sagrada que encuadra completamente el campo de las explicaciones y de las comparaciones autorizadas, la historia santa es extensible indefinidamente: cada cuál venera en ella a sus santos y les atribuye las virtudes que prefiere. Copio de una obra reciente, que ha tenido un gran éxito de venta, uno de sus párrafos (alterando, sin embargo los nombres para no herir a nadie): "*Sous le casque* es la obra de una mujer que ha asistido a las clases del *Living Theatre*, Meril Smithson, llamada Smith (1889-1974); llegaba al cine por vez primera, y no rodará más que un segundo filme, decepcionante, en los Estados Unidos, donde se exiló. Adaptó en este filme, con mucha inteligencia, una novela de Nathalie Edmond (alias princesa Karlovyi), que se presentaba a la vez como una sátira del autoritarismo burocrático y como una evocación -discreta- de homosexualidad masculina en el cuartel. El rodaje se hizo con un decorado real, en un edificio militar de Londres. En Francia, el novelista Montherlant se encargó personalmente de la redacción de los subtítulos". El avance positivista se hizo en contra de la historia santa; pretende barrer las anécdotas biográficas deshilvanadas, las acumulaciones, quizás extravagantes, de detalles confusos de varios campos (filiaciones literarias, anécdotas) y puestos de manifiesto sin verdadera preocupación por el rigor intelectual. En el actual estado de cosas, me parece que la historia santa no puede desaparecer: su eliminación no responde a ninguna postura definida; el positivismo garantiza a los exigentes una respetabilidad científica indispensable en los círculos de eruditos, aunque en este caso no se trata más que de disputas entre círculos. En cuanto el positivismo histórico formó parte integrante de la lucha dirigida contra la memoria sagrada, en el dominio cinematográfico la mentalidad pre-positivista se propaga ampliamente, nada permite presagiar su desaparición y por otra parte, en la medida en que no se la toma

en serio, este encuentro barroco o quizá surrealista de momentos místicos (el expresionismo, el cine negro, la nueva ola), de madonas (Marylin, B.B.), de doctores y de bienaventurados no carece de encanto.

Esto, en el fondo, no es más que un detalle. Lo esencial interviene en otra parte: la historia del cine no constituye ni pone de manera comunicable ni conceptualmente monetaria una memoria. En primer lugar, no hay recuerdo colectivo o, si existe, no procede más que de grupos transitorios, fluctuantes. Insisto en ello porque me parece fundamental: la memoria colectiva tiene sus ritmos propios, ligados a los ritmos sociales; las mismas circunstancias se reconsideran indefinidamente, se revalorizan, en función de lógicas evolutivas; para simplificar, no se encuadra la crisis mundial de 1929 a finales de los años 80 como a finales de los 60 y el poner en evidencia el papel desempeñado por los obreros temporeros, o por los inmigrantes, al principio de los años 30 no es precisamente por casualidad el que haya ocurrido a partir de 1980. El discurso histórico se replantea las preguntas que se ha planteado ya la época y al plantearlas contribuye a pensarlas. Idealmente el historiador debería tratar de "todo"; no lo hace porque el material conceptual de que dispone no es más que, limitado, el de su tiempo. Si, desde luego, es la comunidad histórica la que juzga la calidad "científica" de sus propias producciones, el impulso llega desde fuera, de la formación social que hará que la investigación viva (pagándola): los historiadores se vuelcan sobre la familia, la marginalidad, la condición femenina cuando estos temas empiezan a preocupar a su entorno. Como desquite, nada ni nadie se encuentra allí para abalizar el campo de exploración señalado al historiador del cine. Se dirá que también se dedica a los problemas actuales: formación del capital, formación del "lenguaje", evolución de las técnicas de la narración. Pero estas cuestiones se elaboran fuera del dominio cinematográfico y el historiador del cine no hace más que cogerlas al pasar. Merced al destacado trabajo de distintos investigadores americanos<sup>1</sup> empezamos a ver cómo se constituyeron las *majors*, los grandes estudios, los circuitos de distribución y esto nos ayuda a pensar en el capitalismo pero, ¿en qué nos ayuda esto a pensar sobre el cine? La historia positiva del cine resume la historia de las prácticas sociales, deja a un lado a los filmes.

