

CRÓNICA DE UN ENCUENTRO ANUNCIADO: DEL CINE-LUMIÈRE A LA NUEVA HISTORIA CULTURAL

Julia Tuñon
Dirección de Estudios Históricos. INAH

En 1898 Boleslas Matuszewski, fotógrafo del Zar de Rusia, anunciaba el encuentro de nuestra crónica. Escribía en París:

Se caería en un error si se pensara que todas las categorías de documentos representativos que han servido al estudio de la historia, ocupan un lugar en los Museos y Bibliotecas. De manera diferente a las medallas, a la escultura, a los objetos de la cerámica, la fotografía no ocupa un departamento especial (... agrega que cambiará en la medida en) que el interés puramente recreativo o fantástico de los fotógrafos cinematógrafos pase a ser un interés por eventos y acciones documentales; del fragmento de vida como interés humano, al fragmento de vida como parte de la historia de una nación y de un pueblo. La fotografía animada habrá dejado de ser un simple pasatiempo para convertirse en un método agradable para estudiar el pasado. Y ya que permite ver al pasado directamente, quizá eliminará, por lo menos en ciertos aspectos importantes, la necesidad de la investigación y el estudio (...) El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera.¹

Incluso, agrega, puede ser importante su empleo en casos de debate político que refiera a hechos del pasado, pues ofrece “certeza y claridad”. Propone, además, crear un Museo Cinematográfico

Matuszewski anuncia una historia nutrida por películas, y apunta que éstas son un documento. La pretensión se apoya en el concepto de la historia

¹ Una nueva fuente de la historia: “La creación de un depósito de cinematografía histórica”, en Margarita de Orellana. *Imágenes del pasado*. México, UNAM-CUEC, Num.7.

dominante en esos años y en el carácter dado al cinematógrafo: el de aprehensor objetivo de un momento de la realidad. En 1885, los hermanos Lumière consideran su invento tan sólo por su valor científico, pues la posibilidad de grabar en una película de celuloide las imágenes de cuerpos y objetos concretos y proyectarlas, de manera que parezcan moverse como en la realidad, les permite suponer que podrían conocer mejor algunas leyes de la física y la óptica. Las “vistas”,² que se toman en los primeros años del cinematógrafo con la cámara fija, muestran escenas breves de la vida cotidiana, tales como la salida de los obreros de una fábrica o el recorrido de un tren, y supuestamente reflejan los episodios la vida “tal cual ella era”.

En estos años, tanto el cine cuanto la historia aspiran a ser una “ciencia”. A un cine “objetivo”, como el que presumen los Lumière, corresponde una historia “objetiva”. Desde esta perspectiva, el encuentro anunciado y promovido por Matuszewski parece prometedor. Sin embargo, pronto, tanto el cine como la historia sufrieron procesos transformadores y el proyecto del encuentro se vio truncado.

En 1895 el cinematógrafo capturaba figuras y “vistas” pero, en 1897 Georges Méliès filma en la calle el paso de un vehículo cuando su cámara sufre un percance, y mientras la arregla, el paisaje urbano se modifica: al volver a rodar pasa un camión fúnebre y cuando más tarde proyecta las escenas, Méliès se percata de que parecía que el transporte original se había transfigurado, como por arte de magia, en un vehículo de tono trágico. Así, Méliès observa la posibilidad de realizar trucos con su cámara, produciendo efectos similares a los del teatro fantástico y la linterna mágica. Con este sentido produce filmes que implican una narración, como *El viaje a la luna* (1902), el más célebre de los suyos.

Es sugerente pensar que este inicio ambivalente del que más tarde sería nombrado séptimo arte propicia dos actitudes comunes ante la imagen filmica: por un lado se supone que todo lo que se ve es objetivo a plenitud, por el otro, que nada de lo que se observa es cierto: son tan solo sombras con formas conocidas. Así, lo que se observa en un noticiero cobra patente de veracidad incuestionable al mismo tiempo que el padre consuela al niño que llora asustado, porque “eso es sólo una película”.

La referencia a la certeza o falsedad atraviesa todo el cine, pero existe una tendencia a depositar de manera diferenciada la primera en el documental y la segunda en el de ficción. Esto es así por sus propias características, no quiere decir que uno herede a Méliès y otro a Lumière, pues con ambos se inicia ese

² Término tomado de la pintura y la fotografía que significa fijar objetos que se mueven.

proceso complejo y rico que forma al cine, el que recién ha cumplido un siglo. El cine de ficción se convertirá en el cine por antonomasia.

Edgar Morin habla de un tránsito del cinematógrafo al cine, que tendría como fecha emblemática el año de 1915.³ El proceso a que se refiere y el que le sigue a lo largo de su siglo incluye el desarrollo de un lenguaje propio, constituido por imágenes en movimiento proyectadas en una pantalla, imágenes organizadas por la edición y filmadas desde diversos planos y encuadres, con una cámara con movimientos múltiples. Estas imágenes están intrínsecamente asociadas a sonidos, el primero y más evidente de los cuales es la música. Con estas imágenes constuidas se narran historias (stories) las que, al proyectarse, transmiten tanto información cuanto emociones a sus espectadores. Entre los autores determinantes de este proceso encontramos a David W. Griffith, “el mago del montaje y el movimiento” en palabras del otro grande, Serguei Eiseinstein. Con *El nacimiento de una nación* (1914) de Griffith el cine cobra un nuevo perfil.

