

Capítulo 1. Nacimiento del cine

En la actualidad hacer una retrospectiva de artes como la pintura, la música o el teatro nos llevaría abarcar al menos unos cinco siglos de constante evolución técnica. El cine tiene la ventaja de tener tan solo un siglo y fracción de edad. Unos 130 años para ser casi exactos. En 1895 la fotografía no había ni terminado de ser asimilada por la reciente era industrial cuando se vio en la exigencia de presentar tanta moción como las maquinarias de esa época. No hay una justificación explícita por parte de los hermanos Lumière para la invención del cinematógrafo en el referente año, sin embargo se pueden buscar probables causas que derivaron en un invento que a la fecha sigue vigente y ha evolucionado a lo largo de cien años. Hoy podemos entenderlo como un *medio* antes que un arte pues su función de configurar dinámicas se aplica de muy diversas y distintas maneras que muchas veces estas no pueden ser encasilladas dentro de la mera disciplina artística; y esto se deba muy probablemente a su cercana correlación con la era eléctrica y con la era digital hablando más actualmente.

Cuando me refiero a *cine como medio* o *Cine* lo hago refiriéndome a un todo, a un concepto que engloba tanto al cine como tecnología, al cine como arte y al cine como entretenimiento. Porque la concepción de la palabra *Cine* es muy amplia, se puede emplear tanto para referirse a un complejo donde se proyectan películas, así como a la disciplina artística, tanto como a cualquier tipo de imagen en movimiento, como un *gif* por ejemplo. Por eso habrá que hacer una comparativa y diferenciación entre las tres concepciones dichas antes de comenzar a hablar de los alcances del cine de manera general.

1.1 El cine como tecnología

La tecnología se puede entender también como el medio, más adelante explicaremos porqué pero por lo pronto cabe responder una pregunta ¿Cuál es la tecnología que implica al Cine? Es la tecnología de la fotografía, y el principio del cinematógrafo se remonta a unos cuantos años atrás de su aparición en 1872 y se debe en mucha parte a lo que planteábamos en la introducción: la búsqueda de la razón.

Una discusión sobre si un caballo se suspendía por un breve instante en el aire dio paso a que Edward Muybridge se encargara de comprobar si esto era cierto. Pero para que una ciencia pueda darse hacen falta los recursos necesarios, y en este caso el más conveniente era la fotografía. La obturación era un problema en ese entonces pero Muybridge se las ingenió para lograr capturar el momento que establecería una verdad. Gracias a las impresiones de la comprobación posteriormente se realizó otro experimento pero esta vez con 24 cámaras colocadas de manera secuencial en paralelo a la pista de carreras donde correría el caballo a ser fotografiado. El resultado obtenido fue una secuencia lineal de fotografías que mostraban el recorrido del animal.

Sin embargo, hasta este punto, aún no existía objeto que reprodujera el movimiento. Pero la idea de secuencialidad capturada ya había nacido, sólo hacía falta darle moción. El zootopo logró darle vida a la secuencia del caballo de Muybridge, y de ello derivó su *zoopraxiscopio* que le daba la oportunidad de proyectar la secuencia, o bien podríamos decir que hubo una primer muestra de que se podía *dar vida* a las imágenes.

Unos cuantos años después los Lumière metieron todo lo anterior en un sólo aparato mecánico al que llamaron cinematógrafo. Con este podían capturar imágenes y proyectarlas secuencialmente. El evento de su primer muestra el 25 de diciembre de 1895 es considerado el nacimiento del Cine y sus primeras películas eran documentales. En una mostraban a un grupo de obreros saliendo de su trabajo en una fábrica y en la otra teníamos la legendaria película de la llegada del tren, de la cual se contaba que los espectadores supuestamente habían gritado aterrados creyendo que el tren saldría de la pantalla y se les vendría encima.

Situémonos en los inicios de la era industrial -comienzos del siglo XX-, la cual se dio gracias a los avances científicos en materia eléctrica. Aquí no nos corresponde hablar de la ciencia de la electricidad pero sí de las prácticas, dinámicas y consecuencias de la tecnología que se desarrolló a partir de dicha energía. Todo tipo de movimiento se aceleró a una velocidad que unas décadas atrás era inconcebible. Las máquinas exigían que hubiera una fragmentación especializada para llevar a cabo un proceso, pero la energía eléctrica

homogeneizó todo ese proceso haciendo instantánea una determinada tarea. Cuando antes se requerían dos brazos para hacer algo la electricidad redujo ese esfuerzo a un simple dedo. Sólo por poner un burdo y simple ejemplo noventero, piénsese en la diferencia entre una rebobinadora de *cassette* análoga y una eléctrica. Pese a esto, seguimos hablando en ambos casos de máquinas –desprender esta etiqueta de la gran cantidad de objetos tecnológicos que han venido apareciendo desde el siglo pasado hasta el presente sería hablar de otro nuevo tipo de era. Lo que va variando naturalmente es la velocidad y tamaño de sus procesos así como las prácticas que introduce. Sin embargo ya no se concibe tanto la idea de *máquina* en por ejemplo, un *iPod*, pues remite actualmente a una tecnología *pasada de moda*, pero en teoría cualquier dispositivo sigue siendo una máquina.