Por otra parte, es aquí donde veo la principal diferencia entre historia e historia del cine. Esta no puede, a diferencia de aquélla, ser una memoria *in absentia*. Los filmes permanecen. Materialmente existen aún, forman, por medio de la televisión, parte de nuestras distracciones cotidianas. Su permanencia física subraya la distancia infranqueable que separa lo que ya no es, el pasado, de lo que aún no existe. La característica más relevante de la memoria colectiva laica es su labilidad: nada es sagrado, nada es definitivamente seguro. Incluso respecto de los datos relativos a la producción filmica, que reinterpreta y reinterpretará de nuevo. Como desquite, en lo que atañe a los filmes, las cintas están ahí. Es cierto que durante largo tiempo no se ha tenido ocasión de verlas, o sólo de verlas raramente; la mitificación ocupa un lugar importantísimo en la historia santa del cine. Por desgracia se descubren diariamente copias que se daban por perdidas, aunque esta zona incierta, aun grande en cuanto a los "filmes primitivos", tiende a reducirse. De los filmes existentes se dispondrá mañana o pasado, simplemente pulsando un botón, de todas las secuencias, de todos los planos sobre los que se desee discutir o quieran describirse; no dudo de que los debates serán sangrientos, pero les faltará esta dimensión puramente imaginativa que hace que la historia, fundada sobre indicios observables, es una cosa muy distinta de esos mismos indicios, es de hecho un discurso original, una recreación a partir de los indicios.

Historia e historia del cine se concentran por igual en textos pero el resultado es diferente, casi contradictorio. La historia pasa a través de los textos (se trate de imágenes, productos audiovisuales o documentos escritos) para ir hacia el discurso. La historia del cine, incluso cuando se limita a problemas periféricos como las cuestiones de producción o de relación, considera los textos (los filmes) que son tanto su objeto directo como el pretexto, como el eje de la investigación. Está claro que no habría historia del cine si no existieran, como centro por lo menos virtual, los filmes pasados y futuros. Observar-analizar/observar-imaginar: los dos procesos no pertenecen a la misma esfera del entendimiento humano.

Considero esencial, si se desea evitar que el debate degenera en pugilato, el que se entienda bien lo que intento decir. A pesar de una idéntica etiqueta, la historia y la historia del cine comparten pocas cosas. La historia no es más que el aspecto público, accesible, del ejercicio permanente de una función colectiva esencial, la memoria laica; los historiadores gozan de los privilegios que les confiere su papel pero soportan las demandas de su entorno y deben plegarse a ellas. La historia del cine depende de individuos aislados o, a lo sumo, de grupos pasajeros de aficionados; se limita, en una de sus vertientes (primordialmente editorial) a la colección, al gabinete del erudito, lo que no entraña precisamente fantasía

pues la historia santa se preocupa por la exactitud pero no tiene otro principio fundador más que la máxima cosecha; en otra vertiente llamada también *historia del cine*, aunque se trate más bien de un estudio de las prácticas extrafilmicas, explora uno de los dominios, el de la producción-fabricación-consumo de filmes, que la historia olvida generalmente, aunque podría encargarse de él. Situada entre dos opciones difícilmente conciliables, la historia del cine no es más que en una pequeña parte la gestión de una memoria: en la esencial debe preocuparse por objetos, los filmes, que son aún, aunque no sea más que en las pantallas de televisión, elementos de consumo cotidiano. ¿Puede "historiarse" verdaderamente lo que se conserva perfectamente vivo, con lo que se comercia y con lo que los distribuidores siguen promoviendo y explotando? No dudo de que los historiadores del cine sean capaces de acomodar su marcha respecto de las directrices que indico, pero hay una cosa que me parece verosímil: adaptando los métodos de la historia positivista no se conseguirá que la investigación histórica sobre el cine llegue a definir ni su originalidad ni su finalidad.

Nietzsche llegó a imaginar incluso la fulgurante sensación de libertad que se apoderaría del hombre si consiguiera borrar su pasado, aunque no fuera más que por un instante. Es dudoso que el filósofo creyera realmente en la posibilidad de este olvido esencial: se trata simplemente de un sueño que ha obsesionado a numerosos contemporáneos, como la demuestran las trágicas experiencias de la Revolución cultural china o la dominación de los Khmers rojos. A la largo del siglo XX la memoria laica se ha encontrado constantemente situada entre el retorno a la memoria sagrada y la abolición de la memoria, la amnesia por decreto; la realización de cualquiera de estas amenazas significaría el fin de la historia positiva. Incluso en el seno de las sociedades laicas la función de la memoria colectiva se ha considerado discutible: ¿es que grupos de conducta racional y programable no pueden pensar en la acción y su futuro sin regresar al pasado? Es el desafío que cierta sociología ha lanzado a la historia. La sociología, con Max Weber<sup>2</sup>, se apoya en el pasado ignorando la historia: es preciso examinar este conflicto en la medida en que la amenaza weberiana respecto de la historia no tenga analogía con el peligro que la semiología ha representado para la historia del cine.