Pero el proceso que atañe al lenguaje va de la mano con el desarrollo de los aspectos comerciales, que inician con el negocio boyante de los Nickel Odeons en Nueva York y desembocan en los grandes circuitos de distribución y exhibición; se asocia con los aspectos industriales y técnicos que propicia la fundación y crecimiento de Hollywood y de “fábricas de sueños” en muchos países; conlleva la reflexión acerca del mundo de las ideas y la posible utilización de la imagen para influir en ellas, tema del que estaban muy conscientes Lenin y Trotsky y que Stalin puso en práctica como propaganda política. El lenguaje filmico se desarrolla en forma notable, pero también lo hacen la industria, la técnica y la administración del negocio que lo permite. En 1927 el sonido se sincroniza con la imagen filmada y deja de ser producido “en vivo” para acompañar a una producción muda.

El cine no es más un simple avance científico, ha llegado a ser, también, un medio de comunicación, de expresión, un negocio que requiere que se elaboren los productos (las películas), lo que implica un alto costo económico en una industria que ocupa a obreros y trabajadores de diverso orden, que enfrentan problemas de variada índole. El cine abarca, entonces, terrenos múltiples que pautan su propio contenido y desarrollo, por lo que, en un intento por incluirlos a todos, ha sido llamado una industria-cultural.

El cine clásico, de los años treinta a cincuenta, aproximadamente, representa de una manera precisa las características que dan cuerpo al cine, sigue en gran medida los esquemas planteados por Hollywood, como el que

³ Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de Antropología*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1961 (Biblioteca Breve). *Passim*.

organiza sus estilos en géneros, tiene como propósito el entretenimiento y elige una línea narrativa tomada de la novela. En nuestros días la elaboración del lenguaje cinematográfico, los adelantos tecnológicos y, en algunos casos, el peso remarcable del cine de autor, a menudo colocan a las películas en una situación diferente.

En los tiempos del auge del cine (de los años treinta a los cincuenta) las imágenes en movimiento y proyectadas se organizan en una narración a la manera de la novela descriptiva decimonónica, *flash back*⁴ incluidos, pero en el cine, el ojo y el oído perciben en forma integrada la historia que se cuenta, y este carácter de la recepción lo asemeja al teatro. De la novela, el cine toma la idea de una trama que recrea los estados de ánimo de los protagonistas en conflicto con su entorno, toma también su estructura (introducción, desarrollo, climax y desenlace), algunos recursos narrativos (diálogo, monólogo, narración, descripción), un sentido del tiempo y del espacio peculiares, que poco tienen que ver con los reales, pues el tiempo se condensa o suprime para destacar la línea narrativa y la cámara coloca al espectador en espacios diferentes en forma casi simultánea, otorgándole la sensación de ubicuidad.⁵

Todo esto se hace en función de la narración de historias (stories), y lo hace entrar al mundo de las representaciones. Narrar implica construir una historia, es decir, elegir sólo los elementos necesarios para que ésta sea comprensible, reduciendo o eliminando las anécdotas que desvían de la finalidad deseada. La historia narrada se dirige a sus espectadores, por lo que es necesario tomar elementos de la realidad extra-filme que permitan el reconocimiento.

Cualquier narración toma su materia prima de la vida que viven sus creadores, pues no puede inventarse nada que no surja de lo conocido, así sea para crear algo “nunca visto” o para expresar los deseos de otra realidad. La narración convierte a cada película en una representación, o sea que se construye algo (una historia con personajes en determinada situación) utilizando imágenes que re-presentan situaciones dadas. Se trata de una construcción cultural que realizan los hombres y mujeres que hacen los filmes, pero lo hacen desde su propio entorno, desde lo que es posible ver y decir en cada época, desde lo que en cada tiempo es de sentido común o de deseo común. Es la propia percepción, los prejuicios y supuestos que son parte de su mentalidad, los que se ponen en juego. Por eso, ha escrito Pierre Sorlin que “un filme no es ni una

⁴ Escena en que, como recurso expresivo, se remite al espectador a algún momento del pasado

⁵ Edgar Morin ha explicado las formas de esta construcción en forma espléndida, *op cit.*

historia ni una duplicación en celulosa. Es una puesta en escena social”,⁶ lo que una película narra en imágenes y sonidos “no son tajadas de vida, son discursos contruídos según reglas estrictas”.⁷

El lenguaje cinematográfico debe condensar en gestos la complejidad de los estados de ánimo que sufren los protagonistas de las historias narradas. Sus recursos son símbolos, que en el cine con frecuencia se convierten en estereotipos.⁸ Con estos elementos transmite información, emociones, prejuicios, ideas, que expresan la cultura y a través de los cuales el cine influye, a su vez, en el mundo de la cultura. A pesar de que cada película requiere una intrincada red de producción, distribución, exhibición y consumo para cumplir su finalidad y de que quienes la hacen requieren tener los pies muy bien puestos en la tierra para aprovechar sus recursos, contar con una cartera suculenta y de que las ideas representadas tienen siempre un referente social, el cine se ha asociado a la magia y a los sueños, pues su lenguaje simbólico lo emparenta a los rituales y al mundo onírico.

