

El cine como una forma original de arte
Por Hans Richter
(1955)

El principal problema estético del cine, que fue inventado para la reproducción del movimiento, es, paradójicamente, la superación de la reproducción. En otras palabras, la cuestión se plantea así: en qué medida la cámara (película, color, sonido, etc.) es enriquecida y utilizada para *reproducir* (cualquier objeto que se coloque delante del lente) o *producir* (sensaciones no posibles en otro arte).

De ninguna manera es esta pregunta puramente técnica o mecánica. La liberación del tecnicismo, está íntimamente relacionada con problemas psicológicos, sociales, económicos y estéticos. Todos juegan un papel al decidir en beneficio de qué es usada la técnica y cuánto debe liberarse la cámara. Hasta que este problema fundamental, con todas sus implicaciones, no sea suficientemente esclarecido, es imposible hablar del cine como arte independiente, incluso como forma de arte, a pesar de lo que prometa. Dicho por Pudovkin: *"Lo que es una obra de arte antes de ser puesto delante de la cámara (como la actuación, la dirección o el argumento) no es una obra de arte en la pantalla."*

Aún al sincero amante del cine en su forma actual, debe parecerle que el cine es usado en su mayor parte, para formar un archivo de registro de logros artísticos: obras de teatro, actores, novelas o simplemente la pura realidad, y proporcionalmente poco para la creación de sensaciones cinematográficas puras. Es verdad que el cine comercial usa muchos de los elementos "liberadores" descubiertos desde 1895 por Méliès, Griffith, Eisenstein y otros, tendientes a una forma cinematográfica pura. Pero la tendencia general de la industria cinematográfica, como institución económica, es la distribución de cada film a la mayor cantidad de personas posibles. Esta institución tiene que evitar alejarse de las formas narrativas tradicionales por las cuales la mayor cantidad de gente está condicionada: el teatro, con la supremacía del actor y la novela o comedia, con la del escritor. Estas dos tradiciones pesan aplastantemente en el desarrollo de cine, y le impiden su *liberación*.

David Wark Griffith forzó al actor teatral, ya en el año 1909 a la actuación cortada, y rompió de esta manera la interpretación ininterrumpida del actor teatral, en cientos de escenas actuadas separadamente que adquirirían continuidad solamente en la sala de montaje. El aporte del primer plano y el montaje de escenas simultáneas fueron pasos revolucionarios hacia la conformación de un estilo cinematográfico. Pero cuando rompió con la actuación teatral dio, involuntariamente, al crear la estrella, un golpe tremendo al actor. Como "estrella" el actor inmortalizó la reproducción y dominó, una vez más, la forma cinematográfica.

Por otra parte, la novela en los últimos cincuenta años se ha adaptado al cine. Se ha vuelto cada vez más hacia una narración visual. Pero su técnica de desarrollo psicológico del personaje, su estilo narrativo, propiedades tradicionales de la literatura, dominan el cine y lo hacen, a su manera, reproducción de obras literarias, que eran arte original antes de ser "producidas" en Hollywood, Londres, París y Roma.

No nos preocupa aquí que a pesar de depender de otras formas artísticas, y a pesar del mayor o menor grado de reproducción, muchas películas hayan mostrado méritos excepcionales. Se sabe que la industria cinematográfica ha producido obras fascinantes, llenas de inventiva, inspiración y valores humanos. El problema que estamos tratando aquí es el del cine como forma de artística original. "Bueno" o "malo" no tendrán sentido hasta tanto no se esclarezcan los fundamentos estéticos del cine.

La incertidumbre de si el cine (el de entretenimiento) es esencialmente teatral, literario, o plástico, termina haciendo dudar a historiadores y críticos sinceros, si el cine es, o será, después de todo, un arte original. Existe también otra corriente que defiende la forma cinematográfica actual, pero que, a pesar de su tremendo éxito y de su poderosa influencia, niega su valor como compensación social al ofrecer paraísos completos con dioses y diosas, y ve en él una gran perversión del medio.

