

LAS PRIMERAS IMÁGENES DEL SIGLO

Máximo Eseverri

Licenciado en Comunicación Social

FCS-UBA

maximo_e@yahoo.com

Es conocida la sentencia de Eric Hobsbawm en la que definió a la pasada centuria como “el siglo corto” (Hobsbawm, 1995). Según ella, el siglo XX quedó comprendido entre la contienda bélica mundial de 1914 y el periodo que va de 1989 a 1991. Frente a éste, quedaría definido otro “largo”: el mundo decimonónico, con un temprano inicio en la Revolución Francesa de 1789 y un tardío final ya comenzado cronológicamente el siguiente siglo. Esta caracterización, tan eficiente en el plano de lo político, hace sin embargo poca justicia a la enorme revolución sociocultural que occidente sufrió en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX¹. Este período corresponde al inicio de una “era de las masas”, cuyas configuraciones aún siguen afectándonos.

La presente ponencia no es, en rigor, una disquisición sobre historieta, sino más bien sobre el lugar que ella ocupa en un panorama de transformaciones más amplio, que involucra tanto el pensamiento filosófico como diferentes manifestaciones en el campo de la técnica y en diferentes zonas de la industria del entretenimiento, como el cine o la producción masiva de obras fonográficas. Este panorama mayor, que acabo de caracterizar como albor de una era de las masas, ha sido abordado desde diferentes campos, como los estudios culturales, y desde problemáticas específicas, como la historia del cine. El enfoque que busco practicar aquí es transversal.

Raymond Williams (1996), por ejemplo, describe el surgimiento de una idea de lo masivo en relación a las masas o “turbas” del ámbito de lo político: la idea de masa en el sentido de aglomeración de personas acabará corriéndose al plano económico dando lugar a la noción de “producción masiva” de objetos, es decir, objetos de consumo apropiados

¹ Si bien este periodo es aislado por Hobsbawm bajo el término “era del imperio” (1875-1914).

para quienes integran una masa. Si lo que caracteriza a los integrantes de esta masa es su indiferenciación, luego podía entenderse como apropiado que los productos para ella, frutos de una labor en serie, también lo fueran.

Pero lo que es más interesante aún, a los efectos de la argumentación que ya estoy desarrollando, es la crisis en el paradigma informativo e identitario que la irrupción de estas masas instaló. La “turba” política no era en realidad sino una de las consecuencias – posiblemente la más temida por los poderosos– del flujo inmigratorio de espacios rurales a otros urbanos, que hacia fines del siglo XIX comenzó a dar forma a las grandes urbes que conocemos hoy. El especialista en historia de la comunicación Patrice Flichy habla de cómo, para una vasta parte de la población francesa, en esta época, el punto de referencia u orientación dejó de ser la torre del campanario de la iglesia, generalmente ubicada en el centro de las comunidades rurales, y pasó a ser la torre telegráfica, integrante de una red que inevitablemente acababa en una gran urbe. Flichy describe este fenómeno a propósito de un corrimiento o traspaso de poder de la iglesia católica al estado; lo que me interesa retener aquí es el giro copernicano que la masificación de las relaciones sociales y la tecnificación de la comunicación producen en relación con las fuentes informativas, de orientación y de creencia, así como las formas de su representación.

Volviendo a Williams, éste sostiene que el andamiaje comunicacional “parroquial”, que tan eficientemente había funcionado en relación a la circulación de novedades y el establecimiento de una agenda cotidiana para los miembros de las pequeñas comunidades, comenzó a el declive de su obsolescencia en la época del ascenso de las masas, y que la posta de esa organización la tomaron unos medios masivos, los cuales maduraron rápidamente en el sentido de una prensa comercial orientada a un público amplio y heterogéneo, cuyos miembros fueran interpelados como clientes. En su estudio sobre la escena urbana berlinesa de comienzos del siglo XX, Peter Fritzsche (2008) describe este fenómeno con claridad: tanto para sus viejos habitantes –que en poco tiempo han visto cambiar tanto su paisaje cotidiano que apenas lo reconocen– como para quienes llegan a él desde otro mundo –el rural–, el ámbito urbano se presenta tan intrincado que sobrevivir en él genera una permanente necesidad de orientación.

