

*Andrés de Luna*

## **Los dones de la imagen Vasos comunicantes del cine y la pintura**

El cine y la pintura son expresiones ligadas al ámbito de la temporalidad. Bernard F. Dick en *Anatomía del film* anota:

el 23 de julio de 1975, en Boston, una escalera aérea depositó a un bombero en el balcón de un edificio en llamas. Robert O'Neill llegaba al rescate de Diana Bryant de diecinueve años y de su ahijada de dos años, Tiare Jones. Repentinamente el balcón cedió. El bombero se asió de la escalera, pero Diana cayó al vacío encontrando la muerte; Tiare quedó seriamente herida aunque sobrevivió. Al día siguiente, el *New York Times* publicó cuatro fotografías del accidente, las cuales ganaron el Premio Pulitzer para Stanley Forman. Estas parecen fotogramas de un filme de desastre [...] La mayoría de la gente encuentra fascinantes estas fotos ya que capturan lo súbito con que la vida se convierte en muerte y un ser humano en un simple objeto. Pero el estudioso del cine se sentirá atraído a ellas por otras razones. Las fotografías nos cuentan una historia en cuatro partes que podría titularse *La caída de Diana Bryant*. Sin embargo, dividen la caída en etapas separadas, dando la impresión de que ocurrió en cuatro discretos pasos, cuando en realidad fue una sola acción ininterrumpida. Al tomar fotografías individuales de una acción continua, Forman la fragmentó en la forma que lo hace un realizador de un filme; y al fragmentar la caída, la ha hecho aparecer más larga de lo que realmente fue. Si comprendemos lo que ha hecho Stanley Forman, entonces comprendemos uno de los elementos básicos del film: o sea que se puede expandir o contraer el tiempo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Bernard F. Dick: *Anatomía del film*. Noema Editores, México, p. 9.

Hablar del tiempo es referirlo a una experiencia que se capta de múltiples maneras y niveles. Luego de Einstein, ya se sabe que el tiempo es una relatividad. Pero, lo que aparece en la instancia temporal es su doble estruendo: el creador y el destructor. Así como también su regularidad que lleva al retorno periódico y a la irreversibilidad. El existencialista francés Jean Pucelle dirá:

Pasar es lo propio del tiempo. Si me instalo en el movimiento del tiempo que pasa, noto en seguida que puedo adoptar tres actitudes: me entrego totalmente al *presente*, sumergiéndome en mis impresiones actuales: me vuelvo hacia mi *pasado* por medio de la memoria; o me dirijo hacia el *futuro*. Estas tres actitudes, teóricamente distintas, están prácticamente ligadas: el presente está hecho del pasado y preñado del porvenir, dice Leibnitz.<sup>2</sup>

La pintura y el cine condensan el tiempo y tratan de proyectarse hacia el porvenir. En uno y en otro es arbitrario y sus dependencias están ligadas al carácter expresivo de sus imágenes. Godard en *Vivir su vida* (1962) hacía rabiar a los espectadores con una escena de peculiar malicia: Nana (Anna Karina) y Paul (André S. Labarthe) dialogan en un clásico café-tabac parisino. La toma es un plano medio, nada más que ellos están vistos de espalda, con los codos sobre la barra. El espejo de enfrente apenas si registra un vaguísimo reflejo de los rostros, de tal modo que se rompe la forma habitual de observar una plática. Sobre todo si tomamos en cuenta que en Occidente se ha acostumbrado al aficionado a ciertas convenciones, Godard al violentar las maneras cinematográficas consigue amplificar la *duración*. Al evitar el corte y mantener la cámara en el mismo punto hace del *presente* filmico una realidad alterada. Otro ejemplo que constituyó un escándalo fue una escena de la cinta mexicano-francesa *El diablo y la dama* (1983), de Ariel Zúñiga. Ahí un automóvil se detenía a cargar gasolina, los hechos se daban sin los habituales cortes que evitan la acción completa. El tiempo real se transforma al pasarlo a través del cine, de esa forma lo que sería un hecho rutinario y sin premuras, de pronto parece infinitamente largo.