Entre estas dos posturas prefiero decir que la película de ficción en su forma actual es una reproducción de varias formas de arte mezcladas con elementos cinematográficos originales. Pero el hecho es que hay por lo menos dos formas cinematográficas al lado del cine del argumento que menos espectaculares que las de Hollywood, son más cinematográficas en el sentido más específico de la palabra.

Varias veces en la historia del cine una revolución ha roto temporalmente el dominio de las dos artes tradicionales sobre el cine de entretenimiento. Nombraré las dos revueltas más populares: el cine mudo ruso post-revolucionario (POTEMKIN), y después de la liberación de Italia del fascismo, el cine italiano de post-guerra (PAISA). En los dos casos la película de ficción se ha convertido en película histórica y del estilo teatral ha pasado al documental, al usar decorados naturales, actores no profesionales y hechos reales.

Con el estilo documental el cine vuelve a sus fundamentos. Aquí tiene una base estética sólida: el uso libre de la naturaleza, incluyendo al hombre, como materia virgen. Por la selección, la eliminación y la coordinación de los elementos naturales, la forma cinematográfica desarrolla lo que es original y no está atado por la tradición teatral o literaria. Esto, tanto para la película semidocumental de argumento (Potemkin, Paisa) como para la puramente documental.

Estos elementos deben alcanzar un significado social, económico, político y humano acorde con la selección y coordinación. Pero este significado no existe a priori en los hechos ni tampoco es una reproducción (como en la actuación del actor). Es creado en la cámara y en la sala de montaje. El cine documental es una forma cinematográfica original. Ha llegado a tomar con los hechos su nivel original. Abarca nuestra vida racional desde los experimentos científicos hasta el poético estudio del paisaje, pero nunca abandona lo real. Su propósito es amplio: sin embargo, es una forma artística original mientras mantenga el uso del material natural virgen en interpretaciones racionales. La técnica moderna – y más conveniente – de rehacer escenas y hechos reales tiene serios escollos, ya que nos puede hacer entrar nuevamente a la reproducción por la puerta de atrás: al reproducir escenas ya ocurridas.

La influencia del documental está creciendo pero su contribución a un arte cinematográfico es, por naturaleza, reducida. Está limitado por la misma arma con la cual ha dominado la influencia de los dos artes antiguas. Como sus elementos son hechos, puede ser arte original dentro de los límites de esta realidad. Todo uso libre de las cualidades mágicas, poéticas, e irracionales que el medio cinematográfico le puede brindar debe ser excluida a priori por no ser hechos. Pero sucede que estas cualidades son esencialmente cinematográficas, son características del cine, y son, estéticamente las que prometen futuro desarrollo. Aquí es donde la segunda de las formas cinematográficas originales tiene su lugar: el cine experimental.

Hay un corto capítulo en la historia del cine que se ocupa de esta forma cinematográfica. Fue protagonizado por individuos que estaban interesados en el medio expresivo cinematográfico. No estaban condicionados por clichés de producción, ni por la necesidad de la interpretación racional, ni por obligaciones financieras. La historia de estos artistas individuales, hacia 1920, bajo el nombre de vanguardia (avant-garde), puede ser leída como la historia de un intento de superar la reproducción y llegar al uso libre de los medios de expresión cinematográficos. Este movimiento se extendió por Europa y fue sostenido en gran parte por pintores modernos quienes, en su propio campo habían roto con lo convencional: Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Picabia, Ruttman, Brugère, Len Lye, Cocteau, yo y otros.

El hecho de que fueran casi exclusivamente artistas modernos quienes representaron este movimiento indica en qué dirección se buscaba la *liberación del cine*. Ya en la segunda década del siglo, Canudo y Delluc hablaban en Francia de lo "fotogénico" como la cualidad "plástica" del nuevo medio. René Clair fue más allá al declarar al cine como un medio visual por sí mismo:

"Un hombre ciego en teatro común y un sordomudo en un cine, perciben justamente lo esencial de la función." La palabra para el teatro, la imagen muda para el cine: éstos son los elementos. Estos artistas descubrieron que el cine como medio visual entraba en la tradición artística sin violentar sus fundamentos. Era ahí donde podía desarrollarse libremente:

"El cine debe eludir toda conexión con los temas históricos, educativos, románticos, morales o inmorales, geográficos o documentales. El cine debe convertirse, paso a paso, en exclusivamente cinematográfico, lo que significa que debe usar exclusivamente elementos fotogénicos" (Jean Epstein, 1923).