Esa “orientación” consiste en información sobre procedimientos adecuados con arreglo a fines de corto y mediano plazo: ¿cómo llegar hasta determinado lugar?, ¿cómo debo vestir en diferentes situaciones?, ¿qué tipo de comunicación interpersonal sostener

con esta abrumadora masa de desconocidos que me acecha a cada momento en la calle? Tanto en Williams como en Fritzsche, el desarrollo de una prensa masiva es central. Pero el cambio de siglo también es el mundo de la masificación de la fotografía, la grabación del sonido, la introducción del cine y también el del surgimiento de la historieta tal como la conocemos. Todos estos dispositivos se encuentran orientados a una comunicación y una memoria específicamente masivos.

En el marco de las jóvenes sociedades de masa, registro y creación se tensionan como quizás nunca antes en la historia de occidente. Desde comienzos del siglo XIX – digamos, desde los experimentos de Niépce–, la fotografía ha venido alterando el estatuto de la imagen en el seno de lo social, así como en el ámbito científico o el artístico. Esta alteración ha sido descrita, en general, en relación a la crisis que genera respecto de la imagen pictórica. La famosa frase de Paul Delaroche “la pintura ha muerto”, pronunciada luego de asistir a una muestra de daguerrotipos, es elocuente. Gisèle Freund (1993), sin embargo, se ha encargado de recuperar toda una serie de puentes que a lo largo del siglo XIX se trazaron entre pintura y fotografía (de hecho, y sin ir más lejos, el mismo Delaroche fue uno de los principales ideólogos del proyecto político del estado francés por el que finalmente se liberó la patente del daguerrotipo, lo que condujo a su expansión y masificación). Desde esta perspectiva, la fotografía puede entenderse como la eclosión de un proceso social y cultural más amplio, relacionado con lo que podríamos llamar la “democratización de la imagen”, en el marco del ascenso de la burguesía y la hegemonía de su cosmovisión.

El establecimiento de nuevos relatos para la regulación social genera enormes desafíos en relación con la configuración identitaria de los miembros de una comunidad y, consiguientemente, con su memoria social. Es en este sentido que me interesa pensar con Ustedes hoy el surgimiento de la fotografía o la estabilización de una prensa masiva, cuya definición abarque no sólo la producción periodística sino también la industria del libro, que ha experimentado, previo a la etapa que estoy recortando, una “segunda revolución”(Barbier y Bertho-Lavenir, 1999). Una concepción burguesa del mundo se había erigido ya en los albores de la modernidad, apoyada fuertemente no sólo en una concepción capitalista de la economía sino también, y no menos, en una refundación de la institución familiar y la expansión de una cultura libresca de corte humanista y científicista.

Ahora bien, estas formas de reproducir y estabilizar la memoria social comienzan a mutar durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque lo excede, este cambio puede identificarse con claridad en el campo de la comunicación, así como en el de las artes, las ciencias o el entretenimiento. El giro, que buscaré describir a continuación, representa, en el plano cultural, una de las primeras grandes revoluciones al interior del proceso moderno, y mi propuesta es que nos preguntemos por la naturaleza de tal giro.

Encuentro los primeros síntomas de este cambio no en el campo de las señales gráficas ni en el de las representaciones visuales sino en el de las imágenes acústicas, los sonidos. Ya a mediados del siglo XIX, el problema de la memoria a través de la imagen visual en clave de registro estaba ya prácticamente saldado (verbigracia, refundado) a través de la fotografía, si bien ésta no se había masificado aún. Fue un fotógrafo muy especial, Gaspar Félix Tournachon, mejor conocido como “Nadar”, quien hacia 1856 expresó la idea de un “daguerrotipo acústico que reproduzca fielmente, a voluntad, todos los sonidos sometidos a su objetividad” (Flichy, 1993: 90). La idea de retener los sonidos mediante un dispositivo que permita volver sobre ellos (es decir, visitar una experiencia sonora pasada) es, explica Flichy, contemporánea de la divulgación de los primeros sistemas fotográficos.

