

De los Lumière a Erice: la recuperación de un modelo en el páramo español

ANTÍA LÓPEZ GÓMEZ
Universidad de Santiago de Compostela

I. Introducción

El abordaje teórico del cine que a continuación desplegamos acomete sus manifestaciones como hechos de Cultura; entendiendo la Cultura como acervo de hechos que produce efectos en el terreno de lo particular. La circunscribimos, así, al ámbito del sujeto –ese es el aspecto que de ella nos resulta pertinente–, reconociéndole una dimensión instrumental: la Cultura, su aparataje, estará al servicio de la subjetividad, de modo que los hechos que la integran pueden actuar, en el mejor de los casos, como gestores del *goce del sujeto en lo real*, como límite a su realización plena.

La noción de Cultura que proponemos debe ser enmarcada, a su vez, en una más amplia, de corte antropológico, entendiéndose como un conjunto de ecosistemas (estructurados) de relaciones, producto de leyes (comunes) que rigen la actividad inconsciente del espíritu humano

Si, además, consideramos que para la antropología estructural la Ley humanizante por excelencia, fundadora de todo universo cultural por oposición al universo natural, es la Ley que prohíbe el incesto en *todas* las sociedades humanas, dirase que un hecho de Cultura, en estricto sentido antropológico, es siempre un hecho de interdicción.¹

Y así, cabe considerar que el objeto de interdicción máxima del que habla la antropología, será la forma por excelencia de *goce sin límites del sujeto en lo real*. A partir de aquí, de la mano del psicoanálisis en su vertiente lacaniana, debemos definir al sujeto, sujeto del inconsciente, pues aquello que lo constituye es la represión, la asunción del sistema de prohibiciones que configuran la Ley en la Cultura. El sujeto del inconsciente será, pues, el sujeto del goce prohibido, reprimido, acotado.

El goce, la experiencia que se deriva del contacto con lo real – lo real atrae, quiere gozarse. Lo real, eso a lo que Lacan se refiere como “algo ante lo cual todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia” (*Seminario II* 249), eso que en la realidad circundante hay de opaco, ininteligible e imprevisible. Pero lo real es también la fuerza constante (*Konstante Kraft*), pulsional, instintiva –como señalara Lacan en referencia a Freud (*Seminario XI* 172)–, que empuja desde el fuero interno y que se define en términos de instintos de vida (sexuales, libido) e instintos de muerte.

Lo real es lo radicalmente distinto de lo propiamente humano. Luego, nuestro espacio en tanto humano, el que llamamos cultural, no es el del goce pulsional e instintivo. De ahí que en la Cultura se articulen diversas formas de canalizar el goce en tanto éste se quiere absoluto, sin restricciones, e inmediato. La Cultura, sus actos de interdicción, sus operadores –particularmente aquellos que llamaremos textuales, en tanto hechos de lenguaje– al servicio de la canalización y de la transformación del goce, de su objeto, en objeto de deseo; todo ello será cuestión de nuestro abordaje teórico, que definimos en los términos de una Teoría del Texto, de la que se deriva el análisis textual.

Esta Teoría reconoce en todo hecho cinematográfico un acto de Cultura que se ha materializado como texto. Se interpela al film como si de un tejido se tratase, tejido significativo atravesado y conformado en torno a lo real; textura depósito de lo real. En su manifestación paradigmática, un texto fílmico será un

acto de llamada al goce. La finalidad del análisis será reconocer en todo texto el modo en que sus elementos constitutivos se ordenan en torno a lo real, e incluso, introducen un orden en lo real. Esta es nuestra aportación desde la Teoría del Texto: evidenciar que todo film puede manifestarse como un acto de conquista, en tanto extensión, del territorio que humanamente es deseable habitar. Lejos de ser operaciones gratuitas, los textos fílmicos son artefactos con destino: garantizar(nos) al sujeto un encuentro elaborado (en lo cultural) con el goce; el análisis textual define las condiciones de ese encuentro, para contribuir así a una teoría que constate la necesidad del hecho fílmico.

Pues bien, a la luz de lo anteriormente dicho, el objeto del presente artículo será el abordaje, como particular Hecho de Cultura, de la irrupción del Cine en la Historia de las representaciones visuales, en Francia, con el desarrollo de un dispositivo técnico, el Cinematógrafo Lumière, y el consiguiente despliegue de un *modelo de representación*. El invento aportado por los Lumière y, concretamente, su modelo, el estatuto de operador cultural de éste, será objeto de nuestro trabajo. Un artefacto, un dispositivo técnico, el suyo, que irrumpe en la escena de los inventos ópticos para abordar con precisión el encuentro, por la vía escópica, del individuo con lo real del mundo, y para ello –curiosa propuesta– sus inventores se dotarán de códigos estéticos capaces de gestionar e inscribir en el territorio del deseo –el deseado orden burgués– dicho encuentro. Esto marcará la singularidad del proyecto Lumière frente a otros muchos que, en tanto no aportaron solución satisfactoria (deseable) al encuentro con lo real, no pudieron atribuirse la calificación de inventores del cine, iniciadores de lo que se constituiría como arte.

Y será a través del análisis de un film español, *El Espíritu de la Colmena*, de Víctor Erice, manifiestamente deudor de aquel otro cine originario, que podamos hacer una reflexión en profundidad sobre lo que el cine –en la lógica Lumière– inaugura y lega en el campo del Arte: su singularidad, su precisión apuntando a lo

real, su progresiva operatividad como herramienta al servicio de la subjetividad, de su supervivencia, no como vehículo de comunicación, capaz de crear argumentos más o menos sostenibles, acertados, sobre su objeto de referencia, sino como herramienta cuyos efectos apuntarán al plano de lo íntimo.

Erice recupera desde (y para) el cine español un modelo primigenio, resituando a éste en la errática trayectoria de aquél; apela a los orígenes, opera con lo originario, lo primitivo, lo primigenio de la herramienta cinematográfica, para afirmar explícitamente que el objetivo del hecho filmico –gracias al acto fundador de los Lumière– es la intimidad del sujeto, tocarla, afectarla. Expresado de otro modo, en un modelo de cine narrativo, de clara línea real(ista), que se quiere renovador en el panorama español, casi un siglo después, se realiza una operación retrospectiva para señalar el aspecto nuclear del cine, devolviéndole al cine de los Lumière su estatuto fundador de una vía de encuentro con lo real y de una salida deseable al goce.