<sup>2</sup>Jean Pucelle: *El tiempo*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1976, p. 19

1907, en *La evolución creadora*, Bergson bautiza la mala fórmula: es la ilusión cinematográfica. El cine procede, en efecto, con dos datos complementarios: cortes instantáneos llamados imágenes; un movimiento o un tiempo impersonal, uniforme, abstracto, invisible, imperceptible, que está *en* el proyector y *con* el cual se hace desfilan las imágenes. El cine nos presenta, pues, un falso movimiento, es el ejemplo típico del falso movimiento. Pero es curioso que Bergson imponga un nombre tan moderno y reciente (*cinematográfica*) a la más vieja de las ilusiones. En efecto, dice el filósofo, cuando el cine reconstruye el movimiento con cortes inmóviles, no hace sino lo que hacía el pensamiento más antiguo (las paradojas de Zenón), o lo que hace la percepción natural.<sup>3</sup>

Ahora bien, Deleuze hace de la imagen tiempo y de la imagen movimiento una dualidad definitoria del cine. Donde se nutrió de diversas nociones, sobre todo de Peirce y Bergson, para llevar a cabo una propuesta teórica hasta ahora insuperable en su profundidad abrumadora, que echa por tierra los enmarañamientos semióticos cuyo fin último fue el de convertirse en terreno ruinoso. Un texto que sirvió de enlace entre las diferentes artes fue *La función del cine* de Elie Faure, el célebre historiador del arte a quien Godard le rinde un clarísimo homenaje en *Pierrot el loco* (1965). En ese libro prologado por Chaplin, se lee:

No se piensa en lo que hacen los ochocientos personajes (ésta es, según creo, la cifra que dan las guías) del *Paraíso*, que existen sin embargo, en carne, en huesos, en músculos, en rostros, ligados a la función viviente por el dibujo nervioso y convulsivo. No se percibe sino un vasto conjunto, la sinfonía global de volúmenes coloreados rizándose como nubes, una música visible que no comienza, que no concluye, una ondulación eterna, captada pero no detenida por un espíritu en el momento en que pasa ante él [...] Ese drama espacial me hace pensar en el cinematógrafo, y no tanto en lo que es actualmente, como en lo que deberá ser. Sin cesar los fondos participan activamente en el movimiento de las formas; sin cesar, el movimiento de las formas

<sup>3</sup>Gilles Deleuze: *La imagen movimiento*, Editorial Paidós, Barcelona, 1984, p. 14

penetra en la tragedia de los fondos. Tintoretto, evidentemente, no busca —como les está permitido hacerlo a quienes han visto el cine y muy pronto ni siquiera recordarán que han asistido a su nacimiento; para quienes el cinematógrafo se ha transformado en un espectáculo normal y casi cotidiano.<sup>4</sup>

*El Paraíso* (1579) es una de las obras mayores de la pintura veneciana y un trabajo límite en la producción del Tintoretto. Faure acierta al encuadrar ese óleo como un esbozo de cine, pues algo de esto logró Abel Gance al filmar *Napoleón* (1926) o Alain Resnais en *Providence* (1977), Bergman en *Fanny y Alexander* (1984) o Zulawski en *Lo que importa es amar* (1976). Ese oleaje redentor que oscila de la realidad al sueño, que conjuga tiempos y que mueve a sus conjuntos actorales con virtuosismo escénico, legitiman las películas anteriormente mencionadas. Pintura y cine son propuestas iconográficas en las cuales el tiempo es una dimensión obligada. Tan es así que la *Ronda nocturna* (1642), de Rembrandt, posee todas las características de una imagen con *presente relativo*. La movilidad del cuadro se establece en el instante en el cual el capitán Frans Banning Cocq habla y su interlocutor el teniente Willem Van Ruytenburg escucha. Kurt Bauch se ha atrevido a afirmar que es el primer cuadro sonoro en la historia de la pintura. En ese retrato colectivo lo que impera es la cinética, todos los personajes están en movimiento: el tamborilero tañe su instrumento; un hombre agita el estandarte de la compañía paramilitar; un soldado pasa velozmente y deja ver entre la multitud a una niña de tonos claros cuyo milagro consiste en iluminar la zona derecha del magnífico lienzo. El *presente relativo* se logra dar por ese cúmulo de acciones que podrían desfasar el cuadro en la inmediatez y lo que sigue apenas pasado un instante. El prodigio de Rembrandt consistió en armar una escena donde el tiempo se expresa sin cortapisas.

