



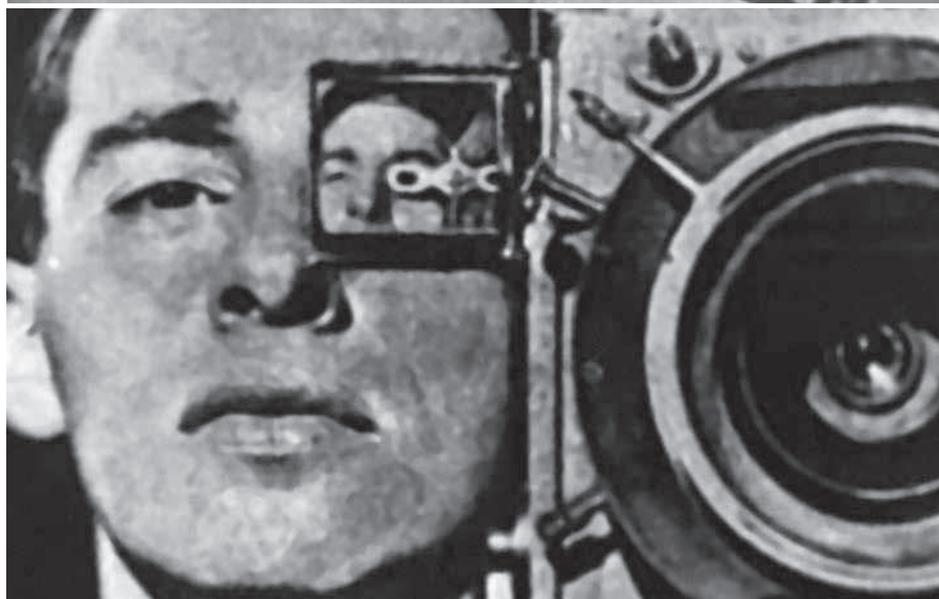
# **EL CINE Y LAS ARTES:**

**LOS  
PRIMEROS  
ENCUEN-  
TROS (Y  
DESENCUEN-  
TROS)**

El hecho de que el cine cuente con imágenes y sonidos llevó a que a lo largo de su historia se lo relacione con las demás artes que existían antes que él. A primera impresión, la asociación con la fotografía o la inminente relación con el teatro. El cine ha salido airoso de esta lucha de comparaciones por sus muchos elementos que lo hacen único y por los que cautiva a millones de personas alrededor del mundo, ganándose de esa manera el título de séptimo arte.

*Isaac León Frías*

► *El hombre con la cámara.*

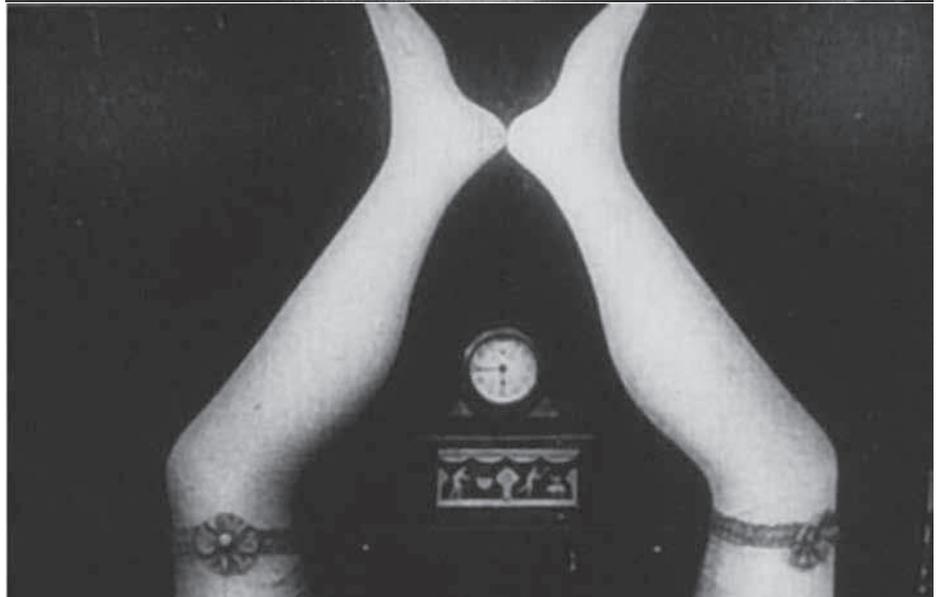


El debate sobre la relación del cine con las artes es de vieja data y se inició en una época, las primeras décadas del siglo XX, cuando las formas artísticas establecidas se vieron sometidas a fuertes remezones con la aparición de las vanguardias y las individualidades transgresoras de los códigos imperantes aparentemente inamovibles.