II. ¿Los Inicios de qué?

Es sabido que no todo lo relativo al cine comienza con una proyección el 28 de diciembre de 1895 en el Salón *Indien* del Gran Café del *Boulevard des Capucines* 14, de París.² En rigor, aunque sin ánimo de plasmar las experiencias de las que hoy se tiene constancia y que integran el vastísimo panorama de los llamados precursores,³ puede advertirse que muchos de los acontecimientos previos a la invención del Cinematógrafo Lumière habrían podido marcar, ellos mismos, el inicio de la Historia del cine: desde el Kinetoscopio (1881–1882) de Edison y Dickson, hasta el Bioscopio de los hermanos Skladanowsky (1895), y entre ambos inventos una amplia sucesión de aparatos de visión, con su consiguiente aportación técnica y/o estética. Así pues, el público de la época, aquél que asistiera en 1895 a las primeras proyecciones cinematográficas de los Lumière, estaba habituado a presenciar exhibiciones que se hallaban, al menos, en la misma línea técnica del Cinematógrafo. Cuál fue, entonces,

la novedad introducida por aquéllos que les hizo merecedores del reconocimiento universal de inventores del cine.

Para responder, daremos un salto al contexto español de la mano del profesor Martín Arias (*Reflexiones* 143) quien, en la reconstrucción de los inicios del Cinematógrafo en Valladolid, constata que el intento de éste por establecerse como espectáculo permanente, asentado en un local, con funciones fijas en la línea del teatro, no prosperó y acabaría convertido en un espectáculo ambulante; en 1898 ésta era ya una actividad de feriantes. En este sentido, resulta ilustrativo el relato que Gelabert, pionero del Cinematógrafo en España, sitúa en Barcelona en 1897:

Con motivo de ser el 24 de agosto, día de San Bartolomé, la fiesta mayor de la barriada de Sans, monté aquel año un entoldado en el patio de unas casas hoy desaparecidas. En dicho entoldado se proyectaron mis tres películas. . . . El éxito que tuvieron mis *creaciones* fue indescriptible, pues el efecto que causó a los asistentes verse en la pantalla fue de tal júbilo, que a cada aparición en *escena* estallaban en clamorosas muestras de entusiasmo. Luego procuraban que todos sus parientes, amigos y conocidos fueran a *admirarles* en su papel, y así el patio se veía siempre lleno . . .

Animado por este éxito económico decidí instalar otro cinematógrafo en el salón del Hotel Martín, en la rambla del Centro. Pero aquel espectáculo, preparado con gran lujo y presentado en un sitio tan céntrico, no dio resultado; perdí en él unos 3.000 duros, que era entonces una buena fortuna. (112)

Los barracones fueron el lugar idóneo para exhibir un invento que recorría ferias y fiestas: “Cuando en un lugar determinado la gente empezaba a no acudir al barracón, recogían los bártulos y los trasladaban a otro, y así iban recorriendo toda España, haciendo exhibiciones del nuevo arte” (Gelabert 122). El cine se había instalado en un ámbito concebido para exhibir rarezas y, en el extremo, monstruosidades, favorecedor del encuentro con cierto vértigo. Violentar al espectador en distintas formas y grados, ese era el objetivo de la feria, a ello acudía su público, aunque en términos vicarios según Girard:

“gozarán de semejantes experiencias sólo cuando los peligros están simulados . . . cuando tales peligros son reproducidos con gran realismo y un razonable grado de seguridad” (139).

El Cinematógrafo, que había sido alumbrado con pretensiones científicas, encontraría su lugar desde muy pronto –y el caso español será ejemplar en este sentido– en el recinto ferial, entre espectáculos elementales. Pero, ¿qué se ofrecía, en particular, en esa barraca en la que el Cinematógrafo se desplegaba?: según Martín Arias (*Reflexiones* 144), y a diferencia de Girard, una experiencia vertiginosa –he aquí su particularidad:– desprovista de la vicariedad de los espectáculos vecinos, en tanto propiciada por el encuentro con lo *radical fotográfico*,⁴ algo procedente del universo referencial que se hacía materialmente presente en la imagen en tanto había quedado impresionado; algo capaz de desencadenar *las pasiones del ojo*.

III. El Cinematógrafo en la Tradición Cientifista

La invención del Cinematógrafo Lumière ha de ponerse en relación con la hegemonía en el marco francés y europeo de la época, de una ideología cientifista-positivista en virtud de la cual todo hallazgo en este orden de cosas debía estar al servicio de un aparato industrial dado. De hecho, la ideología referida se verá amparada al tiempo que alimentará una revolución industrial sin precedentes, a la sazón, en pleno desarrollo en Francia y de tímida implantación en España. En este contexto emerge el proyecto de los Lumière; empresarios activos, prósperos, dedicados asimismo a la investigación aplicada con el fin de desarrollar patentes que permitiesen diversificar su negocio. El progreso científico al servicio del mercado: planteamiento paradigmático de la Modernidad al que respondían ejemplarmente los hermanos franceses.

Pero el despliegue sin precedentes de su invento no respondió probablemente a su cualidad de artefacto técnicamente eficaz, similar en esto a otros artefactos previos también eficaces. Noël Burch nos permite avanzar en este planteamiento al vincular la

invención del cine a algo que habría estado antes en el origen de la fotografía:

Si las investigaciones que desembocaron en la invención de la fotografía correspondían en la conciencia inmediata a una pulsión ideológica, esta nueva tecnología correspondía objetivamente a una necesidad de las ciencias descriptivas de la época (botánica, zoología, paleontología, astronomía, fisiología). Al mismo tiempo, no deberíamos olvidar que la expansión económica y el acceso de la burguesía al poder político están íntimamente ligados a los progresos de las ciencias y de las técnicas, por lo que, al exponer las incidencias estrictamente científicas de este o aquel instrumento o modo de representación, no abandonamos en modo alguno el terreno histórico de la producción. No podríamos oponer, por tanto, ni aquí ni en otro lugar, prácticas científicas e ideológicas, sin tomar muchas precauciones. (24–25)

Retomemos la cuestión de la *pulsión ideológica* latente en toda tarea técnico–científica y vinculémosla a otra consideración, hecha más adelante, según la cual los aparatos situados en la línea evolutiva del Cinematógrafo responderían a la ideología frankensteiniana de “la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte” (Burch 29). Y con ello, abordemos el análisis de un texto Lumière, *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat* (1895), uno de sus protofilms, pues contrariamente a lo sostenido por Burch, consideramos que sólo aquí se supera el límite impuesto hasta entonces a la imagen en movimiento: “inscrita una y otra vez en la simple prolongación del ámbito de las ilusiones de realidad, en la genealogía de los juguetes ópticos y de los trampantojos” (Martín, *En los Orígenes* 189).⁵ Hay aquí un ejercicio, en la más pura tradición científica, de observación de lo real: el film gira en torno a una acción prevista y a pesar de ello lo aleatorio emerge. La cámara esperaba la llegada del tren, pero más allá de esto se plasmaría el deambular caótico e imprevisible del gentío, que llegaría a ocupar momentáneamente, taponándolo, casi todo su campo de visión.