Hay problemas en el arte moderno que llevan directamente al cine. Organización y orquestación de forma, de color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, fueron problemas con los cuales chocaron Cézanne, los cubistas y futuristas. Eggeling y yo caímos sin quererlo desde los problemas estructurales del arte abstracto en el medio cinematográfico. La conexión con el teatro y la literatura fue completamente suprimida. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto y el surrealismo no sólo encontraron su expresión en el cine, sino también algo nuevo que acometer en un nuevo nivel.

Lógicamente la tradición del arte moderno creció en un ancho frente, junto al cine y dentro de él: la orquestación del movimiento en ritmos visuales – la expresión plástica de un objeto bajo condiciones luminosas variables, "para crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y el tiempo, para representarlos en su belleza plástica, esto parecía valer la pena" (Léger). La distorsión y disección del movimiento, un objeto o forma, y su reconstrucción en términos cinemáticos (así como los cubistas separaron y reconstruyeron en términos pictóricos) – la desnaturalización del objeto en cualquier forma para recrearlo cinematográficamente con la luz – la luz con su transparencia y pureza como material poético dramático, constructivo – el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado de sueño puro, la liberación completa del argumento convencional y su cronología, en desarrollos dadaístas o surrealistas en la que el objeto es sacado de su contexto convencional y es puesto dentro de nuevas relaciones, creando así un nuevo contenido.

"El objeto externo ha salido de su ambiente habitual. Sus partes componentes se han liberado del objeto de tal manera que pueden establecer relaciones completamente nuevas con otros elementos" – André Breton (acerca de Max Ernst).

El objeto externo fue usado, lo mismo que en el film documental, como materia virgen, pero en vez de emplearlo para un tema racional de índole social, económico o científico, se lo sacó de su medio habitual y fue usado como material para expresar visiones irracionales. Películas como "Ballet mecánico", "Entreacto", "Emak Bakia", "Fantasmas antes del desayuno", "El perro andaluz", "Sinfonía diagonal 1", "Cine anémico", "La sangre de un poeta", "Sueños que el dinero puede comprar", no son repetibles en otro medio y son esencialmente cinematográficos.

Es demasiado temprano para poder hablar de una tradición, o de un estilo, comparable a los de las otras artes. El movimiento es demasiado joven todavía. Hay, sin embargo, direcciones generales que cubren gran parte de estos esfuerzos: el arte abstracto y el surrealismo. Aquí en los Estados Unidos, está la obra de los hermanos Whitney y de Francis Lee más característicos del primero, y las películas de Curtis Hurrington, Maya Deren y Frank Stanffather, ejemplos del segundo. Hay muchos intentos serios pero también muchos "seguidores" que usan y abusan de las sensaciones fáciles de conseguir en este medio. Especialmente el surrealismo ha sido una bienvenida para la exhibición de todo menú de inhibiciones.

En Inglaterra, Francia, Dinamarca, Holanda, Bélgica, grupos de artistas individuales que experimentan en el cine, casi todos pintores, han retomado el trabajo empezado por la avant-garde de los años veinte. Están siguiendo la única línea que un artista puede seguir: la integridad artística. De esta manera una tradición interrumpida temporalmente por los tumultuosos acontecimientos europeos ha sido retomada por una nueva generación aquí y en el exterior. Es obvio hoy que esta tradición no cesará sino que crecerá. Por chico o grande que sea este movimiento ha abierto una nueva vía al cine en tanto forma artística y tiene algo más que mero significado histórico.

Cuanto más fuerte sea el movimiento del documental y del cine experimental y mayores las oportunidades que el público tenga de ver sus obras, éste más se adaptará al estilo cinematográfico en oposición al teatral. Sólo después de esa transformación del gran público podrá seguir el mismo camino el film de entretenimiento. En esa era ideal, el film de entretenimiento y el del arte serán uno mismo.