Entonces al hablar de homogeneización a partir de la instantaneidad tecnológica hablamos de que dicha integración se verá representada al ámbito social. Las ciudades se empiezan a consolidar, se empiezan a agrupar y las conexiones entre unas y otras se hace latente. La velocidad eléctrica permite el transporte de información en cuestión de segundos, minutos, horas o días dependiendo el medio. Y es justo la evolución de estos mismos lo que va reduciendo tiempos y espacios, o lo que es lo mismo: se produce una implosión. Pero lo paradójico es que el individuo pasa a ser sociedad o agrupación; es decir, comenzamos a hablar de masas y colectividad para referirnos a un determinado tipo o género en específico.

Dicho lo anterior el cinematógrafo fue una tecnología contemporánea a la consolidación del concepto de *masa*, pensada entonces para llegar a una gran concentración de gente albergada en un determinado punto. Probablemente la idea de los Lumière nació a partir de la conciencia de integración que suscitó el medio eléctrico e instantáneo, pues hablar del medio –lo que nos rodea– es hablar de tecnología y por consiguiente el uno es la proyección, representación o reproducción del otro, y es menester mencionar y dejar establecido de una vez que el ser humano es tecnología en cuanto a que estas –o su medio– son una extensión suya y por ende podemos empezar a hablar de la extensión de la conciencia, la cual, sólo el pensamiento o cerebro humano es capaz de concebir. Aún no tocaré en profundidad el tema de las extensiones del hombre, sólo estoy haciendo un

esbozo contextual para justificar algunas de las posibles causas del nacimiento de cine hablando tecnológicamente.

Entonces, podríamos definir tecnológicamente al cinematógrafo en cuanto a su mecánica como: la captura de imágenes consecutivamente a partir de un medio/máquina/dispositivo y su posterior proyección también a partir de este. Así, todo un proceso temporal –del nacimiento de la idea de fotografiar a los caballos por el capricho de tener la razón, el que Muybridge trabajara en realizar y/o confirmar dicha idea y capricho, los resultados y sus proyección en el zoopraxiscopio– derivó en el cinematógrafo; esta serie de eventos están constituidos tanto en el concepto de cine como tecnología como el de cine como medio, pues abarcan su historia pero también sus aspectos técnicos y dinámicos.

Ahora, regresemos al hipotético impacto que causó ver la imagen de un tren en movimiento dirigiéndose en dirección al público. Podría decirse que el asombro producido por la impresión sería obvio, pues se trataba de una novedad nunca antes vista; ni la fotografía, ni la pintura, ni la literatura o el teatro estaban tan cerca de la realidad como lo estaba el cine. Las primeras eran disciplinas artísticas de interpretación, la segunda aún no era considerada si quiera algún tipo de arte: era un monstruo de *Frankenstein*, un escupitajo, una cachetada por parte de la modernidad, un intento inconsciente de ser Dios, un medio muy cercano a la creación. Probablemente el mito del tren sólo era una justificación o interpretación del *devenir* como amenaza, de la ansiedad producida por la lucidez de una imagen futurística que no puedes tantear en términos de bien o mal.

Don Ihde (2009) y Marshall McLuhan (1964) concuerdan con la idea de un encarnación o prótesis de una tecnología en el ser humano, una extensión de su ser. Por ejemplo, Don Ihde explica las implicaciones de la fenomenología y el pragmatismo –o ciencia– de particulares tecnologías y a partir de esto plantea su *postfenomenología*, en la cual la experiencia se forma a partir de aquellas. McLuhan ya había hablado tiempos atrás de las tecnologías como un medio o natural entorno, que en su constante evolución no hacen más que contenerse unas dentro de las otras y así, en la indiferencia e inconciencia de esa contención, se asumen como algo natural que *siempre ha estado allí*. Uno de sus

ejemplos respecto a esto lo plantea con una bombilla de luz, la cual pasa desapercibida a nuestro día a día y sólo cuando se funde o descompone es que tenemos una conciencia de que había luz eléctrica interviniendo y afectando nuestro entorno. De hecho esto es interesante porque la conciencia del funcionamiento del cinematógrafo fue lo que permitió las primeras nociones del arte cinematográfico gracias al entusiasmo que impregnó en sus autores primos.