El *modelo Lumière*, en tanto heredero de una tradición positivista, constituye un modo de representación que, en su

conjunto, ordena la realidad en múltiples fragmentos, en *tableaux*, pero paralelamente –he aquí su radical novedad– se dejará impresionar por lo que de azaroso y caótico haya en el horizonte visual de la cámara. De ahí que sus films respondan a una amplitud del campo de visión, una reiterada y prolongada profundidad de campo y una frontalidad y estatismo inquebrantables –rasgos que, en tanto éste fue un modelo referenciado, se adoptaron en el despunte de otras cinematografías, como la española, entre 1900 y 1905. La cámara de los Lumière estará a la espera de cierta sacudida, y es por ello que este dispositivo técnico-científico acabará compartiendo proyecto con el espectáculo ferial. Ciencia y espectáculo se hallarán atravesados por cierta pulsión, apuntarán a lo real. Ello se plasma, sin precedentes –a diferencia de lo sostenido por Burch–, en un invento y en un modelo de representación afanado en dejarse impresionar por lo real, en atrapar lo irrepetible, lo singular, lo que inesperadamente neutralice todo proyecto discursivo.

IV. El Cinematógrafo en la Tradición Pictórica

En la línea evolutiva en que se enmarca, sólo el *modelo Lumière* enfrentaría la radicalidad fotográfica. No hubo ilusión de realidad, modelando en estudio mediante control de la luz, las condiciones de rodaje o incorporando fondos artificiales, y así se postuló “comme une machine à refaire la vie” (Sadoul 283). A diferencia de otros inventos ópticos, con el Cinematógrafo se enfrentó la presencia de las huellas de lo real sobre la superficie fotosensible, mediante una concepción cientifista, pero también mediante una concepción pictórica (Martín, *En los Orígenes* 114), la que corresponde al desarrollo del impresionismo en el contexto francés de la época.

En las elecciones estéticas de los Lumière hay una especialmente relevante, el estatismo de la cámara, que no podría atribuirse a una imposibilidad técnica, se trataba de un aparato sencillo, versátil, que funcionaba de hecho como tomavistas y proyector, ni a un desconocimiento en su uso,

pues el sello Lumière hizo filmaciones en movimiento, tal es el caso, entre otros, de *Venise. Panorama du Grand-Canal Pris d'un Bateau* (1896). En la elección actuaban en verdad dos códigos: uno científico, pues así el visor fijaba el punto de vista sobre un universo referencial que quedaba inmovilizado y fragmentado, determinando con precisión la muestra. El estatismo permitía un corte escrupuloso sobre dicho universo, aislándolo para observarlo, según la sistemática científica de toma de muestras de laboratorio. Con ello se emprendía un trabajo de catalogación –he aquí la salida dada por el *modelo Lumière*, en lo científico, a lo radical fotográfico–, de hecho en las sesiones del Cinematógrafo se exhibía el *catálogo Lumière*, un muestrario de acciones, lugares, en la línea taxonómica del enciclopedismo estrechamente ligada al desarrollo de la ciencia en el XIX (Martín, *En los Orígenes* 191). Aquí debe enmarcarse la tarea expansiva del Cinematógrafo hacia otros países, cuyas estampas pasaban a engrosar dicho catálogo; y así se inaugurarían múltiples cinematografías, entre ellas la española, mediante la incorporación de sus films al catálogo. La irrupción del Cinematógrafo en España habría sido una vía de acceso al proyecto taxonomista de la Modernidad. En cuanto a Francia, país y cultura de partida, con la expansión de su invento cumplía con “aquel ideal de sometimiento y conquista de la realidad que empujaba al positivismo cientifista decimonónico” (Martín, *En los Orígenes* 191).

Pero en el estatismo debe reconocerse también una elección estética propia de un código pictórico. Tomando de nuevo como referencia *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*, la fijación de la cámara permite plasmar una perspectiva que, con enorme profundidad de campo, da sensación de tridimensionalidad; el trazado que describe la vía férrea señala un explícito punto de fuga; se movilizan dentro del cuadro reglas compositivas como la compensación de masas y la colocación de la línea del horizonte en el tercio superior del cuadro; se lleva a cabo un tratamiento impresionista de la luz –para lo cual la inmovilidad es necesaria– evidenciado en esa superficie especular que

constituyen los vagones del tren que se suceden y en los que la luz cambiante se refleja; se aprecia también la gran gama de grises que permitía la emulsión fotográfica de los Lumière y que daba impresión de relieve. Es posible, además, comparar estampas de los films Lumière con estampas de pintores impresionistas: *Train dans la Neige* (1875) Claude Monet, y el film *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat* (1895); o *Les Joueurs de Cartes* (1890–1895) Paul Cézanne, y el film *Partie d'Écartés* (1895). Escala, ángulo, plasmación de la luz, composición... examinando cada uno de estos elementos puede reconocerse que los Lumière tomaron como referencia la tradición pictórica francesa del tercio final del XIX, para acometer un proyecto de filmación del mundo exterior que ellos mismos estaban arrebatando a la mirada excluyente de la ciencia.⁶

Pero la ley del encuadre basada en la inmovilidad de la cámara no sólo respondía a la confluencia de un código estético –fijar los límites del cuadro garantiza el proyecto pictórico– y de un código científico –fijar los límites de la muestra garantiza que lo infinito, lo inabarcable, queda desestimado–, esa ley será convocada para enfrentarse, he aquí la particularidad del *modelo Lumière*. Tal como se aprecia en el film referenciado, desde el espacio *in* se articula el espacio *off* con las entradas y salidas de los transeúntes, con la irrupción y desaparición de locomotora y los sucesivos vagones, con la propia luz reflejada en *in* procedente de *off*, y es en la dialéctica entre ambos espacios que algo se resiste a la imperturbable inmovilidad del encuadre: el movimiento, el *fluir* de la vida. El espacio se prolonga, en su autonomía, más allá de lo que el encuadre puede mostrar. La vida, su movimiento, no es una muestra de laboratorio, se resiste a serlo, y los Lumière nos introducen por primera vez a una *experiencia* visual de ello, no a un mero *experimento* empírico –en el film referido se despliega una invitación a ver el caos ingobernable de la estación en cuanto el tren hace su entrada, impactando literalmente en un margen del cuadro. Una experiencia en el orden de la visión que se pretende orquestada

por cánones pictóricos, un orden estético que afirma poder estructurar un *buen* (deseado) horizonte visual que, eso sí, posee autonomía. Ha sido una cultura y una burguesía, ciertamente ilustrada, como la francesa la que ha podido y ha sabido propiciar *esa* experiencia de lo real en el (buen) orden de la visión, con la invención del Cinematógrafo.

V. Falsedad Ontológica versus Verdad Gnoseológica

Llegados a este punto, convocaremos la consideración que hace Gubern (*Lo Falso* 26–7) del cine como depositario de una doble falsedad ontológica, debida tanto a la ilusión óptica en que se basa la percepción del movimiento, fundamento del invento Lumière, como a la impresión de realidad producto de los códigos que el cine moviliza, entre ellos los pictóricos, los cuales alteran en lo esencial la percepción del referente.