Hay que aclarar, de entrada, que el cine no ingresó automáticamente al Olimpo de las bellas artes, pues le tomó un tiempo hacerlo, y eso no fue el resultado de una concertación universal ni mucho menos, sino el consenso de algunas minorías. Aún hoy existen artistas, intelectuales y medios académicos que le regatean cualidades artísticas al cine. Como se sabe, el cine se convierte rápidamente en un espectáculo de masas, cuando el término masa aún no era una categoría sociológica. Un entretenimiento al que los sectores ilustrados no le prestaban atención o directamente lo “ninguneaban”. No obstante, ya desde sus inicios, desde sus primeras manifestaciones, las tomas fijas de Edison y de los Lumière transmitían, sin pretenderlo expresamente, una dimensión estética y, además, se ligaban a prácticas artísticas coetáneas.

Como este segundo vínculo (la relación del cine con las artes) es el que amalgama parte del acercamiento monográfico de este número de *Ventana Indiscreta*, a él me voy a referir de manera preferente en este artículo introductorio. ¿Con qué artes y cómo se vincula el cine en sus primeros tiempos? Parece evidente que el primero es el de la fotografía, que tampoco en esos años había recibido la aceptación de ninguna academia. Los primeros modos de encuadrar el espacio visual fueron una “posta” en movimiento (exclusivamente en el interior del cuadro) de los modos (o de algunos de ellos) de la cámara fija. La frontalidad (y la misma diagonalidad) del punto de vista y la distancia promedio de la cámara provenían de la fotografía. Más allá de esos tiempos aurorales, de Edison, los Lumière y otros, la fotografía fija va a seguir asociada al cine de muchas maneras, pero para efectos

▶ *Ballet mecanique.*



de nuestro artículo introductorio, no vamos a seguir con ella.

Más bien, vamos a observar ligeramente algunos puentes del cine con las artes clásicas o tradicionales, aquellas con las que se conecta al cine cuando se establece el concepto de sétimo arte; a saber, la arquitectura, la escultura y la pintura; la música, la literatura y la danza. Según la noción aceptada y en boga en esa época, artes del espacio las tres primeras y del tiempo las otras. De allí que se dijera que el cine fuera una suerte de arte total o arte-síntesis, el arte del espacio y del tiempo, aunque el drama escenificado y la danza tenían de ambos, tal como intentó materializarlo previamente en el espacio escénico y de modo ostensiblemente espectacular el gran Richard Wagner. Fue el teórico italiano, residente en París, Ricciotto Canudo, quien en 1911 suscribió el *Manifiesto de las siete artes*. No fue el inventor del término, pero sí el primero que lo levanta en un manifiesto, una especie de “proclamación de independencia” que, pese a su autoría individual, va a permanecer como tal en el tiempo.

Muy pronto salieron a relucir, aunque al comienzo pocos lo vieron, los contornos plásticos, que más allá de la fotografía se perfilaban en los encuadres; el diseño escenográfico y la valoración de los espacios que remitían a formas escultóricas o arquitectónicas; los desplazamientos coreográficos; la “música” de las imágenes, antes que la música, incorporada a la banda sonora con la llegada del sonido, complete, con la palabra y los ruidos, el esquema del “lenguaje audiovisual” que se instala en todo el planeta. Con la palabra, asimismo, se completa una relación, hasta ese entonces limitada, con el drama literario, con el teatro.