Weber se basa en una práctica asidua, erudita, del material histórico: tanto si habla de la Grecia antigua, del judaísmo como de la Reforma. Weber lee los textos. La semiología se apoya perfectamente bien en los filmes, utiliza el mismo material que los historiadores del cine, si es menester procede, en la medida en que las características de la lengua pueden ser esclarecidas, a una comparación entre las distintas versiones de una producción. El propósito de Weber no es el de abolir la historia, cuya supervivencia o desaparición le son indiferentes sino, sencillamente, el de abordar los documentos desde otro ángulo y poner en evidencia los puntos débiles del proceso historiador. La semiología, si ello es posible, actúa de forma más neutra aún desde el punto de vista de la historia del cine, pero el rigor de su proceder provoca el estallido del empirismo de la historia santa filmica.

Los grupos humanos desaparecidos, como los filmes ya realizados ofrecen un inmenso repertorio de observaciones empíricas; la imaginación, que no es obligatoriamente la cualidad dominante del investigador, emplearía un tiempo considerable en idear las circunstancias que los textos disponibles, documentos o filmes, proporcionan inmediatamente. Sin embargo el análisis de los ejemplos no es el objetivo perseguido: los primeros datos sirven únicamente para crear un abanico de los teóricamente posibles, concebibles intelectualmente. El ideal-tipo weberiano no es un modelo ni una construcción que contiene todas las variables posibles; de hecho, se trata de una constelación de elementos que permiten pensar en un problema. Del mismo modo, aunque sin duda de manera menos sistemática, la definición de un guión intentando delimitar la semiología no se aplica directamente a ningún filme en particular. ¿Cómo se instaura un determinado tipo de dominación, qué interrelación implica entre dominantes y dominados, a qué precio se perpetúa? ¿Qué es lo que hace que una combinación de materiales expresivos tenga significado y cómo interpelan al público? Por su formulación estos problemas son antitéticos del desarrollo que adopta una forma muy extendida de historia. La historia general en bastantes casos y la historia del cine casi siempre proceden inductivamente, avanzando en círculo; en torno a un dato original el investigador reúne, por atracción, otros datos conexos, el círculo se extiende hasta el punto en que conviene detenerse porque no se descubren más relaciones. La sociología weberiana, como la semiología, por lo menos mientras es consecuente consigo misma, son inductivas, definen un campo del que dibujan el contorno, en parte por razonamiento, más también, con el fin de ganar tiempo, a partir de ejemplos fidedignos. El historiador no se sentirá satisfecho hasta que agote las ligaduras aceptables, el sociólogo o el semiólogo se interesarán antes por las excepciones, por los elementos irreductibles que ponen en juego el funcionamiento "correcto" del tipo y por ende le permiten evolucionar.

Se ha forzado el paralelismo, de forma quizá un tanto tensa, y es preciso ahora admitir sus limitaciones: Weber, aunque constante en sus principios, no adopta uniformemente la línea que aquí se le atribuye y la semiología no es más que una etiqueta vacía, hay de hecho tantas semiologías como semiólogos. Por necesidades del asunto, se han unido artificialmente historia e historia del cine, cuya diferencia, a pesar de ello, no está suficientemente clara. Weber, en primer lugar, perturba a los historiadores al atacar de frente a la causalidad lineal: de que (a) implique (b) no resulta que (a) sea causa de (b). El sociólogo no elimina toda relación causal pero distingue las causas determinantes de las coyunturales: insertada en la Europa preindustrial la Italia del siglo XIX se vio forzada a abandonar la parcelación dinástica heredada de la época clásica, pero sólo las circunstancias han dado a esta transformación la forma del Risorgimento. En una perspectiva que no se limita a un tiempo breve (a un suceso) la causa coyuntural no tiene casi lugar; en cuanto a las causas determinantes, presentan tal nivel de complejidad que difícilmente pueden reunirse: según Weber, los historiadores intentan explicar cada vez menos.