Pero la idea, en principio elemental, de una “cámara oscura de los sonidos” tiene implicancias que la separan en lo conceptual de la lógica de la fotografía. Para comenzar, en el caso de una cámara oscura fotográfica, la imagen se inscribe en el sentido de una fijación de tipo óptico. En el caso del sonido, en cambio, las primeras especulaciones en relación a su registro (Flichy exhuma en este punto la figura de los pioneros Léon Scott, Thomas Edison y Charles Cros) no tienen que ver con una fijación sino con una inscripción o notación, de tipo estenográfico. Aunque se busca un resultado similar al fotográfico, la “lógica de registro” no tiene que ver ya con una captación/fijación sino con una reconstrucción escritural, un “mapeo”. Esta vicisitud tiene que ver sin duda con una opción cultural, pero también se encuentra involucrado allí el problema de la naturaleza de la imagen acústica, que no es el mismo que el de la imagen visual.

Aunque es difícil ponerlo en palabras, la imagen fotográfica o “toma de vista” tiene que ver con la captación de un instante, tan breve éste que incluso podríamos decir que carece de tiempo. La fotografía responde a la idea de un corte en el flujo temporal, y las posibilidades de comunicación de movimiento, esto es evidente, no pueden darse sino en el

marco de este régimen: si bien el dispositivo fotográfico acaba de revolucionar el estatuto de la imagen, en lo que hace a la representación del movimiento se inscribe por completo en la misma tradición que por otro lado hace entrar en crisis. El problema de la reproducción del sonido –que, como acabo de mencionar– aparece aparejado al de la imagen visual, es quizás el primero que conduce al cuestionamiento y la reelaboración de la idea movimiento, a través de su representación. Inevitablemente aparejado al problema del movimiento, se encuentra el del tiempo, pues en el caso del registro del sonido, no se trata ya de hacer un corte “sin tiempo” en un flujo temporal sino de “capturar” un fragmento de ese flujo; no ya mediante una fijación que luego pueda ser revisitada en el acto, sino mediante un registro que luego pueda ser reconstruido en “tiempo real”. Salvar el hiato entre una imagen visual y otra acústica conservadas es también mutar la noción misma de movimiento, y por lo tanto las formas de su representación.

Se tardó alrededor de medio siglo en hallar una viabilidad técnica para la reproducción de la imagen acústica respecto de las primeras tomas de imagen visual, pero la cronología se reduce a un par de décadas si tomamos en cuenta el lapso que va de las primeras especulaciones acerca de la posibilidad de grabar sonido a las primeras experiencias exitosas. Lo que nos permite preguntarnos: ¿qué llevó en esta segunda mitad del siglo XIX, en este despertar de una era de las masas, a buscar nuevos caminos para la representación del movimiento?

El trastocamiento en las nociones de movimiento y tiempo que involucra este salto excede, de hecho, a la materialidad de las imágenes (visual y acústica) en juego. Y tiene algunas características que es clave enumerar para poder luego reflexionar sobre las expresiones visuales que aparecerán hacia fines del siglo. En primer lugar, un registro del sonido bajo estas claves implica una concepción (una representación) del tiempo de tipo espacial-lineal (por ejemplo de izquierda a derecha, es decir, de tipo escritural, occidental). En segundo término, invita a una concepción de tiempo como flujo “recortable” y, por lo tanto, reordenable tras una múltiple captura. Y en tercer lugar, en tanto la captura se materializa mediante una notación y ésta, como mediadora, es la que habilita una reproducción ulterior, luego se vuelve plausible cierta “reversibilidad” del proceso, es decir, la generación artificial de un referente a través de un ejercicio creativo de esa escritura inicialmente orientada al registro. Esto es novedoso respecto de las posibilidades del dispositivo fotoquímico, y podría decirse que la imagen visual estará privada de

recorrer este camino hasta el desarrollo de los sistemas digitales en la segunda mitad del siglo XX.