Retomando al *cine como tecnología* aprovecho para citar a Don Ihde –que a su vez cita a Dewey– quien en su *postfenomenología* establece que puede haber un pragmatismo a partir de la experiencia e interpretación de las tecnologías:

“Again, turning to Dewey’s early writings, “In the orthodox view, experience is regarded primarily as a knowledge-affair [Locke/Descartes]. But to eyes not looking through ancient spectacles, it assuredly appears as an affair of the intercourse (asunto de coito) of a living being with its physical and social environment.”⁴ [...] This living being/environment model, for Dewey, is also “experimental,” and thus less past or present directed than future directed. Experience in its vital form is experimental, an effort to change the given; it is characterized by projection, by reaching forward into the unknown; connection with a future is its salient trait.”⁵ (Dewey en Ihde, 2009:10)₁

Esto quiere decir que, si según McLuhan, las tecnologías son nuestro medio o

1 Traducción: “De nuevo, regresando a los primeros escritos de Dewey, “Desde el punto de vista ortodoxo, la experiencia es considerada principalmente como una cuestión de conocimiento [Locke/Descartes]. Pero para quienes no buscan espectáculos antiguos, ciertamente la experiencia surge como un asunto de la relación de un ser vivo con su entorno físico y social./Este modelo de ser-viviente/entorno, para Dewey, también es “experimental”, y así menos orientado al pasado o presente que al futuro. La experiencia en su forma vital es experimental, un esfuerzo por cambiar lo que nos es dado; está caracterizada por proyección, por seguir delante hacia lo desconocido; su conexión con un futuro es su característica sobresaliente.”

ambiente natural/social /físico y por ende extensiones de nuestro ser y según Ihde la experiencia es una cuestión de la relación del ser con su entorno volviendo a ésta (la relación ser/medio) experimental entonces el hombre buscará el cambio constante de aquel (su entorno) dada esta naturaleza pragmática. Y al hablar de pragmatismo podemos referirnos tanto al campo de la ciencia como del arte. Por eso y gracias a la velocidad tan rápida de la era eléctrica en cuestión de nada el *Cine* dejó de ser un monstruo de *Frankenstein* ante los ojos de los demás. Y la *narcisa* masa, pese a las agresiones de la modernidad, estaba entumecida.

Con este respecto McLuhan entendía que lo del cine no sólo era un capricho de la modernidad que se quedaría estancado. Sabía que, de su nacimiento tecnológico o mediático en primera instancia, derivarían prácticas complejas que requerían de la organización de una gran cantidad de individuos y que las variables de lo que puede encasillarse como *Cine* iban para largo:

“Nunca fue la mecanización tan vívidamente fragmentada o secuencial como en el nacimiento del cine, momento que nos trasladó más allá del mecanismo en un mundo de crecimiento e interrelaciones orgánicas. Las películas de cine, por pura aceleración de lo mecánico, nos trasladaron del mundo de la secuencia y las conexiones a un mundo de configuración y estructuras creativas” (McLuhan, 1996: 34)

Así, George Méliès, quien al primer *flashazo* de la recién nacida tecnología del cinematógrafo ya había vislumbrado una gran parte de su potencial, lo usaría posteriormente para establecer una de las primeras prácticas cinematográficas: el *cine como arte*. Fue cuestión de una década para que su concepción se materializara: *Viaje a la Luna* (1902). Pero no tardaría en suscitarse un encadenamiento de eventos que darían múltiples formas al cine. Es decir un siglo que arrojó las dos primeras y únicas guerras mundiales de la historia obviamente iba a manifestar sus consecuencias ambientales y sociales a través de todos los medios y es más que sabido que el cine no fue la excepción: centenares de vanguardias y movimientos aparecieron, surgió el documental, pero más importante aún, el cine se industrializó e institucionalizó. En el siguiente capítulo hablaremos entonces de una de estas derivaciones conceptuales y pragmáticas del cine: *cine como arte*. En términos generales esta acepción se volverá una forma de representación del ser o la vida.

1.2 **El cine como arte**

Méliès fue pionero del *cine como arte* al llevar su profesión al nuevo medio del cine. Él era un ilusionista y dicho oficio requería de un medio que albergara sus presentaciones. Previo al cine fue el teatro donde Méliès presentaba sus funciones de ilusionismo pero con el descubrimiento del cinematógrafo se encargó de llevar ese teatro a la pantalla. Es decir, si bien Méliès probablemente fue el primero en llevar el arte al cine, aún no se concebía a

este último como algún tipo de arte, mucho menos como arte autónomo; además esto contribuyó a que, por muchos años, el cine no se pudiera desprender de la idea de la estructura dramática; aunque también aportó los inicios de la puesta en escena.