La tradición histórica no es causal más que secundariamente; en una situación particular, la que corresponde a los grandes debates europeos sobre la responsabilidad de las guerras del siglo XX los historiadores fueron invitados a abrir el proceso de las provocaciones y de las reacciones a las amenazas, pero este cometido sobrepasa sus responsabilidades normales. La consecuencia del *efecto Weber* lejos de centrarse en el mediocre par consecuencia/consecuencia se tradujo en dos inflexiones importantes de la investigación histórica. En primer lugar, los historiadores han renunciado en gran medida a las vastas síntesis para concentrar su esfuerzo en los sectores limitados, casi angostos. La ciudad del Quattrocento no existe, Florencia no es ni Pisa ni Prato, cada trayectoria debe abordarse de forma específica. Mas si se ha reducido el enfoque, no se ha perdido la lección weberiana; se aborda el espacio historiado de forma dinámica y se discute racionalmente; las informaciones no se añaden mecánicamente, el investigador cuadrícula su dominio, se afana en reconstruir el encuadre mental en el que los grupos de que se ocupa estaban en condiciones de definir su propia experiencia, redistribuye, en función de esta red, los circuitos de intercambios y de poderes y no extrae de los documentos más que la manifestación externa, la forma visible del esquema que se ha formado.

La segunda mitad del siglo XX ha modificado sensiblemente la orientación de la investigación histórica. Frente a la ofensiva multipolar de la memoria laica, los historiadores, cuyo estatuto estaba en entredicho, reaccionaron como si fueran a perder su condición y transformarse en mercaderes de recuerdos turísticos. En algunos aspectos la historia sintomática se asemeja en efecto a la historia santa, una monografía local que siempre corre el peligro de transformarse en acumulación de pequeños "sucesos" insignificantes. El efecto positivo de la tormenta weberiana estriba en haber impedido este deslizamiento al forzar a los historiadores, casi a su pesar, a inclinarse hacia la epistemología.

La frontera entre la historia sintomática y la santa pasa por donde se esboza el conceptualismo. En este sentido, un debate incluso tan restringido como el de la causalidad no afecta a la mayor parte de la historia del cine que, sencillamente, es "acausal": no puede haber aquí motivos determinantes de orígenes ni de resultados cuando todos los datos están al mismo nivel y se reúnen por simple acumulación: el título del filme atrae al realizador, quien lleva consigo su biografía que se cruza con otras existencias, con otros filmes... Respecto de esta colecta erudita y sin principio, el positivismo que exigen los historiadores del cine que desean hacer obra científica, representa un cambio notable, aunque no permita decir hacia dónde se dirige el proceso histórico.

Aun a riesgo de forzar la comparación se notará que la cuestión de las causas interviene en el fondo de la relación entre historia positiva y semiología. Si uno no se quiere conformar con aproximaciones vagas hay que determinar muy bien cómo los diversos factores, sociales, artísticos o filmicos se articulan entre sí. Estamos en presencia de hechos distintos *a priori*, ¿es o no concebible que se intente confrontarlos? Algunos historiadores del cine no lo piensan; exploran la institución cinematográfica que nos es accesible a través de los archivos, describen sus tendencias, la periodifican, pero dejan de lado las obras singulares que consideran que más se apartan de los textos. Una solución también radical, que por otra parte ha permitido conocer mucho mejor los aspectos socio-económicos de la producción filmica, elimina el problema. Se sale del cine para reforzar un capítulo de historia general, el que concierne a los sistemas de comunicación.

A pesar de ello, la observación ingenua sugiere infinidad de correspondencias: las formas no se crean por sí mismas, responden a modelos, están mediatizadas por instrumentos que, a su vez, son perfectibles, inducen gustos y costumbres que, a su vez, condicionan el cambio. Incluso la máquina productora, considerada como generadora de beneficio y consumidora de fuerza de trabajo, depende en su futuro, de la demanda y por lo tanto de la calidad de los filmes. También podrían casi con certeza establecerse relaciones entre los lados semiológico e histórico, quizá parece que, a veces, se manifiesta un cierto deseo de aproximación. En primer lugar hay semiólogos que sueñan con "historiar" su proceso para descubrir cómo, a través del tiempo, se han formado y evolucionado las herramientas que utilizan. En vez de comparar interminablemente las definiciones sucesivas del montaje, del enfoque, de narración, se trataría de comprender en qué contexto intelectual, social e incluso económico ha tomado forma el equipo verbal que "dice" el cine, y cómo ha influido este instrumento exógeno en la construcción del objeto. Si los semiólogos operan bien en una ida hacia atrás su proceso no es en absoluto histórico y debe ponerse en evidencia la diferencia entre ambos métodos. Presionados por la sociología, los historiadores han terminado por poner en tela de juicio términos que utilizaban, como *clase*, *revolución*, *crisis*, etc. La inquietud de los semiólogos, por el contrario, es original, constituye un momento de la lucha permanente contra la pacificación de los conceptos. El historiador se nutre de nociones teóricas y no hace más que balizar de antemano el terreno que va a explorar. El semiólogo desarrolla su investigación a partir de conceptos y sabe que una noción admitida goza de la fuerza de la evidencia, a la que limita -hace que limite- el campo abierto al análisis: intentar una arqueología de los conceptos es, simplemente, una manera de reformularlos. Eventualmente son útiles cambios de tipo instrumental, pero las dos problemáticas histórica y textual siguen siendo extrañas entre sí.