El problema al que se enfrentaron los inventores que buscaban desarrollar un sistema de registro y reproducción de los sonidos es el de la duración de un evento. Este es un problema central en las disquisiciones de Henri Bergson, uno de los filósofos más importantes del periodo que estoy analizando. A partir de sus trabajos *Materia y memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1907), otro filósofo, éste contemporáneo –Gilles Deleuze– hablará de “imágenes-movimiento” e “imágenes-tiempo”.

Una prueba de que esta problemática excede el ámbito de las investigaciones sobre la imagen acústica y aún el campo filosófico en esta época, constituye el hecho de que en otros espacios de corte científico se buscaba solucionar problemas similares recurriendo a imágenes fotográficas. El británico Eadweard Muybridge en Estados Unidos con sus cronofotografías o Étienne Jules Marey en Francia con sus estudios ornitológicos buscaron estudiar el movimiento mediante la imagen detenida. El zoopraxiscopio y el fusil fotográfico constituyen aparatos curiosos, incluso aberrantes: habitan la frontera entre dos mundos, y sus creadores buscan solucionar los problemas de uno con las herramientas del otro: como el mismo Bergson afirmaba, nada nuevo puede surgir sino camuflándose con lo viejo.

No sería forzado incluir en esta genealogía a la extensa tradición de los juguetes ópticos, del mutoscopio y el fenaquistoscopio de Plateau a las pantomimas praxinoscópicas de Émile Reynaud. En todos los casos se trata de reconstruir un flujo temporal mediante una ilusión de movimiento. Juguetes ópticos como los mencionados utilizaban dibujos, pero anticiparon un elemento esencial del cine, y es el sutil salto de la representación del movimiento a la ilusión del movimiento. La introducción de imágenes fotográficas en estos dispositivos “ata” y mantiene en equilibrio dos formas contrapuestas: la representación maquina propia de la imagen fotoquímica, que es del orden del registro, y la ilusión visual propia de un truco, de una construcción. La imagen cinematográfica nace bajo el signo de esta “doble naturaleza” de la que habló Georgy Lukács.

El cine encarnó, al menos hasta la aparición de la TV, la forma final de la duración en la imagen visual, y hay consenso en ubicar sus inicios en la primera mitad de la década del noventa en el siglo XIX, de la mano de Thomas Edison o los hermanos Lumière. En general, para explicar la mecánica ilusoria de imagen cinematográfica, la historia y la

teoría del cine se concentran en el fenómeno de la persistencia retiniana y los procesos ópticos y cerebrales de la luz. La importancia de ellos es innegable, pero nos dicen poco acerca de los procedimientos a los que se recurre para generar esa ilusión. ¿Qué matrices culturales operaron en esta nueva forma de encarar la representación del movimiento?

En el inicio de su estudio sobre cine *La imagen-movimiento* (1996), Gilles Deleuze describe la especificidad de la moderna representación del movimiento propia del cine, contrapuesta a otra premoderna. Mientras ésta es del orden de las “poses o de los instantes privilegiados (cursiva de Deleuze)” seleccionados para expresar el conjunto del hecho, en cambio,

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos formales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. [...] En este sentido, el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento en función del momento cualquiera, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de manera que den impresión de continuidad (1996: 18, énfasis de Deleuze).

En este punto nos cabe preguntar, ¿cuál es el lugar de la historieta en esta nueva constelación de imágenes que se traza a fines del siglo XIX? ¿Cómo comprender a esta forma de narrar mediante imágenes y textos en un mundo en el cual “en todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba al orden dialéctico de las poses”? Deleuze no nos brinda repuestas en este sentido, aunque dos consideraciones contenidas en el capítulo inicial de su investigación pueden ayudarnos a echar luz.

La primera se refiere a la relación entre cine y dibujo animado. Para Deleuze, lo que define a éste como plenamente cinematográfico es el hecho de que, en él, el dibujo no constituye una pose o figura plenamente acabada, sino la descripción de una figura que todo el tiempo se hace y se deshace, en base a instantes cualesquiera. Esta particularidad es la que traza la distancia entre el cine-dibujo y otras formas de representación del movimiento mediante imágenes no fotográficas. Para terminar de complicar las cosas, la segunda de las consideraciones contradice parcialmente a la primera: a continuación Deleuze aclara que “con todo, el cine parece alimentarse de instantes privilegiados”. Se trata de “ciertos momentos de crisis” en el sentido en el que los desarrolla, por ejemplo, Serguei Eisenstein. Así como la primera apreciación permite trazar la frontera conceptual entre cine e historieta, esta última, por el contrario, nos permite establecer continuidades.