Antes de entrar en generalizaciones históricas menesteres al capítulo presente, habrá que mencionar que su propósito es clarificar el concepto de *cine como arte* por medio de determinadas características que pueden encasillarlo en el dicho y no tanto hacer una comparativa exhaustiva sobre qué es considerado arte y qué no. Para ello tendremos que introducir una idea muy general de lo que es el arte ya que hay cualidades en la que todas las disciplinas artísticas coinciden pero otras que las vuelven autónomas, particulares e independientes las unas de las otras. Las disciplinas que referiremos constantemente son la pintura, el teatro, la poesía (literatura) y la música.

La cuestión con el ejemplo de Meliès es que el cine a principios del siglo se vio más como un medio dónde extender las disciplinas artísticas antes que un arte por sí mismo. Por eso –incluso hoy día– no era nada raro que se hablase de adaptar determinada novela, tanto teatral como literaria, a la pantalla grande. Entonces ¿qué era lo que iba a comenzar a marcar el nacimiento del cine como un arte? ¿qué era lo que iba a generar que una serie de críticos, principalmente europeos, comenzaran a teorizar y formular al medio como disciplina?

En principio se trataba de la misma naturaleza de la era de la mecanización y la eléctrica. Andrei Tarkovsky, director ruso al que estaremos refiriendo constantemente, en su libro *Esculpir el Tiempo* (1986) desarrolla casi a modo de tesis la idea del cine como un arte autónomo, describe que cada arte tiene su sentido poético, incluyendo el cine y que este surge precisamente en una necesidad espiritual de comprender la modernidad a la que las otras disciplinas no pertenecen. También dice “en números redondos el cine tiene la misma edad que el siglo XX, se acordó que una nueva *musa* debía nacer, fue la primera forma artística que surgió de una invención tecnológica como respuesta a una necesidad vital” (2013: 91). Más arriba dejamos claro que esa necesidad vital era la de la búsqueda de la verdad con el caso de Muybridge y el caballo.

Quiero que se tenga en mente esta última observación sobre la necesidad vital para su uso posterior. Pero en resumen el párrafo justifica el surgimiento de un arte en consecuencia al cambio o establecimiento de una época nueva, previamente establecimos la de la industrialización-mecanización como nuestro marco de referencia

Pero entonces ¿Cuáles son esas características o cualidades que lo vuelven un arte autónomo, particular e independiente? Son variadas pero vayamos paso a paso. Ya establecimos un motivo que la colocó en el mapa del arte, el de proyectar este último a

través de la pantalla, pero una cosa es mostrar un tipo de arte en pantalla y otra muy diferente que la pantalla misma sea un elemento de un determinado arte. La pantalla por ejemplo, no es un elemento substancial del teatro, ni de la música, ni de la pintura y mucho menos de la literatura, pero sí lo es del cine.

Una característica en la que coinciden todas las artes es la *forma*. Cada disciplina tiene su forma particular la cual está determinada por diferentes elementos que la componen. Para obtener estas formas el artista hace uso de técnicas y herramientas establecidas. Por ejemplo, artes escénicas como el teatro, escultura o pintura, comparten elementos formales como el espacio, la luz, el volumen y el color sólo por mencionar algunos, pero no lo harán con otros como el pincel, línea, punto y pigmentos en el caso de la pintura, y el diálogo y movimiento en el caso de la dramaturgia. Es en estas diferencias donde radica lo que separa e independiza a un arte de otro.

Dicho esto establezcamos algunos particulares elementos formales del cine: montaje, ritmo (suele entenderse al ritmo como montaje pero aquí usaremos el término para referirnos al plano secuencial de un determinado movimiento) y la misma cámara. Con D.W. Griffith, gracias a *Nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) nace una noción de cine como lenguaje cuando este reproduce la narrativa literaria por medio de imágenes. Con Méliès y Griffith nacen la puesta en escena y los principios de narrativa

cinematográfica respectivamente. Sin embargo, Sergei Eisenstein y Kulechov son quienes posteriormente establecerán el montaje como elemento clave de una nueva disciplina artística, elemento que contendrá ya a los que aportaron los otros dos.

El montaje sería considerado la esencia misma del cine en búsqueda de su propio estética. Así como cada arte tiene sus formalismos el del cine obedecía a la yuxtaposición de uno o más planos y tomas ordenadas secuencialmente creando un concepto o cualidad nuevos con la intención de transmitir una idea que el público podría descifrar de maneras muy diversas como en una emoción, una palabra, una sentencia o hasta una orden. Cada plano o toma debe estar cargado de un determinado contenido; y elementos como movimientos de cámara o angulaciones forman parte de estos, así como la actuación, la fotografía, vestuario, etc. Pero también hay otros elementos de formalidad que se fueron desarrollando a lo largo de la historia del cine, como la elipsis, y esta obedece a lo que considero la materia principal del cine: el tiempo. El montaje, en resumen, es la manipulación y fragmentación del tiempo real concretándolo en una síntesis.

