

Mario Bomheker

(Universidad Nacional de Córdoba)

El desafío del cine

The challenge of film

Resumen

La aparición del cine, como antes el de la fotografía, revolucionó el campo artístico reformulando el lugar de las otras artes e imponiendo un proceso de diferenciación que marcó sus especificidades y las obligó a replantearse su relación con ellos y entre sí. En este sentido el cine implicó un verdadero desafío.

Palabras claves:

Inicios del cine
Cine y otras artes
Cine y fotografía

Abstract

The emergence of cinema, as before that of photography, revolutionized the art field and obliged the other arts to reformulate their place. It imposed a process of differentiation that marked the specificities of the other arts and forced them to rethink their relationship with film and photography and also with each other. In this sense film implied a real challenge to previous arts.

Key words:

Beginnings of cinema
Cinema and other arts
Cinema and photography

MARIO BOMHEKER

Recibido 01-03-2013. Recibido con correcciones 11-08-2013. Aceptado 26-08-2013

Revista TOMA UNO (N° 2): PAGINAS 27-31, 2013 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina

Ya los formalistas lo habían anunciado: la fotografía y el cine venían a revolucionar el campo artístico por lo que habría que reformular el lugar y los modos de articulación del arte en relación con la cultura¹.

1. Cfr. "el cine obliga a las demás artes a una redefinición de sus relaciones mutuas (el sistema de la cultura es modificado en cierto modo por la aparición de este nuevo medio de expresión, que no se limita a sumarse a ellas), el cine plantea preguntas a todo el campo artístico a causa de su naturaleza 'realista' (analógica, industrial, técnica y reproducible, de su carácter colectivo y de su naturaleza sincrética" (Albera 1998:23).

Efectivamente la historia del arte de los últimos ciento sesenta años está profundamente marcada por el desafío que significó la llegada de la fotografía y el cine. Si en el momento de su aparición la fotografía primero y el cine después fueron considerados meros instrumentos de reproducción de las artes "consagradas" —la pintura filmada, la literatura filmada, el teatro filmado, etc.—, con el transcurso del tiempo, se produjo un proceso de diferenciación que marcó sus especificidades y obligó a las otras artes a replantearse su relación con ellos y entre sí. Este desarrollo permitió incluso descubrir "verdades" hasta el momento desconocidas o desapercibidas en las otras artes. Pensemos por ejemplo en el impacto que el tamaño de la imagen cinematográfica y consecuentemente la posibilidad de percibir el detalle o la aparente objetividad de la fotografía produjo en la pintura, desplazándola de las funciones que hasta el momento cumplía en materia de retrato o reproducción del mundo, o la influencia que ejerció el cine en las formas narrativas de la novela y en la puesta en escena del teatro.

Pintura, fotografía y cine

La aparición del cine, a fines del siglo XIX, coincidió con un nuevo desarrollo de la teoría estética de la pintura. Si bien no resulta fácil establecer una correlación entre estos dos acontecimientos, sí podemos verificar sutiles intercambios entre las técnicas empleadas por los nuevos medios de reproducción y las que comienzan a adoptar a partir de ese momento la pintura y el dibujo. Se afirma que la aparición de la fotografía y el cine significaron una seria "competencia" a una de las funciones que, desde el temprano Renacimiento, se le adjudicó a la pintura como es la función mimética. Naturalmente cuando la fotografía apareció, se impuso en el ámbito donde más efectiva sería: el del retrato. Y sobre todo despertó gran interés su capacidad para "reproducir" la realidad de "manera directa". La pintura respondió rápidamente al desafío. Los años de desarrollo y maduración de la fotografía —entre 1840 y 1870— son precisamente los años en que la teoría busca nuevas formas de expresión para liberar a la pintura de su función imitativa de la realidad.

El Naufragio
(Joseph Turner,
1810).
Foto: es.wikipedia.
org/wiki/
Archivo:Shipwreck_
turner.jpg



Por supuesto que no existe una relación inmediata y mecánica entre el desarrollo de la pintura en una dirección no figurativa y la aparición de los medios reproductivos. Joseph Turner (1775-1851) creaba imágenes de paisajes "antifotográficos" treinta años antes de que Daguerre perfeccionara su invento. Pero tampoco se puede negar alguna conexión entre la aparición de la fotografía y el cine y el surgimiento de las nuevas tendencias en pintura a partir de mediados del

siglo XIX. Por ejemplo, en el caso de los impresionistas los efectos de las cualidades de la fotografía sobre su pintura son evidentes. También se puede decir que tanto el cubismo como el futurismo son una reacción al lugar que paulatinamente fueron ganando el cine y la fotografía a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX.