Semiología e historia del cine ocupan, en su enfrentamiento, posiciones asimétricas. La primera no precisa en absoluto del *método* histórico del que la segunda no sabría prescindir cuando se propone un fin científico. La segunda, la historia del cine recurre a la primera, la semiología, cuando fuera del universo productor quiere abordar los filmes mismos. La mayor parte de los estudios semiológicos parten de casos filmicos precisos: ¿por qué estos elementos de formalización no se integrarían en una encuesta respecto de una o más series filmicas? David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thomson abrieron el camino en su *Classical Hollywood Cinema* (1985) que aproxima los procesos *filmicos* del sistema productor a partir del que han sido elaborados. A pesar de la admiración que siento por este libro<sup>3</sup> no me imagino que haga escuela y creo indispensable decir por qué esta tentativa será excepcional.

El modelo propuesto es extremadamente potente puesto que permite integrar a la mayor parte de las realizaciones comerciales lanzadas al mercado antes de 1960. Es también inmóvil: en su extrema generalidad no deja lugar a ninguna variante significativa, por ningún deslizamiento. Es, entonces, necesario, si se desea abordar otros conjuntos, el tomarlo a título comparativo: ¿qué diferencias son identificables respecto del tipo dominante? Aquí es donde empiezan las dificultades. El modelo hollywoodense, orientado hacia un consumo de masas, se presta a una confrontación con el sistema productor y pueden fácilmente identificarse los efectos de origen recíproco. Pero las diferencias serias, llamadas de vanguardia, alternativas, independientes o experimentales no conservan relaciones de homología con el grupo o el medio que las han elaborado; de hecho no se trata más que de unidades, o de series muy pequeñas que no pueden hacer sistema. Al final se corre el riesgo de encontrarse con una mega-categoría que englobe a casi todo y con algunas micro-categorías de las que no se sabrá si se trata de satélites del gigante (aunque despreciables) o por el contrario de los únicos dominios de creación o de apertura.

Con el pretexto de que se consagran igualmente al estudio de conjuntos estructurados uno se siente tentado a creer que la semiología y la historia (bajo su forma particular de historia científica del cine) tienen una parte en común; no comparten, de hecho, más que el desgraciado vocablo estructura y se ganaría mucho economizándolo. Las "estructuras" históricas parecen agentes que tienen en común propiedades de situación y se colocan, respectivamente, de forma a la vez conflictiva y complementaria por propiedades de posición. El informe de los recursos y de los medios que se utilizan así como de la representación de este informe delimitan a grosso modo la situación común, las divisiones generadoras de antagonismos, que especifican las posiciones. El conjunto se perpetúa evolucionando sobre la doble base de su inercia y de las contradicciones internas de que es portador. Es lógico pues, con tal de tener presentes en la mente las condiciones de estabilidad y de cambio, no tener en cuenta más que sólo una parte de la totalidad. Los filmes son individualmente estructurables, pero no lo son si se consideran en serie; entidades como "los filmes hollywoodianos", "los filmes del año 19...", "los filmes cómicos" se

prestan a un análisis descriptivo, a una puesta en sistema, pero no contienen ninguna de esas contradicciones dinámicas que sostienen una estructura. Si los filmes dominantes tienen los caracteres (*a,b,n,...*), los filmes "independientes" no serán en ningún caso *no* (*a,b,n,...*) ya que los caracteres de posición de un grupo social son justamente los caracteres posicionales que no posee ningún otro grupo del mismo conjunto. En cuanto *productos*, los filmes hollywoodenses se integran bien en un estudio de los mercados capitalistas pero entonces se oponen a *otros productos* de gran consumo y no a otros grupos de filmes. En el estado actual de la investigación parece que es difícil hallar el lugar de encuentro entre la historia del cine y la semiología.