En *Esthétique du cinema* (1957), Henri Agel parte de la opinión y comentarios de varios autores y críticos cinematográficos contemporáneos al nacimiento del cine para describir su estética particular. Varios coinciden en la consideración de la dialéctica que existe entre lo que es real (imagen capturada) y lo que no (imagen reproducida) como

esencia, y en el tiempo como elemento formador. A continuación están citados los autores que consideré más pertinentes:

El “[...] montaje: [...] fracciona el desarrollo del tiempo como el primer plano fracciona la totalidad del espacio. Crea así una duración autónoma.” (Báñez en Agel, 1968: 82). Como el título del libro de Tarkovsky, el tiempo se vuelve materia para la representación y se puede moldear de diversas formas. Así en dos horas de tiempo real (duración promedio de largometrajes) podemos mostrar la representación de un evento cuya duración fuera de uno o dos años, o quizá un mes, o un simple día. El tiempo en el cine por lo tanto es autónomo, cada autor juega con él a complacencia, dependerá de su ingenio para ensamblar las tomas y cuadros correspondientes y representarlo fielmente al real sin caer en huecos o lagunas argumentales.

Domarchi en Agel habla sobre la dialéctica cinematográfica: “Tanto en el cine como en otras manifestaciones la antinomia entre lo real y el sueño, entre la realidad y la verdad, es fuente inagotable de toda creación artística.” (1968: 66); a esta última cita le precede otra donde Domarchi describe al arte como un medio capaz de representar la realidad mas no de duplicarla, y que si esto último fuera posible entonces el cine ya no tendría materia para trabajar. La duplicación de la realidad se volvería una ciencia pues se aceptaría inmediatamente como una verdad. Por eso la sustancia del *cine como arte* es síntesis, o

dialéctica, porque sirve para representar algo que inexiste atemporalmente, algo que es físicamente imposible. Si hubiera algo capaz de materializar las “mentiras” de las películas el cine moriría por así decirlo porque en vez de representación habría realidad, dejaría de ser arte entonces y se volvería una ciencia, o pasaría a ser un nuevo tipo de arte.

Edgar Morin, también en Agel, acierta con que “se debe considerar al doble y a la imagen como los dos polos de una misma realidad. La imagen retiene la cualidad mágica del doble pero interiorizada, naciente, subjetivada. El doble retiene la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica.” (1968: 66). Con la imagen real los momentos se suceden tan rápido que es imposible registrar detalladamente la información que se captura en instantes. El poder atrapar el tiempo por medio de la fotografía permite descomponer cada elemento –desapercibido en el devenir, que forma parte de la imagen y que a su vez son causa y consecuencia de lo que sucede en el tiempo y espacio real. Algo así como buscar pistas de entendimiento entre el consciente y el inconsciente, mutuamente antitéticas, pero pertenecientes a un mismo sujeto individual.

Edgar Morin cree que “[...] la estética comunica al sueño con la realidad; es, entonces, lo que diferencia al cine del sueño y de la realidad [...] El cine es la unidad dialéctica de lo real y lo irreal” (Morin en Agel, 1968: 68). Este es el mismo caso, un puente para transportarnos entre lo que existe y lo que no en términos de realidad física. Trabajar con

elementos sensibles e inteligibles para representar algo que existió o existirá y despertar la importancia y conciencia debida. Es como inferir que la verdad se encuentra entre lo que *es* y lo que *no es*, términos aristotélicos que emplearemos y describiremos más adelante.

Sobre el conflicto el mismo Agel afirma:

“En la base de todo arte existe el conflicto[...] El arte de alguna manera, es la extrapolación del materialismo dialéctico, la correspondencia estética de la filosofía dialéctica que instituye “un concepto dinámico de la realidad; el ser es una evolución constante proveniente de la interacción de dos opuestos contradictorios, la síntesis naciente de la oposición entre tesis y antítesis. El arte adquiere vida de esta presencia fundamental del conflicto” (1968: 109)

Lo anterior quiere decir que si entendemos al cine desde el punto de vista humano, es su misma psicología y esencia la que veremos representada en este. El conflicto es el *pan de cada día* de las personas, esa búsqueda de una verdad que aparentemente no existe es el motor del *cine como arte* y, como Tarkovsky piensa, de la vida. La síntesis es mediadora de la conciencia con la ilusión, ese choque que se produce cuando alguien entra a una sala de cine consciente de que lo que verá en pantalla no es real pero de uno u otro modo acaba creyéndolo y aceptándolo como realidad. Es parte de su estética particular, y para llegar a esta el montaje es necesario, pero hay otros factores que determinarán su cualidad de obra

maestra según las intenciones y motivos del director.