El cineasta británico Kenneth Branagh en su versión al *Enrique V*, de Shakespeare, logró algunos momentos rembrandtianos, sobre todo en la escena en la que John Falstaff evoca la amistad de su amigo el otrora príncipe y la traición actual del rey, quien lo olvida y lo hace

<sup>4</sup>Elie Faure: *La función del cine*. Ediciones Leviatán. Buenos Aires, 1956. pp. 25 y 26

víctima de sus desprecios. Las penumbras de Rembrandt sirven de modo perfecto para que el tiempo parezca suspendido, ya que casi todo se concentra en unos cuantos elementos, lo demás queda a la sombra y sin posibilidad de diálogo con el resto de objetos que componen esa secuencia.

En los pintores más cercanos al barroco o francamente barrocos, al estilo del Greco, impera un orden cronológico para observar el cuadro, y casi podría decirse que en el recorrido hay algo de montaje, de edición que se cumple cuando el observador se pliega a los juegos visuales impuestos. La idea misma de ascensión que se presenta en *El entierro del Conde de Orgaz* (1588), cuya influencia más clara aparece en *Resurrección de Cristo* de Giovanni Crespi. Un niño con un cirio pascual invita a contemplar la obra, de ahí se pasa a la imagen casi autónoma en la cual el cuerpo inerte del Conde de Orgaz, al que San Agustín acoge en su regazo auxiliado por otro clérigo. El *montaje* es solemne como corresponde al carácter de la escena, exige una mirada lenta y cautelosa que avance poco a poco en este juego visual. Luego vendrán los convidados al festín fúnebre, entre ellos el propio pintor. Ellos suben la mirada para observar la gloria que se abre en el cielo. Un lienzo amarillo que cubre a un ángel marca el sentido para encuadrar el universo de la Divinidad. Poco después se empezará a observar la zona lateral con sus monjes franciscanos. Resulta obvio que en este cuadro el tiempo se desdobra en movimiento.

E. H. Gombrich es categórico cuando afirma en *La imagen y el ojo* que

mientras que el problema del espacio y su representación en el arte ha ocupado la atención de los historiadores del arte en un grado casi exagerado, el problema correspondiente del tiempo y la representación del movimiento ha sido extrañamente descuidado [...] Es evidente que todo maestro en pintura, cuando ha elegido el momento o instante con arreglo al cual va a representar su historia, queda desde ese punto privado de la posibilidad de aprovechar cualquier acción que no sea la inmediatamente presente y que corresponde al instante único que describe. Pues, si sobrepasa al presente sólo por un momento, de igual modo podría sobrepasarlo por muchos años. Y, por la misma razón, podría con el mismo derecho repetir varias veces la

misma figura [...] No puede darse una idea de cualquier cosa futura, ni traer a la mente cualquier cosa pasada, si no es presentando los pasajes o sucesos tal como han subsistido realmente, o como podrían subsistir con arreglo a la naturaleza, u ocurrir conjuntamente en un instante común.<sup>5</sup>