La historia y la historia del cine, prácticas ya constituidas y convertidas parcialmente en rutinas, se han encontrado con dos disciplinas nuevas que han considerado, equivocadamente, como amenazadoras. El duelo ha permitido clarificaciones, ha obligado a plantear cuestiones molestas pero no ha esclarecido los propios objetivos de las dos disciplinas. El resultado era previsible. Historia y sociología (sobre todo weberiana) por una parte y semiología e historia del cine, por otra, consideran como objeto de estudio los mismos materiales, a los que interrogan desde bases teóricas distintas, con fines totalmente heterogéneos: no se concibe cómo hallar un encuentro, un compromiso en alguna parte. La historia del cine parte de un material empírico dispar, difícil de reunir, al que ha de analizar y luego redistribuir. Se ocupa de estructuras complejas y dinámicas que no le son dadas, en cuya construcción estriba su tarea. Si cree que debe considerar los filmes, tiene que someterlos a su criterio. La semiología, apoyándose en los filmes, con un lenguaje que no existe más que en sus manifestaciones, se pregunta sobre las condiciones de inteligibilidad de este lenguaje. Idealmente, considera los procesos en su máxima generalidad cuando ninguna historia, ni filmica ni de otro tipo, se concibe sin vuelta al particular: intentar conseguir un encuentro es sin duda alguna un objetivo tan vano como audaz.

Hasta aquí se ha intentado comparar historia e historia del cine para resaltar, a partir de problemas que se le plantean a aquella, la originalidad de ésta. Se ha llegado aquí a un momento en que el paralelismo ya no se sostiene: la historia ha sufrido mutaciones que no tienen su equivalente en el dominio cinematográfico. Al examinarlas, quisiera sugerir algunas aperturas posibles para los estudios filmicos.

La historia ha atravesado un largo período de imperialismo durante el cual se anexionó, a título de "auxiliares" procesos mucho menos reconocidos socialmente, como la geografía, la arqueología, la antropología. Al transformarse, es decir, al escapar de la descripción sistemática y ordenada que fue su primera vocación, estas disciplinas han afirmado su autonomía. Tienen todas ellas parte común con la historia, pero esta intersección es limitada, no se apoya en el material ni en los objetivos y, en este aspecto, la confrontación puede resultar fructífera para los historiadores.

El medio natural, la tierra, el agua, el cielo es para nosotros como el don, lo que verdaderamente no aceptaríamos a alterar. Un historiador tan atento a las condiciones de vida de los grupos humanos como lo es Fernand Braudel estableció una especie de equivalencia entre su larga duración, su tiempo milenario, y la permanencia de los elementos físicos: ¿no es el Mediterráneo tan peligroso hoy como en el siglo de Ulises o Galilea tan verde en primavera como lo era en tiempo de Jesucristo? Ahora bien, la geografía, al adelantarse al estado de inventario, se ha hecho "dinámica", se ha puesto a considerar la evolución de los elementos climáticos, pedológicos, orográficos que en una descripción limitada al alcance del observador había considerado como inmóviles. Incluso en términos históricos, en los aproximadamente cinco mil años en que los hombres han dado testimonio de sí mismos, el mundo ha tomado otra forma, según ritmos que no son los de las sociedades. Los contemporáneos no han podido percibir transformaciones que han tardado siglos en verificarse y el historiador que las reconstruye posteriormente pone al día una situación de la que no conoce los orígenes ni los efectos. Él descarta, desde luego, que mutaciones profundas como éstas cuya curva acaba de trazar, hayan afectado a los seres vivos. Sin ceñirme a las consecuencias de esta apertura sobre el entorno quisiera, por lo menos, subrayar una de sus prolongaciones. El modelo estructural que antes se ha considerado se ha quebrantado fuertemente, los caracteres de situación no representan ya el polo de estabilidad frente a los caracteres de posición y el hecho de tener en cuenta los ritmos propios del medio introduce una ambigüedad en la noción de temporalidad: el tiempo del entorno no es el de los hombres, incumbe al historiador el arriesgar hipótesis sobre las coincidencias o sobre las variaciones entre los dos modos de evolución.

Las oscilaciones pluriseculares del medio contrastan con las mutaciones rápidas que inducen los conflictos de posición. El estudio de las representaciones- imágenes que las sociedades se construyen- hace que reaparezca una extrema labilidad. Pero el tener en cuenta los nuevos avances de una antropología que no se limita a coleccionar los rituales obliga a matizar esta oposición: ciertos instrumentos de la representación poseen una resistencia a toda prueba. Se encuentran, a través de las épocas y en el conjunto de los millares observables, "motivos" invariables. Un "motivo" no es un conjunto fijo, es una constelación flexible de elementos relacionados que no vienen todos juntos pero, muchos, aparecen necesariamente. En muchos cuentos populares se encuentran por ejemplo, animales monstruosos de los que King Kong es una versión moderna. Lo interesante es la permanencia del motivo. Conocemos esto a través de múltiples testimonios y de ninguno puede decirse que sea el "primitivo". En cambio, los guiones que se construyen tienen fecha. Testimonian, más o menos, un "estado de sociedad", pero, al analizarlos, no se puede hacer abstracción completa de ese elemento fijo, transhistórico, que es el motivo. El ejemplo aducido es pobre, los hay más densos que, además, pueden ser secuencias de gestos o de posturas, ritos inmutables en su ordenación pero desprovistos de significado estable: motivos y ritos, cuyo origen sería en vano buscar así como intentar inventariarlos, se hallan disponibles para usos coyunturales indefinidos.