La experiencia subjetiva del autor o director se verá *plastificada* en la forma de cada una de las tomas que, adelantándonos un poco, puede contener una esencia propia independiente de la carga semántica que obtiene con la yuxtaposición de tomas previas y siguientes. Sin embargo en su totalidad cada una de estas contribuirá a un progreso y evolución de la situación, y finalmente concretarán un objetivo. Entonces la síntesis es elemento substancial del cine y se manifiesta no sólo en la totalidad de la obra sino en cada uno de los organismos y demás elementos que la componen.

Otro de los elementos que compone al cine en su modo específico de disciplina artística es la diversidad de posiciones de la cámara. Comenta Balazs en Agel:

“Tanto en la pantalla como en el campo pictórico lo determinante es la síntesis entre la realidad objetiva y la personalidad subjetiva del artista. Y dicha personalidad se expresa aquí por el encuadre y la elección de la toma. Cada ángulo implica adoptar una posición afectiva o intelectual [...] Dicha elección de planos, los mismo que el montaje, impone y revela una visión original del mundo.” (1968: 86)

Los elementos de una estética particular del cine realmente son variados. Hemos mencionado algunos tan substanciales como la síntesis, otros de formalidad como el

montaje y la elipsis, pero también los hay del tipo físicos e inteligibles, como el tiempo, espacio y movimiento, y sensibles como la imagen y el sonido en sí.

Si bien el montaje es el recurso que permite meter un día, un mes, un año, o incluso toda una vida entre 90 y 200 minutos², se sigue perdiendo un sentido de verdad en el cine al sintetizar el tiempo en ideas concretas. Esto es un arma de doble filo, y la mayoría de las veces contraproducente pues la misma naturaleza de la idea sintética se debe a la instantaneidad, inmediatez y rapidez de la era de automatización.

1.3 Cine como entretenimiento

Establezcamos que *cine como arte* no es lo mismo que cine de arte. Uno obedece a principios y técnicas formales que lo vuelven una disciplina artística autónoma y el otro es mero contenido, como el ejemplo de Meliès que si bien presentaba un arte ya existente por medio del cinematógrafo y la pantalla, aún no hacía uso de los elementos formales-estéticos del cine.

El *cine como entretenimiento* se estableció en el momento mismo de su nacimiento. Al revelarse un medio que podía concentrar a un gran número de personas en un espacio específico estaba evidenciado ese destino, por su potencial masificador e idealizador.

Meliès estableció a la ilusión como la esencia de una industria que se dedicaría a vender

² Esta es la duración aproximada convencional del largometraje, son contados aquellos casos que sobre pasan los 240 minutos.

sueños.

Pregunta y responde Tarkovsky “¿Por qué va la gente al cine? [...] Creo que el tiempo es la razón por la que una persona va normalmente al cine: por el tiempo pasado, perdido o a un no vivido.” (2013: 72) Aquí hay un común denominador que la misma esencia del cine hace patente en todas las personas: uno quiere perderse un rato de la realidad. La variable es la experiencia que dependerá de cómo se trabaje la estética de la película. Porque también hay una diferencia entre el *cine como arte* y las *obras de arte* cinematográficas. Todos pueden ejercer como cineastas, pero pocos pueden lograr en sus películas –o su arte– un estado de sublimidad cercano a la experiencia metafísica.

El problema con el principio de montaje establecido por Einsenstein es que funciona como un ciclo de instantaneidad. Donde una idea se transmite muy rápido es muy probable que haya un retención muy fugaz por parte del espectador, al menos el discurso total diseminado no se captará, la imagen retendrá una idea concreta, sintética y vacía. Dice Agel sobre cine: : “Se trata, pues, menos de transmitir cierta carga afectiva o cerebral mudándola en un algebra plástica, que de captar, según una forma de recepción extremadamente fiel, las modificaciones más inasequibles del universo espiritual” (1968: 135), concuerdo pues no entiendo cómo alguien seguiría permitiendo que la verdad pase desapercibida cuando ya podemos revelarla por medio el cine. Tarkovsky hace una observación pertinente respecto al cine de montaje:

“La noción del “cine de montaje” me parece también incompatible con la naturaleza del cine. El arte no puede nunca tener como fin último la interacción de conceptos. La imagen está ligada a lo concreto y lo material; sin embargo, alcanza, a través de caminos misteriosos, regiones más allá del intelecto [...] La poética del cine, una mezcla de las sustancias materiales cotidianas más ordinarias, es resistente al simbolismo”. (2013: 127)

Dicha observación nos sirve para introducir el concepto de material pero desde el punto de vista tarkovskiano, es decir, del tiempo como elemento formador del cine. Tarkovsky se refiere al tiempo casi como si hablara del yeso que conforma una escultura, o de los pigmentos que definen y hacen a la pintura.