Con respecto a ello cabe objetar, por una parte, que ha sido posible operar con esta falsedad para crear historias generadoras de cierta verdad gnoseológica (Martín, *En los Orígenes* 203), tal como ocurrirá en el cine de modelo narrativo; y por otra parte, que a pesar de alterarse la percepción del referente, los Lumière habrían enfrentado la presencia de lo real (del movimiento, de la luz, del referente), su impronta sobre el celuloide, si bien, su *modelo* permitiría acometerlo sometiéndolo al buen orden del discurso perceptivo. Prueba de ello es la inclusión de familiares en sus films –en *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*, la madre de los Lumière y una de sus hijas están presentes–, lo cual evidencia que ellos mismos se discursivizaban, levantando “sobre las huellas del cinematógrafo, una representación al modo de la cultura burguesa de su tiempo” (González 9). Así se iniciaba un proceso de normalización discursiva que sería, al mismo tiempo, un proceso de antropomorfización, de humanización, de la huella cinematográfica. Se trataba de dominar la singularidad de la huella de lo real en el celuloide, de someterla al orden de la buena (adecuada) gestalt perceptiva, así como a la economía del placer: “el placer de reconocer la gestalt en la que el yo se

refleja y afirma” (González 9). Se conjugaban, pues, las imágenes placenteras, apaciguadoras, las buenas gestalts, un proceso de antropomorfización de la mirada –que se pretende erudita en tanto conformada por una tradición pictórica–, con las huellas de lo real que llaman al goce, a la pulsión, que convocan a “la experiencia del ojo en su pasión del más allá” (González 9) de la representación.

Podríamos, pues, formular así esta duplicidad que caracteriza a los primeros años del cinematógrafo: entre el placer de reconocer y el goce de ver más, de desbordar los límites de lo visible; entre la figura y el fondo, entre lo inteligible y lo ininteligible.

El proceso de discursivización de la huella cinematográfica, de su sometimiento al orden de la representación, que se desarrolló a lo largo de los primeros veinte años de la historia del cine exige, para poder ser correctamente entendido, ser contemplado a la luz de esta duplicidad –y de esta tensión– nuclear. (González 9)

En consecuencia, podría reconocerse que este *modelo*, partiendo de una falsedad ontológica –la ilusión del movimiento–, habría acometido el encuentro (material) con lo real del referente, a través de la impregnación de sus huellas sobre la materia fotosensible, al tiempo que habría operado doblemente con él: mediante una labor discursivizadora, cognitiva y, figurativizadora, estética, y siempre conformadora de imágenes a la medida del buen orden burgués (francés). Consideramos además que esta operación de enfrentamiento-encauzamiento de lo real, habría constituido el fundamento de un posterior modelo narrativo –el caso español resulta ejemplar– que, interesado en ese encuentro entre lo real del referente y la forma –la *buena* forma y la forma significativa–, se habría constituido –ultrapasando el modelo primigenio– como espacio de emergencia, generación, de verdad para un sujeto dado.

VI. La Deriva Respecto del Modelo *Lumière*: El Páramo Español

Por contraposición al prolífico contexto francés, según Gubern (*Los Difíciles* 11), no habría existido cine español antes de 1905; así, define la década que se extiende desde 1896 a 1906 como *páramo*. Contextualicémoslo: España es, a la sazón, un país premoderno, con un tejido social predominantemente rural, con vestigios feudales, preindustrial salvo en núcleos del norte y noreste, desprovisto de clases medias, un alto índice de analfabetismo y, en lo político, regido por una monarquía, una clase eclesiástica y una militar que ejercían un estricto control (Gubern, *Los Difíciles* 11). Próxima a otros países del centrosur: Portugal, Grecia, Italia, esa España arcaica se derrumbaba –en 1898 se perdían las últimas colonias– sin que emergiese una organización política y cultural alternativa (Alonso 2).

He aquí una sociedad refractaria a los principios de la Modernidad que acoge un invento como el Cinematógrafo, presentado en el Hotel de Rusia, situado en la carrera de San Jerónimo nº 34, en Madrid, el 13 de mayo de 1896, en sesión para la prensa, y en días sucesivos al público en general, en vísperas de las fiestas locales de San Isidro. Por lo demás, será a un operador de la casa Lumière, Alexandre Promio, a quien se atribuya la primera filmación en suelo español: *Place du Port à Barcelone*, rodada en junio de 1896: “Sur la route qui le conduit de Lyon à Madrid, Alexandre Promio prend des vues, les envoie à Monplaisir et il reçoit un télégramme qui est une claire marque d’encouagement” (Seguin, *Alexandre* 44). Ya en Madrid, Promio realizaría más filmaciones: maniobras de la guardia real o escenas típicas como *L’Arrivée des Toréadors*, o *Madrid, Puerta del Sol*. La familiaridad de las imágenes (apaciguadoras) sería el elemento de acercamiento al público español.

La asunción sin resquicios del *modelo* se aprecia en títulos como *Llegada de un Tren de Teruel a Segorbe*, de autor desconocido, proyectado en Valencia el 23 de octubre de 1896 (Gubern, *Los Difíciles* 13). Desde 1897, dado el grado de implantación del

Cinematógrafo y el proceso imparable de copiado de aparatos Lumière, comienza su comercialización. Operadores españoles como Sellier, Gimeno o Gelabert abordarán por su cuenta la actividad continuista con respecto al *modelo*. Esta fase de irradiación francesa se extiende al menos hasta 1902, un período de 6 años que resulta anómalamente dilatado comparado con otros países europeos; es más, en España el cine no se vertebra como industria, a diferencia de otras cinematografías, antes de 1914.

La cuestión de los primeros rodajes locales por parte de los pioneros españoles –Sellier, Gimeno– tiene, en general, poca relevancia desde el punto de vista de la historia de la industria y del arte cinematográfico españoles, porque no tuvieron continuidad o consecuencias empresariales de relieve, en el sector de la producción. (Gubern, *Los Difíciles* 17)

Gubern reconoce y minusvalora un mimetismo con respecto al *modelo Lumière* en experiencias cinematográficas que tenían en éste su único discurso de referencia; además de que no hubiera una actividad industrial propiamente dicha, pues el Cinematógrafo encuentra su primer lugar en la feria, al tiempo que hay un éxodo de técnicos españoles a la incipiente industria francesa. Pero lo que interesa señalar es que, en la medida en que la comercialización de los aparatos Lumière propició la diversificación, que no la sistematización, en España de las experiencias cinematográficas, se anuncia ya la deriva desde el *modelo* referenciado hacia propuestas dispares, y es en esta deriva –lejos de la consolidación y maduración del *modelo*– donde encontrará pleno sentido el término *páramo*.

