

A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913)

Susana Sel (FFyL, UBA) - Luis Gasloli *

1. Lukács y una teoría del cine

Nos preguntamos si es posible hablar de Lukács y el cine, o mejor de Lukács y una teoría del cine, cuando no existe reconocimiento sobre su obra, y en algún caso, descrédito, como en Kracauer (1995: 34), que simplifica lo producido en esta etapa como parte del "período esteta-burgués" y equipara sus concepciones sobre el cine con los cuentos de hadas y los sueños.

Pensamos que es posible recuperar el texto de la referencia, como uno de los primeros intentos de sistematización del conocimiento de este nuevo modo de representación relacionado espacial y temporalmente con el occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo veinte.

Los aportes teóricos en el ámbito del cine de los primeros veinte años (1895-1915) son referenciados con la técnica, a través de las innovaciones de los realizadores, como en el caso de David W.Griffith[1], en particular filmando Dickens; o de lo que dio en llamarse el primer texto de la estética del cine, conocido como el *Manifiesto de las Siete Artes*, de Ricciotto Canudo (1914). Texto que, más que teoría que implica descubrir algún principio fundamental, es una intención de deseos sobre la transformación comercial del cine en arte, y define el cine como "arte de síntesis total", que será muy resistido por Vertov unos años más tarde[2].

Pero nada se dice de este texto anterior de Lukács (1989: 71), en el que se reclama un nuevo tratamiento para un medio capaz de dar cuenta, a través de la técnica, de su carácter artístico, y cuya potencialidad y limitaciones se reconocen. En tanto arte surgido de la impronta capitalista, estaba sujeto a la búsqueda de utilidades, y por su posibilidades técnicas, a suplir las "carencias" del espacio teatral.

En su trabajo, Lukács establece la modalidad de representación en cine y teatro, en constante lucha entre la evolución técnica y las necesidades de una dramaturgia específica, en sus términos, en la búsqueda de un Sófocles del celuloide, que, a nuestro criterio, se concretaría diez años más tarde con la aparición de los trabajos teóricos de Vertov, Pudovkin, Eisenstein.

2. Crítica al cine como perfeccionamiento del teatro

Desde el punto de vista de la creación de un lenguaje, el cine europeo acusaba el peso de una gran tradición teatral en la técnica de sus películas.

Para Lukács, el cine es metafísica y los sucesos están lejos de lo empíricamente vivo. Esto genera una vida falsa o fantástica, mientras que el teatro es empíricamente vivo, es ametafísico y de esta conjunción de elementos debido a la

agudización externa, nace una metafísica nueva. De ahí que las imágenes, en el cine aparecen similares a la naturaleza, "fieles a la vida", *parecen* la vida, mientras que en el teatro suelen aparecer como una representación de la vida.

El teatro, entre 1890 y 1908, se hallaba sumido en una crisis de representación, pasa del naturalismo de Meiningen y el teatro libre de Antoine, al simbolismo del *Ubu Rey* de Alfred Jarry, *La Gaviota* de A. Chéjov y el aporte de directores como Gordon Craig y Max Reinhardt (que, en su eclecticismo, transplantaba el naturalismo a las técnicas del teatro moderno). En el medio figuras como: Maeterlinck, Mallarmé, Baudelaire y Wagner, este afirmaba que "la obra de arte más elevada, debe tomar el lugar de la vida real, debe disolver esta Realidad en una ilusión, por lo cual, la Realidad misma se nos aparece como nada más que ilusión. Maeterlinck escribía en 1890 que "...la mayoría de los grandes poemas de la humanidad no son escenificables. *Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth, Antonio y Cleopatra*, no deben ser representados y es peligroso verlos en el escenario. Al ver morir a Hamlet en el teatro, algo de él muere en nosotros, es destronado por el espectro de un actor y nunca más seremos capaces de arrancar al usurpador de nuestros sueños. La escenificación de una obra de arte con la ayuda de elementos humanos e impredecibles, es una contradicción. Cada obra de arte es un símbolo, y el símbolo no tolera la presencia activa del hombre"[3]. En lugar del hombre, Maeterlinck imaginaba una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas o alguna entidad con una apariencia de vida, pero sin vida en realidad. En esa línea, Gordon Craig (1979: 16) pensaba que el actor debía desaparecer y tomar su lugar la figura inanimada de la súper marioneta. El títere era visto como serias alternativas al demasiado sólido actor humano.