En el campo del sonido, la música acompañó desde muy temprano a las proyecciones, como lo venía haciendo con los espectáculos teatrales, lo que se conocía como la ‘música de escena’. En general, el teatro de variedades, además de tener a la música como una de las partes o “variedades” del espectáculo, se utilizaba como acompañamiento de otros números (cómicos, de magia, danzas, etcétera). Se puede cuestionar que este empleo de la música, que echó mano a melodías de diversas procedencias y a arreglos que se fueron estandarizando, sentando algunas de las bases del acompañamiento musical en el cine sonoro, pueda ser considerado legítimamente como un aspecto de la película, pero sí lo fue, indudablemente, de la exhibición y de la recepción de los espectadores. En ese sentido, la música formó parte desde siempre del “acto de ver cine” y lo que aquí nos interesa destacar es

que en ese acto de ver cine la música se incorpora como un componente activo y envolvente, implicando emocionalmente al espectador.

Como quiera que los acompañamientos verbales, que también ocurrieron en ese periodo, y en algunos lugares como el Japón de modo más notorio, fueron ostensiblemente menos significativos en conjunto, es la música la que traza una línea de continuidad entre el cine mudo y el sonoro, aun cuando se pase de la “materialidad” de la música ejecutada en la sala a la música incorporada al sonido óptico, es decir, que se produzca un cambio sustancial en términos tecnológicos y de lenguaje y estética fílmicos.

Otra cosa es la ‘música de las imágenes’, esa que, especialmente debida a las operaciones rít-

**En la ex Unión Soviética,  
Dziga Vertov quería  
asestarle un golpe mortal  
a la estética narrativo-  
representativa con *El  
hombre con la cámara*, una  
propuesta (un documental  
de autor, se diría hoy) sin  
intérpretes, escenarios de  
estudio ni guion.**

micas del montaje, puede ser “escuchada” (como sugerencia, casi como “equivalencia” visual) en las películas de Griffith y en las de los representantes de lo que en Francia llaman el *burlesque*, en especial el *burlesque* norteamericano, es decir, el género cómico que experimentó su edad de oro en los años diez y veinte. También en los filmes de Eisenstein y Vertov, por señalar a quienes hacen un empleo hiperbólico de esas operaciones rítmicas. Por su parte, otros vanguardistas tan conspicuos, como Epstein o Gance en Francia y Walter Ruttmann en Alemania, edifican sus filmes “sinfónicos” potenciando a su modo la rítmica de las imágenes.

Una de las conexiones que más se viene investigando en los últimos tiempos es la del cine y el teatro. Porque así como se encuentra una asociación inmediata entre los primeros filmes y la fotografía, asociación “natural”, o “genética”, podríamos decir, muy pronto la asociación con el teatro no tarda en aparecer desde el momento en que la actuación, aunque fuese a cargo de figurantes, la escenografía de estudio y los modos de representación, remiten inequívocamente a las prácticas teatrales. “Teatro en conserva” fue una denominación empleada es verdad que en los tiempos (alrededor de 1910) en que el *film d'art* hizo el primer emprendimiento (fallido) de otorgarle al cine un estatus artístico sobre la base de convertirlo en un medio de adaptación de piezas teatrales, manteniendo la cámara la ubicación frontal y los

**Tampoco la poesía estuvo ausente, y no precisamente en los intertítulos que (como la música en la sala) eran un acompañamiento escrito en nada ajeno al ‘acto de ver’ cine en esos tiempos y que, como casi todos los temas sugeridos en este texto, requeriría una explicación mayor.**

actores desplazándose de lado a lado, de bastidor a bastidor, como en el teatro.

No obstante, y más allá de esa equívoca operación de adaptación (muy limitada, además, por la “mudez” del medio) en un lenguaje visual que ya estaba ampliando sus posibilidades en los cortos de David Griffith para la Biograph y en lo que otros hacían en Estados Unidos e Inglaterra, especialmente, es notorio que, más que modos específicos, ciertas estructuras teatrales se incorporaban al cine y a su lenguaje. Vale lo dicho: actores, esce-

narios y representaciones. Eso se une al funcionamiento narrativo en el que Griffith puso tanto empeño, inspirándose según lo dijo, en las novelas de Charles Dickens. Narración y representación van a ser desde entonces dos de los vectores por los que transita el desarrollo de la industria posterior y lo siguen siendo en la actualidad.