VII. La Recuperación del *Modelo*

Lo novedoso del caso español reside en que, tras la acogida inmediata del Cinematógrafo, la breve etapa de adopción mimética del *modelo Lumière* y la dilatada deriva posterior con respecto a éste, en un contexto que, en los primeros años, está al margen de todo propósito industrial, el *modelo* se recupera

pasado casi un siglo, en los años 70, de la mano del cineasta Víctor Erice, quien enfrentará lo radical fotográfico, lo real de la luz y el movimiento, a la *maniera Lumière*. En pleno páramo, Erice recupera un aparato formalizador originario, incipiente, operando con ello en el contexto español una renovación estilística –cuya manifestación más palpable será el manejo profuso de códigos pictóricos–, al tiempo que narrativa: será en *El Espíritu de la Colmena* (1973) donde se convoque por vez primera ese modelo de representación francés decimonónico, si bien con una novedad, ya que la narración de Erice buscará generar cierta verdad gnoseológica.⁷

Se convoca, entonces, un modelo de representación que habría estado en el origen del cine español y que ahora con la inauguración de una línea realista, sería incorporado de nuevo para operar con lo real, lo esencial-material del cine. Centrémonos en esta cuestión: acometer lo real materialmente presente en el cine, lo radical fotográfico, la impronta de la luz y del movimiento, para lo cual Erice tuvo proyecto. Hay en *El Espíritu de la Colmena* una *poética formal* muy escrupulosa, construida –allí donde el modelo Lumière se plasma y, sobre todo, en el abordaje de exteriores– a partir del estatismo de la cámara, apertura del cuadro, extensa profundidad de campo, explícito punto de fuga y, siguiendo la línea impresionista, plasmación de los cambios de luz natural. Pero Erice ultrapasa esa posición de la cámara –al estilo Lumière–, observadora en la distancia de aquello que sucede a su alrededor, para iniciar una travesía por el universo interior de los personajes, lo que acomete mediante la explotación del claroscuro, o la generación de determinadas atmósferas a través de la luz y el color –así, se ensombrecen o bien se viran a amarillo algunas escenas. Los espacios interiores se confeccionan de nuevo movilizand o códigos pictóricos, ahora a modo de lienzos evocadores de las pinturas de Vermeer o Zurbarán. Y en esas pugnas entre luz y sombra se reconoce la elaboración visual de metáforas subjetivas, metáforas de las crisis innumerables que atraviesa el sujeto.

Como en el caso de los Lumière, hay un enfrentamiento que se quiere directo, no artificioso de la materia prima del cine: lo real de la luz y el movimiento. Pero hay, además, en Erice un acto extremo –y singular en el cine español–, un compromiso sin paliativos con esa búsqueda de lo real de inspiración Lumière, en la medida en que irá al encuentro de sus huellas en el territorio de lo subjetivo. Erice ultrapasa lo real del mundo exterior para adentrarse en lo real del mundo interior, el punto crítico, lo angustioso, la pugna entre lo debido y lo prohibido. *El Espíritu de la Colmena* enfrenta por la vía formal, y por la vía narrativa, el modo en que ciertos sujetos acometen su particular experiencia de lo real, abordan lo real en su biografía. Por ello en el texto está presente lo real de la Historia, a través de un avatar, el franquismo, ígneo para cierta clase intelectual –como refleja el film–, y en todo caso ígneo para quien se supo sujeto sufriente; como también está presente lo real que habita el sujeto, su ser pulsional, de ahí que tome forma un monstruo, lo *otro* de lo humano.

En suma, hay en Erice un abordaje de la experiencia visual de lo real acometida en la línea formal de los Lumière: asume muchos de sus códigos, desplegando una concepción pictórica del trabajo hecho con la luz y el movimiento, la acción. Pero hay además en Erice un abordaje, por la vía formal y por la vía narrativa, de la experiencia íntima de lo real, de su afectación al sujeto. En este sentido, cabe vincular el film referenciado a la concepción unamuniana (144–45) sobre la relación entre la *Historia*, esos avatares de lo social acaecidos a través del tiempo, o en otros términos –y aquí no seguimos con literalidad a Unamuno–, esa narración de conflictos desatados por la presencia de lo real, de lo pulsional, en lo social; y la *intrahistoria*, los hechos particulares y conflictivos que marcan una biografía, luego a escala individual define –de nuevo trascendemos la literalidad– la presencia de lo real, de lo pulsional en el devenir particular de un sujeto. Lo intrahistórico, siendo la sustancia, el sedimento de la Historia, podría reconocerse como lo

inconsciente en la Historia, luego Unamuno habría situado en lo social un nivel inconsciente, latente, y un nivel consciente, manifiesto. Y todavía, puede pensarse la Historia como ese relato inter-subjetivo en el que *la* verdad (gnoseológica) se construye, y la intrahistoria como el relato del devenir de un sujeto en su búsqueda de *cierta* verdad.

En el film referenciado se apela al *modelo* primigenio (protomodelo) con el que se iniciara la Historia del cine, desde una cinematografía heredera en origen de aquélla, empujando a su vez al cine español hacia la modernidad de otras cinematografías europeas. Y en esa apelación podría decirse que hay una lectura en clave unamuniana del arranque de la Historia del cine, pues se convoca el aparato formalizador de los Lumière en tanto hizo Historia, en tanto apuntó directamente a lo real del universo y lo introdujo, por la vía de una particular representación visual, en lo social –en sus hábitos de ocio. Lo que no hubo en esa tentativa del modelo Lumière de convocar al monstruo –lo *otro* de lo humano en la realidad empírica–, fue ningún propósito de generar verdad –lo verdadero en todo texto vendrá dado por la correlación entre la trama textual y el psiquismo del espectador, por la posibilidad de reconocer en el texto un espacio donde los conflictos más íntimos se entretejen. Una verdad que el texto de Erice acomete, tomando cuerpo en el desarrollo de dos conflictos estrechamente conectados: el relativo al forjado del relato edípico, el relato familiar, constitutivo, fundador para un sujeto dado, Ana (Ana Torrent), una de las niñas protagonistas, abocada al encuentro sin elaborar con (al conocimiento de) lo inefable, esto es, la muerte –Ana no obtiene ni de su padre ni de su madre ninguna herramienta que le permita abordar *eso* que le intriga, le atrae y le escuece, por eso caminará directa al goce sin mediación–; y el conflicto derivado de un contexto histórico represivo, la dictadura franquista, ese aparato condenatorio, criminal –el crimen puede ser reconocido como un acto extremo de goce sobre el otro–, por cuya vía lo inefable hace acto de presencia.

VIII. *El Espíritu de la Colmena*

El film se inicia con una sucesión de dibujos infantiles que soportan los títulos de crédito –trazado formal de elementos que protagonizan un relato particularizado, subjetivizado–, en ellos aparecen reflejados por este orden y por separado: el padre (Fernando Fernán Gómez) –caracterizado como apicultor, de rostro oculto, en el exterior de la casa–, la madre (Teresa Gimpera) –centrada en su tarea de escribir, sobre una mesa (en el interior de la casa), cartas a un hombre al que desea ajeno al entramado familiar–, las niñas, Ana (Ana Torrent) e Isabel (Isabel Tellería) –juntas, ataviadas con carteras, lo que las sitúa fuera de su casa–, y el tren –tras los miembros de la familia, he aquí el primer elemento in-humano, la máquina que atravesará el texto familiar para escindirlo, para negarlo como garantía de felicidad, de anclaje, de sujeción del goce, de generación de deseo, en tanto lleva cartas (de amor) de la madre a un desconocido, ausente, que no es el padre. Un tren, por cierto, caracterizado más adelante, en su llegada a la estación de Hoyuelos, como en *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*, el evocado tren de los Lumière constituye una amenaza, en tanto máquina de acción centrífuga con respecto al entramado familiar. Un entramado en crisis, en cuyo seno el deseo no circula y en su ausencia, uno de sus miembros, Ana, habrá de ir sola al encuentro (del goce) de alguna experiencia en lo real.