El carácter de representación del cine es válido tanto para el de ficción como para el documental (noticieros incluidos), aunque éste supuestamente no utiliza esterotipos, pues pretende ser una exposición objetiva de un tema en lenguaje cinematográfico. John Grier, creador del documental, lo definió como un “tratamiento creativo de la realidad”,⁹ y lo es, a pesar de la impresión de certidumbre que provoca. Las películas de ficción tienen un argumento ficticio, que puede o no basarse en un hecho real y es representado por actores. Narran una historia inventada, como las novelas. Ambas formas, aún la documental, son realizadas en lenguaje cinematográfico, lo que las convierte en construcciones culturales, es decir, ninguna de ellas abre una ventana al mundo para mostrarlo tal cual es, sino que media en su hechura una interpretación.¹⁰

Desde el momento en que una película es una construcción cultural no sólo transmite información, sino que participa del mundo de las ideas. No es una

⁶ Pierre Sorlin. *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985. (Sección de obras de Sociología, p. 170).

⁷ Id., p. 250.

⁸ Se trata de simplificaciones de las características de los roles representados sea por omisión, reducción o deformación. Una vez establecido, un estereotipo tiende a fortalecerse, repetirse, incidir: se reifica. Su uso permite el reconocimiento del público y su identificación, al estandarizar, exagerar y simplificar.

⁹ Cit. por Martín A. Johnson. “El historiador y el cine”, en Joaquín Romeguera y Esteve Riambau. *La historia y el cine*. España, Ed. Fontamara, 1983. p. 26.

¹⁰ Sorlin ha dicho: “El cine no abre una ventana al mundo: filtra y redistribuye algunos de sus aspectos”, *op cit.* p. 245.

realidad cruda sino que interpreta a una realidad, y, al hacerlo, la construye de una determinada manera e influye en ella. Lo hace desde su propia materia, o sea, esas luces y sombras en movimiento con forma de personas y de cosas que cuentan historias proyectadas en una pantalla.

Las películas de ficción parecen ser más evidentemente manipuladas, sin embargo, el hecho de que el cine cuente ficciones no significa que cuente falsedades, porque, como ha dicho muy bien Jean Louis Comolli: “la obra es un tejido de ficciones, por lo tanto, en la medida en que no es una ilusión pura sino una mentira reconocida como tal, requiere ser tomada como verdadera”.¹¹ Si una película no abre una ventana a la realidad sino que es una representación no basta con saber qué se dice, es necesario saber quién lo dice y a quién, por qué, cuándo y desde dónde se toma y se recibe, que significa para unos y para otros. Es necesario conocer su organización y los medios de vinculación con su contexto.

En este azaroso proceso el cine deja de lado la pretensión de reflejar en forma objetiva al mundo, de funcionar como la ventana que se abre para ver la realidad tal cual ella es. Hace tiempo que asume gustoso su carácter de creación humana apoyada por aparatos, tecnología, empresas y toda una parafernalia industrial que incluye sus propias convenciones, usos y costumbres, códigos éticos y estéticos, redes de poder ... el mundo del cine constituye un campo cultural inscrito, por supuesto, en una sociedad históricamente determinada.

Por añadidura, sobre todo en los años del cine clásico, las películas se reciben en un ambiente especial, dotado de rituales que se han asociado con frecuencia al mundo sagrado y que propicia estados anímicos de alta emocionalidad y poco espíritu crítico. Se trata de grandes salas en donde la obscuridad contrasta con la luz de la pantalla, el silencio del público con el sonido del filme, la incapacidad de intervenir en el desarrollo de la trama que se proyecta propicia la pasividad física, pero fomenta la actividad emotiva, lo que cobra especial significación por una posición corporal en la que no se puede ver a los otros espectadores de frente ni comunicarse con facilidad entre ellos. Todo ello provoca una sensación contradictoria de ser parte de la multitud pero estar en soledad. El ambiente y el lenguaje filmico construyen, en este siglo, una forma especial de espectador al que caracteriza su adscripción a una serie de estados peculiares y a unas convenciones y rituales propios que han, incluso sido atendidos por el psicoanálisis y otras ciencias de la conducta.

Un punto fundamental para nuestros propósitos es que, en la selección de anécdotas y su organización en imágenes, se ponen en juego los supuestos

¹¹ Le detour par le direct”. Cit. por Margarita de Orellana. *Imágenes del pasado*. México, UNAM-CUEC, Num.7, p. 16.