No se entienda lo anterior como una postulación de copia o repetición en el medio audiovisual de las prácticas usuales (o no usuales) de la narración literaria y la representación escénica en el cine, pues no fue así. Lo que vamos a ver desde los primeros años es una asimilación peculiar que el cine va a ir haciendo de esas fuentes hasta convertirse en lo que, usando una expresión de Andre Bazin, llamaremos un “arte impuro”. Una de las aventuras estéticas seguramente más apasionantes ha sido durante el siglo XX, y todavía ahora, la confrontación entre el cine y el teatro, esa que entre otros el teórico francés Jacques Aumont examina en su libro *El cine y la puesta en escena*, recientemente traducido por Ediciones Colihue en Buenos Aires.

En los años veinte, y con la eclosión de las vanguardias europeas que alborotan el teatro, la música, la poesía, la pintura y la escultura, el cine se ve de pronto incorporado a la constelación vanguardista y allí se teoriza, se discute y se crean filmes que, como no se había hecho aún de manera intencional, apuntan a la plástica, a la “fotogenia” y a la “música” de las imágenes. En esos intentos, la narración se relativiza o se esfuma y la representación prácticamente desaparece o se reduce drásticamente. En la ex Unión Soviética, Dziga Vertov quería asestarle un golpe mortal a la estética narrativo-representativa con *El hombre con la cámara*, una propuesta (un documental de autor, se diría hoy) sin intérpretes, escenarios de estudio ni guion.

Por su parte, el expresionismo alemán instala un espacio en el que la dimensión plástica adquiere una visibilidad hasta entonces inédita. Si Georges Méliès, Segundo de Chomón y otros “inventaron” en los primeros años la escenografía, otorgándole una presencia decorativa y pictórica (reforzada por el coloreado a mano) y convirtiéndola en un atractivo *per se*, habrá que esperar hasta la llegada de los filmes expresionistas para encontrar un grado superior de elaboración. Allí se desfigura el realismo del entorno urbano y extraurbano, de los interiores y exteriores, y se constituye un espacio escenográfico que vale en cuanto tal y no solo como marco de la acción. Espacio escenográfico que quiere legitimarse, asimismo, como creación relativamente autónoma en sus valores cuasi-pictóricos. Algunos vanguardistas en Francia, sin apelar a la estética expresionista, y desligándose prácticamente del



► *L'étoile de Mer.*

menor componente argumental, hicieron de la plástica de las imágenes (y de su rítmica) el centro de sus exploraciones, como podemos ver en *Ballet mécanique*, de Fernand Léger, o en *L'étoile de mer*, de Man Ray.

Tampoco la poesía estuvo ausente, y no precisamente en los intertítulos que (como la música en la sala) eran un acompañamiento escrito en nada ajeno al 'acto de ver' cine en esos tiempos y que, como casi todos los temas sugeridos en este texto, requeriría una explicación mayor. Pero aquí la referencia apunta a ciertas propuestas que como la de *Un perro andaluz*, se vinculan con el proceso creativo de la poesía en el sentido de esa 'escritura automática' sobre la que escribió André Breton, o con los 'cadáveres exquisitos' que cultivaran el mismo Breton y los surrealistas. Un flujo de situaciones visualizadas al modo en que esa concepción poética, que quería romper con las ataduras de la lógica y del sentido común, podía hacerlo. Una poesía del inconsciente que halló, precisamente, en el 'silencio' de las imágenes de *Un perro andaluz* y en su peculiar cadencia, una curiosa equivalencia visual.

Todo eso no afecta ni disminuye el empuje de los modos ya instalados de un lenguaje narrativo-representativo, que se va a ver reforzado con la llegada del sonido, pero sí ponen en evidencia vínculos adicionales que, de una u otra manera, se van a ir manifestando a través de los años, enriqueciendo, matizando o entorpeciendo (de todo hay) la dinámica del lenguaje cinematográfico. Otras formas creativas (de la historieta al diseño industrial, de la televisión al video analógico) se irán encontrando también más adelante, agregando otros vínculos a ese lenguaje que es una construcción donde la estabilidad y el cambio están en permanente tensión. Ese lenguaje que, ahora, con las mutaciones tecnológicas en proceso, y con los "reacomodos" que se están presentando y que seguirán, merece volver a verse, con la perspectiva del proceso histórico, en la época en que se descubrían, un poco intuitivamente, las conexiones entre el cine y las demás artes. ◻