Tras el tren, en los créditos, aparece un gato –remitiendo a la pulsión de muerte, pues Isabel querrá ahogarlo con sus manos, participando del acto iterativo del ahogamiento que, visto en el cine, conmocionara anteriormente a Ana–, el fuego –lo ígneo, atractivo para las niñas, especialmente para Ana, tanto que en el dibujo una niña arde, se halla en plena ignición–, el pozo –en cuyo fondo el rostro del monstruo se refleja– y la casa abandonada –refugio del forajido, aunque sin garantías, pues aquí hallará la muerte–, el mago –el forajido, el *otro* del padre, caracterizado con rostro, materialización del espíritu (Frankenstein), misterioso, atractivo, vía de encuentro

para Ana con la muerte–, una seta –venenosa y aromática, eso de lo real cautivador en tanto nocivo, el objeto de la pulsión, del goce–, un reloj –que vincula al padre silente con el forajido, padre impostado en tanto acepta un objeto masculino, paterno, que no le pertenece–, y el cine –como fin del relato ilustrado está el encuentro con el cine, con *eso* que el cine vino a representar, a convocar ante nuestros ojos–, en cuya pantalla se muestran dos escenas yuxtapuestas del *Frankenstein* de James Whale (1931): el encuentro de la niña con el monstruo que asoma, que descubre su faz tras la maleza, y el ahogamiento de esta niña, por tanto, la experiencia misma de la muerte. El cine comparece como lugar de encuentro con la muerte representada, con la puesta en suspenso de todo sentido, y en ello hay una apelación a lo que de más primitivo hubo (hay) en el hecho cinematográfico: el propósito de ir al encuentro de la sacudida extrema, ese punto ígneo, lacerante, en virtud del cual el dispositivo codificador entra en suspenso, materializándose la promesa del goce.

Tras la ilustración de los créditos relativa al film de Whale, se inicia la película con una fotografía marcadamente referencial, propia de un registro documental, en la línea del cine realista que despunta. El primer plano describe la llegada de un camión al pueblo, Hoyuelos, en el cual *viaja* el cine; éste irrumpe en un lugar a todas luces arcaico –algo así debió suceder la primera vez, cuando ese artilugio moderno, la cámara-proyector Lumière, llegó al páramo español. El plano, a la *maniera Lumière*, ha sido tomado en rigurosa frontalidad y estatismo de la cámara, atravesado por una enorme diagonal –la carretera–, gran profundidad de campo, línea del horizonte alta, tan sólo se produce un movimiento panorámico de seguimiento del trayecto que el camión realiza. Un cielo absolutamente luminoso, fría la luz, se detallan los rasgos cromáticos del paisaje castellano. Este es el páramo al que llega el Cine(matógrafo), algún lugar de la meseta castellana hacia 1940, como reza un rótulo, y con él emerge en el espacio social, en el pueblo –identificado en este

plano inaugural como *Hoyuelos*, junto al símbolo franquista del yugo y las flechas– la re-presentación de lo real de la muerte: el monstruo de Frankenstein y el ahogamiento de la niña a manos de éste. Será más tarde, en la sesión de cine, donde tenga lugar el encuentro con *ello*; el relato acometerá las secuelas particulares de ese encuentro en un sujeto determinado, sujeto en conformación, hábido de palabras, de sentido, pero de padres silentes, Ana.

Hay aquí una apelación a lo que supuso el Cinematógrafo como acto inaugural, en tanto irrumpe en la Historia de las representaciones visuales como acto de convocatoria permanente de lo radical fotográfico, lo real de la vida, y por esa vía –lo más real de la vida será a la postre– el encuentro con la muerte. Por eso, donde Martín Arias dice que “el cine es, en el contexto de la película, un espacio marginal” (*Historia* 57), diremos que es el ámbito por excelencia que el texto convoca. Así, habrá dos Historias referenciadas: una de índole político-militar, Historia de un régimen aterrador, Historia en plena ignición, Historia de un goce siniestro desatado sobre el otro, tendente a su aniquilación, manifestado en la vida del pueblo; e Historia del cine en sus inicios, Historia de una llamada al goce de lo real presente en el universo referencial, pero Historia que supo dotarse de códigos y más tarde de relatos para acometer ese goce, Historia de un arte, operador al servicio de su dominación, luego al servicio de la Cultura, lo que sitúa a ambas Historias en extremos opuestos.

Muy pronto, la película nos conduce al interior de un local, la sala de cine, adentrándonos ahora en el reino de las sombras, de la penumbra, espacio deteriorado en el que la materia emerge, dotado de una pantalla encuadrada en la pared, delimitada por un borde negro, a modo de fondo sobre fondo, que la cámara muestra en rigurosa frontalidad y estatismo. El plano suficientemente abierto para presenciar la entrada del público, primero infantil, que se coloca apresuradamente ante la pantalla; sobre ella se proyectan los cambios de luz provocados por

quienes desde la puerta, única fuente de iluminación, acceden a la estancia.

Entonces, en virtud de un cambio de plano y de ángulo, la cámara se centra en el proyector, lo *otro* de la pantalla, presente físicamente en la sala, como sucediera en los inicios del cine. La escena está presidida por el color negro, articulada en términos de claroscuro. Los espectadores continúan entrando y tras ellos, al fondo, sosteniendo el punto de fuga, la máquina, el elemento *no-humano* presente en la sala, desde el cual se trazará el punto de vista principal en la secuencia, pues sólo a ella podemos atribuir los planos frontales sostenidos sobre la pantalla (Castrillón 24). En adelante, todo lo que salga de la máquina (el proyector) provocará la interrogación, la angustia de Ana (el sujeto), esa máquina del lenguaje enfrentada a las vicisitudes de lo real, he aquí los términos en que el proyecto(r), científico y estético, de los Lumière se recupera y se requiere en el texto de Erice. Algo parecido a esto debe ser el sujeto, ese sujeto en constitución que es la pequeña protagonista –maquinaria del lenguaje permanentemente enfrentada a las vicisitudes de lo real. Así se evidencia que en la trama textual la Historia del cine, la convocatoria de sus protoelementos, los rasgos de sus *ontogénesis*, están en relación con el psiquismo del sujeto, con la génesis, la conformación del sujeto a partir de múltiples actos de maduración, sólo posibles en su pugna particular con lo real. He ahí lo que de verdadero puede hallarse en este relato, en todo relato, en tanto se postula como depósito, entramado, metáfora de conflictos que el sujeto –no otro que el espectador– puede reconocer como propios, y asistir a una posible salida, a una articulación de los mismos.