Después de la fallida revolución rusa de 1905 se desencadenó un fuerte movimiento esteticista que defendía el arte por el arte y atacaba violentamente el naturalismo y el realismo académico. Es en medio de esta problemática teatral que aparece el cine, y algunos piensan en él como la solución: hacer aparecer la vida en el escenario.

Lukács critica a quienes piensan que el cine, gracias al perfeccionamiento de la técnica y de la reproducción de la palabra, podría sustituir al teatro, logrando de esa forma un conjunto completo: el teatro ya no estaría sujeto a la dispersión local de los buenos elementos interpretativos; en las obras solo actuarían los mejores artistas, y únicamente actuarían bien, puesto que aquellas representaciones en que alguien no está a la altura no serían captadas por las cámaras. Las buenas representaciones serían eternas; el teatro perdería su fugacidad para convertirse en un gran museo de todas las producciones verdaderamente perfectas.

Heiner Müller (2000: 10) recupera este concepto del "presente perpetuo" y la imposibilidad de una forma acabada, definida, para el teatro, una idea en el sentido planteado como Peter Stein, de hacer un Chéjov con todas las condiciones ideales sostenidas por Stanislavsky, es una idea de hacer del teatro un mausoleo, algo muerto. Porque el teatro es presente absoluto, según Lukács.

Pero Lukács diferencia las principales virtudes del teatro, que son la vida auténtica del actor, los imprevistos, la fugacidad de la representación, las distintas formas de interpretación. Porque la raíz del efecto teatral no se encuentra en las palabras y en los gestos de los actores o en los sucesos del drama, sino en el poder mediante el cual un hombre, el vivo deseo de un hombre vivo, se transmite sin mediación y sin ningún conducto obstaculizador a una masa igualmente viva.

Peter Brook (1994:25) retoma este concepto visualizando la potencialidad del actor para crear un nexo entre su propia imaginación y la del espectador, en una alquimia no mediada por objeto alguno en un espacio vacío.

La representación teatral, afirma Peter Brook (1973:54), es una concentración de la vida, lograda con la acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo. Eliminar lo que no sea estrictamente necesario e intensificar lo que queda; temporalmente se requieren dos minutos en teatro para decir lo que en la vida real lleva dos horas. Se apela a la idea de vida que cada espectador lleva dentro de sí. Para que este haga uso de esa imagen y participe de la convención, es necesario que el espacio escénico se halle vacío.

Lukács dice textualmente: "... Trajes, decoración, ambiente, riqueza y variación de los acontecimientos externos constituyen un simple compromiso para el escenario; en el instante verdaderamente decisivo siempre son superfluos y por consiguiente resultan molestos" (Lukács, 1989:73). Y Brook destaca:

... (El) aspecto inherente e inevitable (del espacio vacío) lo constituye la ausencia de decorado (si hay decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado). Un área desnuda no cuenta una historia, así que la imaginación, la atención y los procesos mentales de los espectadores son totalmente libres. La ausencia de decorado es un requisito previo para poner en marcha la imaginación. Esto constituye una gran diferencia entre el teatro en su forma esencial y el cine. En el teatro la participación del público está dada por su complicidad en la acción y aceptación de que algunas cosas signifiquen otras (una botella puede significar una nave espacial). La imaginación del público se sumará con la condición de que el actor no esté 'en ninguna parte' Si detrás de él hay un solo elemento de decoración para ilustrar una nave espacial inmediatamente intervendrá la verosimilitud cinematográfica y uno se encontrará encerrado en los confines lógicos del decorado (Brook, 1994 : 36-37).

En esta teorización, Lukács establece como temporalidad que el escenario es el presente absoluto y lo pasajero de la representación no es una debilidad, sino antes bien un límite productivo, la necesaria correlación y la expresión sensible de la fatalidad del drama. En él, el destino es presente y el pasado armazón, bajo el aspecto metafísico es algo completamente inútil (si fuera posible una metafísica pura del drama, que no requiriese de los conceptos de la estética, exposición, desarrollo y final no serían conocidos). Del mismo modo, el futuro es irreal.