En ese sentido habría que referirse al cineasta Robert Bresson, quien a lo largo de su breve filmografía consistente en doce filmes realizados en cerca de cinco décadas, presenta una imagen ascética del encuadre filmico. En él nada hay de barroco, sería el anti-Max Ophüls —sin que esto hable mejor de uno o de otro— sus tomas son estáticas y aparece en el cuadro lo que debe aparecer; nada más que el subvertía la posible acusación de simpleza con espíritu cartesiano que gustaba del detalle, con todo y lo que significaba ampliar el tiempo gracias a dejar correr la cámara en los llamados *puntos muertos*; cuando los directores de Hollywood hacía un minuto que habían cortado la acción, en ese momento Bresson apenas comenzaba a disfrutar de los hechos. Del cine de Bresson podría decirse aquello que comentaba Gaston Bachelard al anotar que “una filosofía del reposo no es una filosofía de la quietud. Un filósofo no puede buscar tranquilamente la quietud. Necesita pruebas metafísicas para poder aceptar el reposo como un derecho del pensamiento”.<sup>6</sup> En *El dinero* (1983), última cinta que filmara Bresson, el *reposo* es una condición para que se exprese la idea filmica en su más pura y llana desnudez. El personaje central llegará a convertirse en violento criminal luego de soportar un castigo injusto, el abandono conyugal y la muerte de su hija. Lo que en cualquier otro director compondría un melodrama lacrimoso y sangriento, para Bresson es la posibilidad de dialogar con el silencio. El cineasta francés se concreta a narrar con una gran economía de recursos expresivos, pese a contar con el fotógrafo italiano Pasqualino de Sanctis, nunca se le ocurrirá volcarse en movimientos de cámara, uso de técnicas modernas o veleidades que el prefería ignorar. Esta cinta-legado fue un reencuentro con sus aspiraciones cinematográficas más profundas, con aquello que

<sup>5</sup>E.H. Gombrich: *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 40

<sup>6</sup>Gaston Bachelard: *Dialéctica de la duración*. Editorial Villalar, Madrid, 1978, p. 9

escribió en 1958: “Aplicarme a imágenes insignificantes no significantes”, o “Lo auténtico del cinematógrafo no puede ser ni lo auténtico del teatro, ni lo auténtico de la novela, ni lo auténtico de la pintura. (Lo que el cinematógrafo consigue con sus propios recursos no puede ser lo que el teatro, la novela y la pintura consiguen con sus propios recursos)”.<sup>7</sup>

Lastomas en Bresson constrúan un espacio que habitaba un tiempo particular y, desde luego, una duración. “Para durar es necesario confiarse a ritmos; es decir a sistemas de instantes. Los acontecimientos excepcionales, para marcarnos, deben encontrar resonancias en nosotros”.<sup>8</sup> Eso es lo que lograba Robert Bresson en sus filmes, ya sea que se basara en Giraudoux, Bernanos o Dostoievski o en sus emociones más reconcentradas, en él latía un ritmo cinematográfico capaz de confinar al olvido a muchos de sus contemporáneos, ese era su mérito, ese era su emblema.

Vale la pena regresar a las consideraciones de Elie Faure:

Que haya todavía hoy algunos pintores auténticos, les haré la gracia de lamentarlo, cuanto que la mayor parte de ellos aman precisamente al cine, sufren su influencia, a veces hasta la favorecen. ¿No se puede sostener que los grandes maestros de la escultura y de la pintura —entre otros los hindúes, los khmers, los escultores franceses medievales y, más cerca Tintoretto, Miguel Angel, Rubens, Goya, Delacroix—, persiguiendo los contornos fugitivos de la continuidad de los relieves y de los movimientos de la superficie, han presentado al cinematógrafo? El cubismo, del que Dios posee el alma, ¿no fue un ensayo de sustitución por ritmos captados y desarrollados sobre varios planos a la vez —que es la definición misma de una imagen móvil— de las melodías expresadas en las tres viejas dimensiones por una pintura extenuada? ¿Picasso no ha renunciado a sus bellas facultades de pintor para transformarse en una suerte de ensayista plástico, sin cesar a la búsqueda de cadencias combinadas, imposibles de realizar sobre un solo plano, pero muy ricas en sugerencias?<sup>9</sup>

<sup>7</sup>Robert Bresson: *Notas sobre el cinematógrafo*. Editorial Era, México, 1979, p. 26