Pareciera que los artistas se dijeran: ya que la fotografía y el cine cumplen tan bien la función mimética de la representación deberíamos dirigir nuestra atención hacia otras cuestiones. El cubismo se despreocupa así por el tema de la luz y la atmósfera para establecer un verdadero quiebre con la tradición mimética de la pintura occidental. El artista se libera del mundo real y puede concentrar su interés en la obra

misma, una obra que existe independiente de un referente determinado. De igual modo, la búsqueda de diferentes perspectivas simultáneas en una pintura (Picasso, Braque y otros), puede asociarse con las múltiples perspectivas de la, compleja y en permanente movimiento, imagen fílmica².

La interacción entre pintura y cine no es sólo una cuestión del pasado, sigue vigente en la actualidad, aunque ese diálogo nunca volvió ser tan intenso como en la época del cubismo y el futurismo.

Cine y novela

David Wark Griffith, uno de los más grandes directores de la historia del cine y a quien se atribuye haber sido el primero en sistematizar los recursos narrativos básicos del lenguaje audiovisual (tales como el primer plano o el *flash-back*), afirma ser un heredero directo de la novela decimonónica, particularmente de Dickens. Efectivamente, el potencial narrativo del cine es tan acentuado que naturalmente lo aproxima más a la narrativa que a la pintura o al drama.

La novela fue desde muy temprano un enorme reservorio de material para el cine. Para las editoriales, la probabilidad de convertir novelas y cuentos exitosos en un film fue siempre un poderoso incentivo para asumir la edición de los textos. Es cierto que la adaptación resulta muchas veces en una pérdida de las múltiples dimensiones y riquezas de la obra literaria (la duración, la sutileza y complejidad del lenguaje, la reflexión sobre la escritura, etc.), pero el film por su parte ha demostrado una enorme capacidad para la descripción de lugares y situaciones, imposibles para la literatura. Sería absurdo para un escritor pretender realizar una descripción tan detallada como la que puede transmitir la imagen visual³.

Desde los tiempos de Daniel Defoe, una de las principales funciones de la novela, al igual que la pintura y el dibujo, era transmitir información sobre lugares remotos y personas. Con la aparición de la fotografía y el cine, al igual que antes con la pintura y el dibujo, esa función fue disminuyendo paulatinamente y la literatura se volvió sobre sí misma. El interés dejó de estar puesto en las experiencias de los hombres para concentrarse en las ideas sobre esas experiencias, es decir en la estética del pensamiento.

Teatro y Cine

Cuando el film como arte comienza su desarrollo, el realismo teatral había alcanzado ya su máxima expresión. Al igual que la pintura en su momento ante la fotografía o la novela ante el cine, las artes teatrales dejaron en manos del nuevo medio la función mimética de representar la realidad. Agust Strindberg, entre otros, hizo un uso expresionista (a veces cubista) del escenario. Pirandello analizó la estructura del arte teatral en detalle y sintetizó la experiencia del escenario para varias generaciones de autores. En los tardíos años veinte del siglo XX el teatro de vanguardia respondió al desafío del nuevo arte. Carecía de sentido la creación de un teatro realista cuando el film podía mostrar escenarios reales; gestos sutiles dejaban de tener sentido cuando eran sólo vistos por la primera fila. En el cine, en cambio, el espectador podía estar ubicado en el último rincón del teatro y observar los rostros de la Garbo y de la Gish como si estuviera a centímetros de ellas. Los teóricos y autores dramáticos comenzaron, a partir de estas "limitaciones" del teatro en relación al cine, a desarrollar nuevas ideas. Bertold Brecht y Antonin Artaud son un ejemplo de ello.

La teoría épica de Brecht pretende transformar la relación entre actor y espectador en una relación dialéctica. "La forma épica del teatro –escribe Brecht– lo hace (al espectador) un observador, y al mismo tiempo despierta su actividad, lo obliga a tomar decisiones. [...] La forma dramática del teatro implica al espectador en una acción, le transmite vivencias" (Brecht, 1963/64: 1009-10. Traducción propia).