Cabe destacar todavía los sucesivos planos frontales tomados sobre la pantalla de proyección, cuando aún ésta no ha comenzado, pues el público que irrumpe en la escena desde fuera de campo, en ocasiones se acerca tanto al objetivo de la cámara que ocupa casi todo el campo de visión. He aquí otra convocatoria explícita del modelo Lumière, en tanto la

recreación del fluir de la vida y de sus imprevistos son, como eran entonces, un objetivo, y por ello todo lo que entra(ba) en el campo de visión de la cámara se filma(ba) y se mantiene a foco.

La sala, finalmente, se queda en penumbra y un haz de luz emerge desde el fondo –única fuente de luz que ilumina la estancia al estilo de Vermeer–, reproduciendo un momento decisivo en la ontogénesis del cine: el alumbramiento, la luz proyectándose, tomando cuerpo, materializándose. Se advierte en los rostros la expectación-fascinación que este instante debió ejercer y continúa ejerciendo en el espectador, iluminado literalmente por el haz del proyector, constituido a partir de aquí en relato, en uno que permite reflexionar sobre ese invento que fue el Cinematógrafo, capaz de crear vida animada (alumbrar) al margen del encuentro sexual –al igual que Frankenstein–, de la naturaleza. Eso es lo novedoso del proyecto Lumière que Erice convoca en el arranque, en los cimientos, de su narración.

Tras la emergencia del haz, breve fundido a negro. Tomada ahora en rigurosa frontalidad, la pantalla de proyección ocupa todo el cuadro, por un instante no habrá nada al margen de la proyección que comienza y en la cual el film nos sumerge, con un ligero movimiento de aproximación a la pantalla, de la cual sólo nos apartan algunos planos de un público absorto, suspendido, sus rostros iluminados por la luz procedente de aquella. Un público retratado al margen de toda operación de maquillaje, rostros absortos de gente sencilla, de gesto amargo, mirada en alto –evocadores del algún retrato de Zurbarán. Y allí está Ana, sus grandes ojos fijos en el fuera de campo desencadenante de la trama de conflictos por la cual se verá afectada.

En la pantalla se muestra un escenario en el que el presentador del film habla al público en los siguientes términos: he aquí la historia del Dr. Frankenstein, un *hombre de ciencia* que intentó *crear un ser vivo al margen de Dios*; la película trata de los grandes *misterios* de la creación, *la vida y la muerte*; pónganse en guardia, esto puede *escandalizarles* o incluso *horrificarles*, pero no se la

tomen muy en serio. Fundido a negro y cambio de contexto, se muestra ahora un primer plano corto del rostro del padre de Ana oculto tras la máscara de apicultor, en plena faena. Obsérvese que en esta parte del film se articula una reflexión sobre el nacimiento del cine en tanto artefacto significativo (frankensteiniano) originado al margen de la trascendencia, si bien el relato no cesará de buscarla, de convocarla, por la vía del padre: ¿dónde está la garantía para Ana, exterior a Ana, de que un universo de cariño será posible para ella, al margen de la locura, territorio del deber-ser, humanamente deseable, habitable? ¿dónde está el padre, cuál es su función?

La fabulación de Whale nos enfrenta explícitamente al monstruo, como ocurriera con el Cinematógrafo. El espíritu, la esencia, el fondo del cine –*fondo sobre fondo*, decíamos de la pantalla–, el monstruo exhibido otrora en la barraca de feria. Ese habría sido (en) el fondo d(el) proyecto Lumière, enfrentarnos al monstruo en el marco de un proyecto científico, creando vida al margen de la Ley divina, pero también en ausencia de las leyes de la naturaleza, del encuentro entre un hombre y una mujer; he aquí a la ciencia y a la técnica situándose al margen de la trascendencia y en el lugar de lo real, para suplantarlos y desempeñar sus funciones –con esto superamos el planteamiento inicial según el cual reconocíamos la novedad del Cinematógrafo en torno al mero encuentro con lo radical fotográfico. Y será una película renovadora, modernizadora en el contexto español, la que ahora apele al trayecto iniciado por los Lumière, a la *manera primigenia* de aprehender el fondo, para enfrentarnos a la radicalidad de todo proyecto cinematográfico, para realizar una profunda reflexión sobre su estatuto en el seno de la Cultura: en este caso, construyendo un texto familiar, una estructura, unas posiciones, unas funciones, y poniendo a prueba dicha estructura frente a lo real, en tanto operador de un orden humanizante frente a lo real.

Todavía el relato apela una última vez a los orígenes dentro de esta prolongada primera parte, ahora a través de la

recreación de uno de los *tableaux Lumière*, el correspondiente a *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*. Un plano general sobre el exterior de una estación permite reconocer la aproximación de un tren. Cámara estática, apertura del cuadro, gran profundidad de campo, las diagonales del tendido eléctrico y de los tejados de la estación conducen a un punto de fuga en el que se sitúa la locomotora. Iluminación fría, sin contraste, se perciben los detalles cromáticos del paraje castellano, sobresalen en primer término unas hojas movidas por el viento, el tren se aproxima con su potente humareda, al igual que Teresa; la cámara inicia un travelling de acompañamiento a Teresa hasta situarse en el andén donde ella espera, para reproducir el *tableaux*: ubicación y angulación de la cámara casi se repiten, similar profundidad de campo y compensación de masas, si bien en el film de Erice la envergadura de la máquina es mayor, y también aquí se ha eliminado el fluir caótico de la multitud alrededor del tren, sólo ella, Teresa, la madre, junto al jefe de estación, deambulan por el andén. Sólo un hombre y una mujer absorbidos parcialmente por la humareda –así se visualiza la ignición procedente del tren, materia abrasiva. La evocación del tren de los Lumière, maquinaria de modernidad, apunta al deseo, en él viaja el deseo, pero un deseo que opera una falla en la estructura familiar, un deseo en forma de carta a un hombre ausente, ajeno al núcleo familiar, fuera de la órbita del padre y de las hijas. El tren se lleva el deseo de la madre, y será tarea de ambos, marido y mujer, reconducirlo, reorientarlo, darle un sentido hacia el entramado familiar que otrora fundaron. En suma, el modelo originario queda convocado para abrir brechas, fisuras, por las cuales lo real asoma –llamadas inequívocas al goce– en el texto de Erice, el cual acomete (narra) la tarea de atraer el deseo desviado de la madre y cercar el goce aniquilador de Ana, esa será la promesa relatada por el texto.