<sup>8</sup>Gaston Bachelard, op. cit., p. 13

<sup>9</sup>Elie Faure, op. cit., p. 95

Si eso opinaba uno de los críticos de arte que mejor entendieron el espíritu de las vanguardias, André Bazin, patriarca de los cineastas de la *nouvelle vague*, escribió en *¿Qué es el cine?*:

la pintura universal había utilizado fórmulas equilibradas entre el simbolismo y el realismo de las formas, pero en el siglo xv la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior. El acontecimiento decisivo fue sin duda la intervención de la perspectiva: un sistema científico y también mecánico [...] A partir de entonces la pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de remplazar al mundo exterior por su doble. Esta tendencia que crecía tan rápidamente que poco a poco devoró las artes plásticas [...] De ahí que el conflicto entre el estilo y la semejanza sea un fenómeno relativamente moderno y del que apenas se encuentran indicios antes de la invención de la placa sensible del fotógrafo [...] Liberado del complejo del *parecido*, el pintor moderno abandona el realismo a la masa que en lo sucesivo lo identifica por una parte con la fotografía y por otra con la pintura que sigue ocupándose de él [...] mientras que el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El filme no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota; sino que libera al arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la de su *duración*: algo así como la momificación del cambio.<sup>10</sup>

Con el cubismo la pintura adquiere una movilidad antes impensada. Si bien el cine se nutrió con el arte del pasado y jamás negó sus vínculos iconográficos cuando los retomó a manera de eco visual; el danés Benjamín Christensen incluirá imágenes derivadas del grabador Jacques Callot o de Brueghel en *La brujería a través de los tiempos* (1922), o bien Jacques Feyder laborará con la pintura de Rubens para realizar *La kermesse heroica* (1935). Estos homenajes explícitos a la plástica fueron notables, pero a veces el ánimo celebratorio se vuelve en contra

<sup>10</sup>André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Editorial Rialp, Madrid, 1966, pp. 15 y 16

de quien se atreve a desafiar un lenguaje; por ejemplo el Museo Tussaud, de Amsterdam, cometió un acto de increíble ridículo cuando escenificó las fantasías de *El jardín de las delicias* de Jeronimus Bosch; toda la agudeza del pintor quedaba reducida a unos monigotes cerúleos que nada decían y eran objeto de mofa generalizada. Bertrand Tavernier fracasó rotundamente cuando pretendió establecer un nexo entre el academicismo de un artista aficionado y el ímpetu de los impresionistas en *Un día en el campo* (1985); mientras que Stanley Kubrick relamió sus imágenes inspiradas en los paisajistas y retratistas del xviii inglés, para hacer con ellas un banquete iconográfico en *Barry Lyndon* (1975).

El crítico John Golding al hablar del cubismo dirá:

no existe un foco de luz único, y luces y sombras se yuxtaponen de un modo arbitrario. Los contornos de las formas presentan discontinuidades a intervalos, con lo que el espacio entre ellas y alrededor de ellas parece que fluyera hacia el espectador [...] El espacio, como insistiría Braque una y otra vez, era su principal obsesión pictórica. En una de sus declaraciones más lúcidas y reveladoras diría: 'Hay en la naturaleza un espacio táctil, un espacio que casi podría definir como manual', y en otra ocasión, 'lo que más me atraía y además era un principio rector del cubismo era la materialización de ese nuevo espacio que yo percibía'. Rechazar la perspectiva tradicional, de un punto de vista único, era tan esencial para la realización de las sensaciones espaciales que Braque quería transmitir como para el empeño de Picasso de transmitir una multiplicidad de información en cada objeto pintado.<sup>11</sup>

En el cinematógrafo se han utilizado de forma ocasional las perspectivas que transmutan la mirada convencional; de algo de eso se sirvió el expresionismo alemán con sus paisajes enrarecidos, lo mismo que Orson Welles con sus innovaciones en las tomas que amplían la profundidad de campo. De ahí la enorme efectividad narrativa de *El ciudadano Kane* (1941) y *La dama de Shangai* (1948); o Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad* (1961); o Vera Chitilova en *El atardecer de un fauno* (1986).