Aunque cualquier *film* ya sea considerado de arte o comercial, juega y fragmenta el tiempo, hay ciertas cualidades de este que deben respetarse como su misma cualidad real. En Agel dice Zavattini en una entrevista concedida a André Bazin: “(Porque) El respeto a la realidad es también el respeto al tiempo real [...] Hay todo un universo en el minuto real del sufrimiento de un hombre.” (1968: 62)

Entonces la materia elemental de un cine que se pudiera considerar poético o puro no

será aquella síntesis que mencionamos pese a que sí será substancia de su forma, sino el mismo tiempo y movimiento cercanos a la realidad palpable, tan cercanos a esta como lo está una montaña. En una película puedes sintetizar la idea de una emoción como el sufrimiento en cinco tomas dentro de una secuencia de un minuto saltando fragmentos de la acción manifestada por parte del personaje dada la emoción, o puedes hacer llorar “realmente” a un actor en una sola toma en una secuencia de cinco minutos. Esta última, si se ejecuta con la precisión correspondiente, está más cerca de la realidad que la primera.

“La causa y el efecto son mutuamente dependientes: en uno u otro sentido. Una es origen del otro en razón de una necesidad así predeterminada inexorablemente, y no sería fatal el que pudiésemos descubrir de pronto todas sus conexiones. El vínculo entre causa y efecto; esto es, la transición de un estado a otro, es también la forma en que el tiempo existe, el medio a través del cual se materializa en la vida cotidiana. Sin embargo, habiendo causado su efecto, constantemente regresamos hacia su origen, hacia sus causas; en otras palabras, se puede decir que regresamos en el tiempo por medio de la conciencia y una persona, entonces, regresa a su pasado.” (Tarkovsky, 2013: 67)

Algo en lo que, desde los primeros tiempos del cine, estaban de acuerdo los teóricos es que el arte cinematográfico es muy parecido al arte de hacer música. Incluso Michael

Haneke, director de *Amour* (2012) concuerda: “Whatever story you tell, there's already been one like it. So how do you have a deeper impact on the viewer? One of the possibilities is the rhythm, which is what film is actually all about. It's much closer to music than to literature”³ (IMDb: en línea) y aprovechando esta cita reforzará mi siguiente punto con esta otra:

“Pero a Haneke, melómano empedernido que abrazó una fe casi religiosa por la música a través de el *Mesías* de Haendel a los 10 años, no le encontrarán en salas de concierto ni teatros de ópera (excepto cuando él sea el director del montaje). No se fía ni un pelo de lo que se programa. “Suenan arrogante, pero prefiero escuchar la música en casa o comprar un buen DVD que ir a una ópera y no creerme nada. He visto también cosas formidables, pero los momentos espléndidos en la vida son raros.” (Verdú, Daniel. “La música de Haneke”. *El País*. Web. 28 de marzo de 2016)

La experiencia estética que se puede obtener por medio de la música es parecida a la que se puede obtener con el cine, así mismo las estructuras de sus lenguajes son muy parecidas en cuanto a escalas y armonías. Pero hay algo que tienen en común la música y el cine en cuanto a sus respectivas industrias: la distribución. Me arriesgo al afirmar que a diferencia del teatro o de la pintura, actualmente se consume una gran cantidad de música gracias a su facilidad de flujo, la tecnología del fonógrafo hizo posible que la música pudiera distribuirse, ya fuese en la radio o por dispositivos que estuviesen *a la mano*. La esencia de la música puede atribuirse simplemente al sonido y el sonido puede reproducirse hoy día muy fácilmente por medio de los dispositivos mencionados. Esa facilidad de distribución, que no tardó en llegar y pensarse para la *masa*, derivó en la fragmentación de la música en un sin fin de géneros que a su vez trivializaron la belleza de la esencia sonora de la música volviéndola un objeto de consumo antes que un arte apreciable. La situación del cine es similar sólo hay que cambiar el sonido por imagen y su medio o traductor sería la pantalla, presente prácticamente en todos lados. No es de extrañar que la industria del cine y el entretenimiento se asocie con el ícono de un producto y alimento de consumo tan

³ Traducción: Cualquiera historia que cuentes ya ha existido una así. Entonces ¿cómo logras un mayor impacto en el espectador? Una de las posibilidades es el ritmo, que de hecho es de todo lo que se trata el cine. Es más cercano a la música que a la literatura.

básico como el *pop-corn* o palomitas de maíz. Las palomitas al igual que el cine comercial están bien para saciar el hambre en apariencia, pero al final no te nutren y te dejan con mucha sed; ah, pero claro, la *Coca-Cola* también forma parte del club. Reiterando al conflicto como parte de la estética cinematográfica dice Tarkovsky:

“La obra de arte vive y se desarrolla, como cualquier otro organismo natural, a través del conflicto de principios opuestos que se funden uno en el otro formando una idea que se proyecta hacia el infinito. La idea de la obra de arte, su determinante, se encuentra oculta en el equilibrio de los principios opuestos que la componen. [...] La belleza está en el equilibrio de las partes, y la paradoja en el hecho de que mientras más perfecta es la obra, más claramente uno siente la ausencia de posibles asociaciones generadas por ella. Lo perfecto es único; o quizá pueda generar un número infinito de asociaciones, lo que finalmente es lo mismo” (2013: 53)

1.4 Cine como medio: cine como Cine

El consumidor de cine buscará en la experiencia cinematográfica llenar, según Tarkovsky, “un vacío espiritual formado como resultado de las condiciones específicas de su existencia en la actualidad: actividad constante, una reducción en el contacto humano, y el sesgo materialista de la educación moderna” (2013: 93).

La búsqueda del signo es uno de los problemas que acarrea la técnica del montaje. El espectador promedio está entrenado para buscar cosas donde probablemente no las hayan. Gracias a la dialéctica del cine se pierde el *nóumeno* de la toma y el tiempo.

Mencioné que con el mismo acontecimiento del nacimiento del cine se dieron las tres

formas en que lo he expuesto, que sus intenciones se asoman a la vista de muchos de manera inmediata y automática, era su misma naturaleza que iba a determinar al *cine como medio*. Esta última noción tiene una gran diferencia de otras disciplinas artísticas, el cine se puede usar prácticamente para cualquier fin y sus dinámicas son muy extensas. Uno, por ejemplo, no dice “vamos a la dramaturgia”, “vamos a la pintura”, “vamos a la poesía” pero sí dice “vamos al cine”.

El cine como medio es un contenedor de muchas cosas. Pero las que más nos importan son la del cine como medio tecnológico y el cine como medio artístico, el primero es el que media a la conciencia con la imagen, pudiendo así materializar cualquier idea por medio de una reproducción fiel de la vida real (la imagen y el tiempo) y aunque las imágenes reales y palpables no tienen carga semántica ni símbolos por defecto –pues todo material que las conforma estuvo ahí desde el principio (naturaleza)– sí hay una impresión en cada escena de la vida cotidiana que se obtiene gracias a la experiencia personal, y es cuando el cine como medio artístico entra en acción y se encarga de transmitir esas subjetividades e impresiones a través de la estética.

Y ahora sí proseguiré a hablar de la relación organismo-tecnología en el siguiente capítulo, pues es importante ya que la tecnología del cinematógrafo es más capaz de materializar la idea gracias a su cercanía con la realidad palpable. Los otros medios artísticos que hemos mencionado sólo se quedan como contenedores de ideas o discursos abstraídos de la realidad y aunque el cine puede contener arte abstracto, esa contención es sólo mostrar algo que *ya era* antes de la llegada del cine, por eso, en este sentido, no hay tal cosa como cine abstracto, más bien sería hablar de arte abstracto por medio del cine. El cine trabaja como una conciencia o pensamiento, pero hay que tener cuidado con su poder de medio divulgador o medio de entretenimiento o medio vulgar, pues esto ocasionaría que se trivialice la autenticidad y *pureza* de una idea determinada.

Las relaciones hermenéuticas del medio y el hombre son aquellas en las que una tecnología pasa desapercibida para el campo de la acción. Con la automatización el cinematógrafo contemporáneo es de una accesibilidad tan instantánea que no se piensa en

todo lo que conlleva grabar o hacer una película. En este caso el cine es referencial, la palabra se vuelve un ícono y deriva en variadas significaciones que van desde la disciplina misma hasta todo tipo de prácticas sociales. Un sistema digital se encarga de la película, de la cámara, de los lentes, de los operadores y de la edición. Las máquinas digitales reducen todo un sistema y proceso de acciones y movimientos a un acto casi tan natural, instantáneo e inerte como el de respirar. Aunque este punto puede rebatirse fácilmente porque el cine que podría entenderse como bien hecho sigue requiriendo de todos esos elementos salvo quizá por la película, que es digital, y el cine que nos incumbe en este trabajo es el bien hecho y no el instantáneo.

Concluamos entonces que, el Cine contiene tres acepciones: *cine como tecnología*, aquel sistema, dispositivo o aparato electromecánico que reproduce al sistema orgánico de la captura, procesamiento y reproducción de imágenes del hombre; *cine como arte*, la disciplina, la forma, la estética, la narrativa y todo lo correspondiente a su lenguaje de transmisión de ideas; y *cine como entretenimiento*, este último concepto hace referencia a la industrialización y al cine pensado como producto para venderse o herramienta para vender diversos productos; se anteceden respectivamente. El *cine como medio* o Cine hará referencia a todo lo que pueda entrar dentro de esta definición, sean objetos, organismos, pensamientos, conceptos, técnicas, dinámicas, etc.