2. En ese sentido *Nu descendant un ecalier* (Marcel Duchamps, 1912), por ejemplo puede considerarse un intento de proyectar en la tela las diversas y variadas perspectivas del cine y la dialéctica del montaje.

3. Alain Robbe-Grillet ha experimentado en muchas de sus novelas en ese sentido, en una dirección que muchos críticos atribuyen a la influencia del cine.

Todo esto se consigue con lo que Brecht llama el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*), cuyo objetivo es “hacer extraños todos los procesos que están por debajo de los gestos sociales. Gestos sociales son las expresiones mímicas y gestuales de las relaciones sociales en las que las personas están implicadas” (Brecht, 1963/64: 346). Esto es más que una teoría del drama. El teatro épico de Brecht y sus efectos de extrañamiento se pueden aplicar a todas las artes y por supuesto al film. Las ideas de Brecht han tenido, en efecto, un lugar muy importante en el desarrollo de las teorías del cine. Entre otros ejemplos se puede citar las teorías y los films de Glauber Rocha.

Por su parte, el teatro de la crueldad de Artaud presupone una relación íntima entre actor y espectador, como nunca existió antes. El objetivo de Artaud es implicar de manera estrecha al espectador en la representación dramática. En su manifiesto “El teatro y su doble” escribe:

Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala. (Artaud, 1971: 98)

Artaud se imaginaba un “ataque frontal” al espectador, un teatro total, en el que se pudieran utilizar todo tipo de formas de expresión.

Antonin Artaud en
*La pasión de Juana de
Arco* (1928). Fuente:
flickr.com
Lic. Creative
Commons



Hablando prácticamente, queremos resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro recobre del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo. [...] Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía de lenguaje. [...] Ese lenguaje es todo cuanto

ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu como el lenguaje de la palabra [...] como la música, la danza, la plástica, la pantomima, las entonaciones, la arquitectura, la iluminación, etc. (Artaud, 1971: 37)

Podemos ver aquí cómo el nuevo lenguaje teatral que preconiza Artaud, está influenciado por el cine. El cine de esa época todavía carece de reglas fijas, tradiciones y escuelas y eso es lo que más atrae a Artaud, aunque no pierde de vista que “el teatro es el único lugar en el mundo donde un ademán es irrepetible” (Artaud, 1971: 75).

Lo que Brecht pretendía para el teatro –intensificar la participación intelectual del espectador– se oponía de alguna manera a lo que aspiraba Artaud –una aproximación al teatro que sumergiera al espectador en una especie de trance– pero a la vez ambos se oponían a un teatro de la imitación.

La relativa proximidad entre el teatro y el cine podría haber significado una catástrofe para el primero (conocemos formas artísticas que desaparecieron al aparecer nuevas disciplinas: la poesía narrativa o épica por ejemplo desapareció ante el surgimiento y predominio de la novela), pero el teatro respondió al desafío del cine con una mayor vitalidad.

Estos ejemplos dan cuenta de los desafíos que el cine implicó para las artes precedentes y señalan el modo en que los intercambios entre viejas y nuevas expresiones artísticas se convirtieron en una renovada fuente de energía creativa para ambas.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERA François (1998), *Los Formalistas rusos y el cine*, Paidós, Barcelona.

ARTAUD Antonin (1971), *El Teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires.

----- (1973), *El Cine*. Alianza Editorial, Madrid

PASCAL Bonitzer (2007), *Desencuadres; Cine y Pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires

BRECHT, Berthold (1963/1964), *Schriften zum Theater*, Shurkamp Verlag, Berlin und Frankfurt/Main.

PEÑA-ARDID, Carmen (1996), *Literatura y Cine*, Cátedra, Madrid

Mario Bomheker

Mario Bomheker es Licenciado en Cinematografía por el entonces Depto. de Cinematografía de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 1992 se desempeña como Profesor Titular de Realización Audiovisual y de Análisis y Crítica Cinematográfica en la UNC. Ha dirigido el medimetroraje Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el evangelio (1986) y más recientemente Cuentas del alma, confesiones de una guerrillera (2012).