La naturaleza "inmóvil" es, de hecho, un lugar de mutación incesante cuyas fases son considerablemente más lentas que las del cambio social y el hombre efímero conserva a lo largo de milenios una provisión mental, gestual e imaginaria cuyo carácter, puramente formal, permite una inmensidad de situaciones. El encuentro con la geografía, la antropología y otras disciplinas relativas a las sociedades y a su entorno ha exigido de los historiadores un esfuerzo de inventiva porque la utilización del material recibido del pasado no se basaba en la parte esencial sino en un parámetro nunca bien analizado: el tiempo. Nietzsche, que aquí comparte el punto de vista de los sabios de su época, ve en el proceso histórico un esfuerzo por penetrar en la densidad del pasado antes que inclinarse hacia el porvenir. Los historiadores han podido, durante largo tiempo, mantenerse en este proceso dirigido, muy conveniente en los análisis, sobre todo, orientados hacia la conquista (del espacio, de la riqueza, del derecho,...), pero que no parece en absoluto suficiente hoy en día. Evidentemente la temporalidad, o dicho de otro modo, la no simultaneidad, la dispersión de las acciones humanas a lo largo de un período de tiempo sigue siendo la condición primera del discurso histórico: si no quedara más que la instantánea, la memoria se perdería en el olvido inmediato. A cambio, nada obliga al investigador a pensar en el tiempo según una sencilla relación de orden. Los períodos son múltiples, se cruzan sin conjugarse, el pasado vuelve empujando al presente, la permanencia (que no es más que la instantaneidad) traspasa el movimiento. Nociones equilibradoras, como la periodificación, la sucesión de las épocas, se desvanecen, el tiempo histórico admite el flujo de la variabilidad.

Dado que nuestro objeto es aquí la historia del cine, no tenemos necesidad de considerar en toda su amplitud las mutaciones en curso en el campo histórico. Traer a colación de nuevo algo parecido no es aconsejable en lo que a los estudios filmicos se refiere, por una sencilla razón que no siempre se tiene en cuenta: el cine carece de pasado, cuando menos en el sentido en que pueden emplear este término la mayor parte de las sociedades. Se divide aún la historia del cine en decenios, en generaciones y sería muy difícil proceder de otra manera. Aquí la cronología conserva todos sus derechos. Ahora bien, el abandono del tiempo inmutable, la aceptación, junto al calendario, de temporalidades flexibles y no medibles no es para los historiadores una simple comodidad, sino que lleva consigo una seria revisión epistemológica. En cuanto a la historia del cine, no tiene que llevar a cabo este regreso a sus premisas, sino que puede ordenar tranquilamente, en una escala graduada, los filmes de que se preocupa. Ciertamente que utiliza diferencias, junta los años 20 con los 60, se esfuerza en periodificar el cambio, situando, respectivamente, unas respecto de otras la innovación, su difusión y su trivialidad, pero estas operaciones quedan inscritas en una trama homogénea, la de los años transcurridos desde 1896. La duración se mide tanto mejor cuanto mejor es la correspondencia con los datos concretos registrados en los archivos, como son las semanas empleadas en su fabricación, los días por los que hay que pagar interés a los bancos, la "carrera" de los filmes en proyección. El calendario no es más que uno de los elementos a tener en cuenta, que regulan la producción como actividad industrial. Los mejores trabajos recientes sobre historia del cine, fundados científicamente y apasionantes descansan en documentos establecidos para balizar el tiempo: depósitos de certificados o de derechos de autor, presupuestos, planes contables, balances financieros. Anclada en una periodicidad rigurosa, la historia del cine está en el polo opuesto respecto de la duración fluctuante que preocupa a los historiadores.