<sup>11</sup>John Golding en el artículo "Cubismo", del libro *Conceptos del arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 50

Por otro lado, los futuristas, amantes de la velocidad y de las novedades tecnológicas, encontraron un amplio camino para desarrollar cuando vieron las imágenes de Edweard Muybridge o las de Lumière. Ellos mismos experimentarían con el cine, esto ocurrió el 30 de enero de 1917 cuando estrenaron *Vita futurista*, espectáculo de Arnaldo Ginna en colaboración con Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli y Giacomo Balla. El grupo milanés hizo un acto de provocación en una de sus ciudades más odiadas: la Florencia del Renacimiento. La cinta se conserva en excelentes condiciones y pudo verse en la exposición *Futurismo*, que se presentara en el Palazzo Grassi, de Venecia en 1986; los episodios de *Vita futurista* eran: Como duerme un futurista; Gimnasia matutina; Dulces futuristas y otros más.

Años más tarde, Antonin Artaud escribió un texto llamado "Brujería y cine", posteriormente antologado en el libro *El cine*; expresa allí que

hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto. Esto no es solamente una cuestión electiva. No habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez, la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar en la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones en ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos.<sup>12</sup>

Esta noción de la pintura como representante de un haz de abstracciones tuvo su apogeo al inicio de la Segunda Guerra. Todo se convirtió en gesto íntimo, individualismo desbocado. Artaud se equivocaba cuando le negaba al cine la posibilidad del idiotismo, huella indeleble que ha terminado por volverse estigma infernal en las últimas décadas.

Ya en la era del neofigurativismo, Francis Bacon sostendrá un diálogo con David Sylvester, éste le dirá:

<sup>12</sup>Antonin Artaud: *El cine*. Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 13

<sup>13</sup>David Sylvester: *Entrevistas con Francis Bacon*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977, p.32

Es curioso que la imagen fotográfica a partir de la cual trabajaste predominantemente no sea ni científica ni periodística, sino una obra de arte muy deliberada y muy famosa. La foto fija o fotograma de la nodriza llorando en *El acorazado Potiomkin* (1924), de Serguei Eisenstein [...] (A lo que Bacon responde): Fue una película que vi poco antes de que empezara a pintar, y me impresionó profundamente; me impresionó toda la película, sobre toda la secuencia de las escaleras de Odesa, y ese plano concreto de la mujer que chilla. Hubo un tiempo en que tenía la esperanza (no es que tuviera ninguna significación psicológica especial), tenía la esperanza de hacer un día el mejor cuadro del grito humano. No fui capaz de hacerlo, y está mucho mejor expresado en la película de Eisenstein, y ahí está. Creo que probablemente sea Poussin en *La matanza de los inocentes* el que mejor ha pintado el grito humano.<sup>13</sup>

En este sentido el cinematógrafo ha vislumbrado la condición humana de la desgarradura en obras excepcionales; por ejemplo, el grito más dramático transcurre en un filme mudo: *Capullos rotos* (1919), de David W. Griffith, y lo da Lilian Gish. Otro memorable es el que aparece en, precisamente, *El grito* (1979), de Jerzy Skolimowski, o el que tiene algo de primal en *Poseción* (1980), de Zulawski.

El cine y la pintura han trazado caminos paralelos que de pronto parecen unirse o, al menos acercarse, debido a los vasos comunicantes que imponen un lenguaje visual y sus influencias iconográficas. En ambas está implícita la idea del ritmo y de la temporalidad, aunque operen de modos distintos, pero en su propuesta hay algo de semejanza. Aproximaciones y distancias abismales hacen del cine y la pintura caminos que transita una cultura capaz de asimilarse a múltiples discursos o diversas maneras de enfrentar las tradiciones y las rupturas. Cine y pintura continúan su cabalgata por una llanura repleta de obstáculos y espejismos...