3. Bases para una estética cinematográfica

El cine que analiza Lukács expresaba la ideología burguesa de la representación, sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo se recreaba una relación dialéctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana, película fotosensible) se encuentran reunidas medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente. La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de realizar ganancias con la representación de la realidad. Y esto es una de las consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar como por el modo de representación mismo. El cine no es

entonces "ideológico" en sí mismo, sino en las relaciones sociales generadas e incluye la técnica cinematográfica

La idea del cine como arte no surgió en la imaginación de sus creadores. Ni Edison, ni los Lumière, ni siquiera Méliès, tenían una concepción estética durante los primeros años del nuevo invento. Para ellos, como para buena parte de la humanidad, el cine podía ser un registro de la realidad superficial (documentales Lumière), o un ingenioso dispositivo para el entretenimiento (Méliès). Pero creían que más allá de ese nivel no había mayor futuro. El cine aparecía como hijo ilegítimo del teatro y la fotografía.

Desde 1896, George Méliès introduce la ficción en el cine. Dando la espalda al realismo, utiliza decorados fantásticos y trucos varios para realizar numerosos films de aventura, comedias fantasiosas y actualidades pastiches. Sus films obtienen un gran suceso: fascinan sin importar si lo que está en la pantalla es o no real; la impresión de realidad fija y refuerza la fascinación. Méliès innova, no solo a causa de la novedad de sus films, sino también y sobre todo porque fascina mejor que los hermanos Lumière.

Entonces, la ficción permite vender y fabricar mejor que el documental, y no tardará mucho tiempo en asegurar su dominio. Desde 1900, el documental deviene un género menor y las actualidades ocupan escaso tiempo en la pantalla por comparación relación con los dramas y las comedias. Aquí, aún, es la economía la que determina una vuelta en la historia del cine. Esta presión económica juega sobre el desarrollo de los géneros cinematográficos, pero influye también en la técnica: cómo es la impresión de realidad que vende todo el desarrollo de la técnica cinematográfica, a fin de obtener mayor rendimiento.

Recién a los veinte años de su creación aparecen las primeras formulaciones como medio de expresión artística, en el contexto de las dificultades de representación de la profundidad, movimiento, iluminación. La falta de una teoría no permitía fijar sus estructuras, y deslizarlo, en términos de Aumont (1983: 159), del nivel del lenguaje al de la gramática, a fin de conocer el funcionamiento del cine como medio de significación en relación con los otros sistemas expresivos.

Lukács expresa que

en el cine el cómo de los acontecimientos representados tiene una fuerza que domina todo lo demás. Por primera vez lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de valores adquiridos en otros mundos) *El hombre ha perdido su alma, pero en compensación gana su cuerpo*. En el cine debemos olvidarnos de esos momentos culminantes del gran drama y hacernos irresponsables, el niño vivo en toda persona queda en libertad y se convierte en dueño de la psique del espectador, la verdad natural del cine no está ligada a nuestra realidad (trucajes del cine primitivo) generan "cuadros y escenas de un mundo como lo fue el de Hoffman o Poe. Con la diferencia que su gran poeta que los habría interpretado y ordenado, que habría salvado su fantasía sólo técnicamente casual en un estilo puro, aún no ha llegado. Lo que ha llegado hasta hoy nació de manera ingenua y a menudo en contra del deseo de los hombres, sólo a partir del espíritu de la técnica del cine, pero un Poe de nuestros días hallaría aquí para

ansiedad escénica, un instrumento tan rico e internamente adecuado como lo era por ejemplo el escenario griego para Sófocles (Lukács, 1989: 72).

Estas limitaciones lo definen como espectáculo, un producto más cercano al artificio mecánico que al de una creación artística. Para Lukács "el cine como espectáculo se realiza a través de la mediación técnica de signos y señales que finalmente materializan un ideal abstracto" (Lukács, 1989: **73**).