Es sabido que, si bien los dibujos animados se componen de una serie de imágenes fijas sometidas al régimen cinematográfico, es esencial en su confección el establecimiento de key-frames (que podríamos traducir como “cuadros clave”). Ellos constituyen los puntos nodales de la narración y la sucesión equidistante de dibujos que garantiza la ilusión de movimiento no puede estructurarse en narración ni sostener una verosimilitud elemental sin ellos. También el cine de actores recurre a key-frames en la práctica del story-board. Es indemostrable que tanto el uso de key-frames en animación como el recurso al story-board en cine surjan de la técnica de historieta, aunque las coincidencias son evidentes, y la práctica de ambos recursos es claramente posterior al Yellow Kid: Como afirma Javier Comas (1979: 11), el trabajo de Richard Felton Outcault y la iniciativa de el ciudadano William R. Hearst hacen realidad la narración visual mediante la sucesión impresa de imágenes en un medio masivo el 25 de octubre de 1896, apenas diez meses después de la mítica proyección del programa Lumière en el Salón Indio del Café del Boulevard de los Capuchinos de París. Pocos años después, el ilustrador y humorista Émile Cohl convencerá a sus patrones de la Gaumont de hacer películas reemplazando las tomas de vistas por fotografías de dibujos, y así crear “mundos de fantasía” (Jeanne y Ford, 1966).

De alguna manera, la vieja noción de movimiento representado habita en la moderna, y es en la historieta donde este fenómeno puede verse con más claridad. La asimétrica tensión entre el mundo de las imágenes detenidas (las poses) y el mundo de las imágenes cualesquiera (mundo de los cortes) es un tema apasionante, y seguramente constituye un capítulo fundamental de la historia del realismo en el cine, aunque desde luego escapa a los objetivos y las posibilidades de esta ponencia. Baste afirmar aquí que la historieta, surgida en la misma época que el resto de las formas de narración y memoria mediante imágenes que he comentado, es, entre ellas, la más fronteriza, la más híbrida, y es en el marco de este doble carácter que podría ser reflexionada. Como el ángel de la historia benjaminiano, la historieta mira hacia el pasado, hacia lo arcaico, a la vez que es arrastrada por (y participa de) una nueva forma de concebir el mundo. Para decirlo en términos de Williams, la historieta contiene, de manera tan conflictiva como productiva, elementos residuales y también emergentes. En esta peculiaridad de ponernos en contacto con lo lejano y lo profundo, a la vez que nos relaciona con lo familiar y lo moderno, reside, concluyo, esta fascinación que la historieta sigue provocándonos a nosotros, los habitantes de un siglo que aún no ha definido su longitud.

Bibliografía

BARBIER, Frédéric y BERTHO LAVENIR, Catherine: Historia de los medios de Diderot a Internet, Buenos Aires, Colihue, 1999.

COMAS, Javier: Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

DELEUZE, Gilles: La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1996.

FLICHY, Patrice: Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada, México, Gustavo Gili, 1993.

FREUND, Gisèle: La fotografía como documento social, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

FRIZSCHE, Peter: Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.

HOBSBAWM, Eric: Historia del siglo XX, 1914-1991 - Age of extremes. The short twentieth century, Barcelona, Crítica, 1995.

Jeanne, René y Ford, Charles: Histoire illustrée du cinéma, tomo I: "Le cinéma muet 1895 a 1930", París, Marabout, 1966 (primera edición: París, Robert Laffont, 1947, existe una edición en castellano Madrid, 1974). Citado en <http://usuarios.iponet.es/dardo/revista/plus.html> (consultado el 21/8/10).

WILLIAMS, Raymond: "La tecnología y la sociedad", en Causas y azares, N° 4, Invierno 1996, pp. 155-172.