Ligada al pasado, la historia apunta al futuro, mientras que la historia del cine se preocupa del futuro en la medida en que los mañanas de la producción filmica escapan totalmente a nuestra capacidad de previsión. El cine sobrevivirá sin duda bajo formas y en condiciones de explotación distintas de las que prevalecían durante los dos primeros tercios del siglo. Muchas otras actividades artísticas (piénsese, por ejemplo, en el retrato) tuvieron su siglo de gloria y han seguido luego más modestamente, interesando, no obstante a un número respetable de aficionados y también de historiadores. A causa del influjo de las técnicas y del mercado, la historia del cine se acomoda a un período perfectamente delimitado y cerrado. En este sentido, la comparación que se insinúa a veces con la historia de la literatura es inoperante: los estudios literarios persiguen la continuidad de una lengua, tienen una función esencial de reafirmación: de Cervantes a Goytisolo, de Lutero a Christa Wolf, una sola línea, que continuará mañana. La constitución de la literatura como objeto de estudio es, simétricamente a la de la historia, un hecho institucional. En cambio, son los individuos, reunidos por sola pasión los que eligen a la historia del cine como tema de investigación.

Para definirse, la historia del cine tiene que confrontarse con otros procesos, pero el encuentro con la historia corre el riesgo de no serle más provechoso que el encuentro con la semiología: la separación es demasiado grande como para que se desarrolle un paralelismo útil en la medida en que la historia se interroga sobre los tiempos cuando la historia del cine explora un momento. ¿Hay disciplinas que sin referirse a los objetos propios de la historia del cine, es decir, a los filmes, compartan con ella un mismo dominio de aplicación? No soy yo quien va a decidir, pero me parece que los terrenos propios del cine son el espectáculo y el consumo de masas. Una comparación, en primer lugar, con la fabricación y luego con las modas de apropiación y disfrute de productos diferentes, ¿no permitiría circunscribir mejor el lugar del cine a los circuitos de intercambio? Es cierto que los nuevos historiadores del cine tienen en cuenta los trabajos de los economistas, pero a lo que yo me refiero no es a una simple aplicación de técnicas concebidas desde fuera: se trataría de pensar en la realización y circulación de los filmes en el movimiento general de la producción y de la difusión de los bienes en la época industrial. Habría que ver si esto ayudaría a los historiadores del cine a delimitar su proyecto de antemano.

La paradoja de la historia, en la que estriba su interés inagotable, es la huída eterna de su horizonte. Los indicios son allí accesibles a todos, pero no se convierten en historia más que en el texto, que les da forma y el texto no espera nunca un pasado abolido.

La historia del cine ignora estas vacilaciones. Si el sueño positivista encuentra un día su lugar de aplicación, será ahí: desempolvando los archivos se construirá una cronología prácticamente exhaustiva, base rigurosa de una historia completa, en la medida, por lo menos, en que la historia es la puesta en orden racional de un proceso de fabricación. Los historiadores del cine dirán ellos mismos lo que pretenden hacer; mi proyecto consiste solamente en orientarlos, más allá de las experiencias positivistas, a distinguir *su* historia de la historia general. Su investigación no se inscribe en el cuadro de una demanda social, es una iniciativa sectorial. El centro de su curiosidad, el filme, prosigue su carrera con un público contemporáneo, lo que coloca su gestión a caballo entre la reconstrucción discursiva de un pasado abolido y el análisis de un pasado/ presente. El acercamiento histórico supone una modelización que desvía al cine hacia su vertiente de gran consumo y deja fuera de alcance las particularidades de los filmes. Al contrario de la historia, la historia del cine es el estudio de *un* tiempo, limitado por el calendario, no tiene por qué preocuparse de la pluralidad de los tiempos. No se trata aquí de una debilidad, la historia filmica prueba su existencia por el movimiento. También parece que se interroga sobre su propio proyecto: en este punto, saber que es lo que, eventualmente, no ha podido serle útil.

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

(\*) Texto original en francés, traducido al castellano por el Prof. José María DE PABLOS.

(1) Cfr., entre otros, GOMERY, D. *The Hollywood Studio System*. New York: St Martin's, 1986. (ed. española, Madrid: Verdoux, 1991).

(2) Vid. WEBER, M. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr, 1956.

(3) BORDWELL, D. et al. *The classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

Pierre SORLIN is Ph.D. and Professor of Sociology of Film in the Cinema and Audio-Visual Department at the University of La Sorbonne Nouvelle (Paris III). He is, with the pioneer Marc Ferro, the leading authority on relationship between Film and History, and now the President of the International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (IAMHIST). He is co-editor of the journal *Hors Cadre* and author of several books on Contemporary History and Film. His publications include *La société française contemporaine*, *La société soviétique*, *L'antisémitisme allemand*, *Sociologie du cinéma* (the last three are translated to Spanish), *The Film in History. Restaging the Past* and, among others books, *European cinemas*, *European societies*. He has made seven documentaries on Contemporary History.

© *Film-Historia*, Vol. I, No.2 (1991): 73-87