IX. A Modo de Conclusión

El proyecto Lumière habría movilizado una pregunta a propósito de lo real. Y más que en un simple abordaje material de lo real –plasmarse su huella en una superficie fotosensible–, el suyo habría sido un intento de aprehensión y suplantación del mismo. Un proyecto científico al que los Lumière dieron forma, encauzaron, dotándose de códigos pictóricos. Por su parte, el texto de Erice, invocando el modelo primigenio francés de los Lumière, en el marco de una propuesta narrativa, acometería lo real desde el campo de la palabra, esto es, desde la interrogación subjetiva. He aquí, entonces, que se plantea un engarce, por primera vez en el cine español desde que se pusiera en marcha con la expansión técnica y comercial del Cinematógrafo, entre el modo de ver primigenio, originario del cine, y el modo de ver de un cine que se quiere renovador. Habrá en ambos una mirada –y una interrogación– dirigida a lo real de la vida, de modo que Erice resitúa el inicio de la Historia del cine en su convocatoria del *modelo*, aquél que se pretendió capitalizar en el terreno de lo científico-industrial y que acabó siendo, pasado el tiempo, una herramienta cultural destinada a resolver, desde el terreno del relato, de la palabra, conflictos a los que universalmente se enfrenta el sujeto.

La visión a la vez científica y artística de los Lumière, si bien habría sido capaz de ordenar la realidad del mundo, capaz de representar el orden burgués moderno del mundo, no habría podido plantear un orden humanizante para gestionar el encuentro con lo real al que nos convocaba, cuestión que sí se asume en el film de Erice, y en ello habrá de reconocerse el relevo que, por fin, en el cine español se plantea al *modelo* Lumière. Si el Cinematógrafo movilizó la atracción por (ver) lo real, intrínseca al sujeto, el texto de Erice nos enfrentaría, actualizando dicho *modelo*, a un nuevo proyecto en el cine español, al afirmar que para dicha atracción, en sí misma pulsional, debe (puede) haber articulación narrativa que le otorgue una salida, un sentido deseable –y es así como el relato cinematográfico se postula en

tanto herramienta cultural. Esa pulsión que desata la visión de lo real en la pantalla, puede ser gozosa sin que el individuo se convierta en monstruo –uno más de los que pueblan la feria–, alguien que únicamente goza en lo real en ausencia de todo artefacto de mediación, de prohibición, de transformación. En suma, el film de Erice opera ahora de modo orientado por los cauces de la narrativa con lo real de la Historia y del sujeto, tejiendo la promesa de un futuro mejor para Fernando y Teresa, para Ana, para nosotros espectadores.

Notas

1. Esta es la noción de cultura que Lévi-Strauss elabora en su “*Antropología Estructural*”.

2. La invención del cinematógrafo se produjo un año antes, a fines de 1894, si bien será en 1895 cuando se difunda de modo generalizado el invento (Seguín y Letamendi 26).

3. Véase Ceram, capítulos 1 a 3, para un abordaje exhaustivo de esa supuesta línea evolutiva del cine.

4. Un concepto muy próximo al del *punctum* barthesiano.

5. Véase también del mismo autor: “*Notas para una Redefinición de la Teoría del Cine*”.

6. Consúltese el texto elaborado bajo la dirección de Sylvie Ramond (163–317) sobre la

tradicción impresionista y el nacimiento del Cinematógrafo.

7. Para examinar la filmografía de Erice consúltese el texto referenciado de Hilario Rodríguez.

Obras Citadas

Alonso Barahona, Fernando. *Biografía del Cine Español*. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

Burch, Noël. *El Tragaluz del Infinito*. Madrid: Cátedra, 1991.

Castrillón, José Luis. “El Espíritu de la Colmena: Un Lugar para la Interrogación”. *El Cine de Víctor Erice*. José Luis Castrillón e Ignacio Martín. Valladolid: Caja España, 2000. 13–231.

Ceram, C. W. *Arqueología del Cine*. Barcelona: Ediciones Destino, 1965.

- Cézanne, Paul. *Les Joueurs de Cartes*. 1890–1895. *Musée d'Orsay*. Paris.
- Erice, Víctor, dir. *El Espíritu de la Colmena*. Elías Querejeta, 1973. Cine.
- Gelabert, Fructuoso. “Aportación a la Historia de la Cinematografía Española (1940–41)”. *Memorias de dos pioneros*. Ed. José María Caparrós. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992. 108–86.
- Girard, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- González Requena, Jesús. “Que Yo Esté donde Ello Estuvo”. *Vértigo* 13/14 (1998): 4–17.
- Gubern, Román. “Lo Falso en el Cine”. *Letras Libres* 86 (2008): 26–7. 2 ago. 2010. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=13380>>
- . “Los Dificiles Inicios”. *Primeros Tiempos del Cinematógrafo en España*. Ed. Juan Carlos de la Madrid. Gijón: Trea, 1997. 11–22.
- Hermanos Lumière, dir. *Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*. 1895. Cine.
- . *Partie d'Écartés*. 1895. Cine.
- . *Llegada de un Tren de Teruel a Segorbe*. 1896. Cine.
- Lacan, Jacques. *El Seminario XI: Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . *El Seminario II: El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Martín Arias, Luís. *En los Orígenes del Cine*. Valladolid: Castilla Ediciones, 2009.
- . “Historia (de España) e Intrahistoria (del Sujeto): De Unamuno a Erice”. *Trama y Fondo* 9 (2000): 45–69.
- . “Notas para una Redefinición de la Teoría del Cine”. *Cuadernos Cinematográficos* 7 (1991): 151–64.
- . “Reflexiones Teóricas en torno al Cinematógrafo en Valladolid”. *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Ed. Juan Carlos de la Madrid. Gijón: Trea, 1997. 131–46.
- Monet, Claude. *Train dans la Neige*. 1875. *Musée Marmottan*. Paris.
- Promio, Alexandre, dir. *L'Arrivée des Toréadors*. 1896. Cine.
- . *Madrid, Puerta del Sol*. 1896. Cine.
- . *Place du Port à Barcelone*. 1896. Cine.
- . *Venise. Panorama du Grand-Canal Pris d'un Bateau*. 1896. Cine.
- Ramond, Sylvie, et al. *Impressionisme et Naissance du Cinématographe*. Lyon: Fage Editions, 2005.
- Rodríguez, Hilario. “Víctor Erice, un tren que pasa”. *Cortos pero Intensos. Las Películas Breves de los Cineastas Españoles*. Coords. Pedro Medina y Luis González. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005. 107–15.

Sadoul, George. *Histoire Générale du Cinéma. L'Invention du Cinéma 1832–1897*. Paris: Editions Denoël, 1948.

Seguin, Jean-Claude. *Alexandre Promio ou les Énigmes de la Lumière*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Seguin, Jean-Claude y Jon Letamendi. "El Sistema Lumière en España (1896–1897)". *Primeros Tiempos del Cinematógrafo en España*. Ed. Juan Carlos de la Madrid. Gijón: Trea, 1997. 25–49.

Unamuno, Miguel de. *En torno al Casticismo*. Madrid: Cátedra, 2005.

Whale, James, dir. *Frankenstein*. Universal Pictures, 1931. Cine