Guy Debord, años más tarde, situará el nacimiento de ese espectáculo en la modernidad urbana, con su necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total. Las primeras décadas del siglo fijan el lugar de emergencia tecnológica e institucional del espectáculo, en términos de Debord, en el momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social.

Un espectáculo tiende a la identificación de los bienes con las mercancías y a la satisfacción con la supervivencia que aumenta según sus propias leyes. Pero si la supervivencia consumible es algo que debe aumentar constantemente, es porque no deja de contener privación; si no hay nada más allá de la supervivencia aumentada, ningún punto en el que pueda dejar de crecer, no es porque ella se encuentre más allá de la privación, sino porque es privación enriquecida. El espectáculo, como la otra cara del dinero, el equivalente general abstracto de todas las mercancías. *Espectáculo*, para Debord, como el advenimiento de una nueva modalidad para disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una representación del mundo de índole tecnoestética.

En lo que consideramos una de las primeras teorizaciones, Lukács aborda la cuestión de la temporalidad, y señala que la ausencia de la situación presente es la característica esencial del cine. No porque las películas fuesen incompletas, ni porque los protagonistas aún se han de mover mudos, sino porque son movimientos **y acciones de hombres, pero no hombres**. No se trata de un defecto del cine, sino de su límite, su principio estilístico.

El cine sólo representa acciones, pero no su fondo y sentido, sus personajes sólo tienen movimientos, pero no alma, y aquello que les ocurre sólo son acontecimientos, pero no fatalidad. Debido a ello y sólo debido a la actual imperfección de la técnica, las escenas del cine son mudas: la palabra hablada, el concepto sonoro, constituyen el vehículo del destino: la continuidad obligatoria en la psique de las personas dramáticas sólo se forma en ellos y debido a ellos. La sustracción de la palabra y con ella de la memoria, lo hace frívolo y alegre cuando la falta de palabra se convierte en totalidad.

Esta imperfección de la técnica se expresa con fuerza, antes de 1915, en el caso de la profundidad de campo, existente sólo en los films rodados en exteriores, a causa de películas poco sensibles (que obligan a grandes aperturas) y de lentes 35 y 50 mm ofrecen menos profundidad de campo que los grandes angulares seleccionados, porque los 35 y 50 mm se aproximan a la visión humana normal y permiten así la impresión de realidad necesaria para la puesta en marcha del cine. Por otro lado, esta débil profundidad de campo respondía perfectamente a la individualización de los personajes inherentes a los escenarios de los dramas y comedias burgueses. La técnica permitirá el pasaje de la ideología: aquí, y en otros casos (sonido, iluminación), ella juega claramente un papel ideológico. El desarrollo técnico del cine que le sigue, color, sonido, grandes pantallas, sonido sincrónico,

marca esta tendencia sobre el mayor realismo posible, traducido como un rol de sostén ideológico. Esta evolución ha sido suficientemente determinada por la evolución de las conyunturas económicas en las que jugaba el cine. (Comolli, 1971: 9-15).

El carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad: no necesita traducción. Se trata de un arte de la combinación y de la disposición (un film moviliza siempre una gran cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones en composiciones y proporciones variables), y es una idea central en cualquier teorización de la representación filmica.

Podría pensarse que Lukács prefigura en este texto el papel del montaje, en tanto "la ley fundamental de la asociación", que representa para el cine la posibilidad no limitada por nada. Define, al mismo tiempo "los instantes aislados" como las unidades de montaje, planos caracterizados por una cierta duración y un cierto movimiento, y por tanto como equivalente de la expresión "unidad empírica del montaje" (Aumont, 1995: 57).

Los instantes aislados, cuya asociación origina la sucesión temporal de las escenas del cine, sólo están unidos entre sí por el hecho de que se siguen en forma inmediata y sin transición. No existe causalidad que los una. Todo es posible: ésta es la intuición del mundo del cine, y puesto que en cada instante aislado su técnica expresa la verdad absoluta (aunque empírica) de este momento, la vigencia de la "posibilidad" queda suprimida como categoría contrapuesta a la "realidad": ambas categorías son equiparadas, se convierten en una identidad. Todo es verdadero y real, todo es igualmente verdadero y real: esto nos lo enseñan las secuencias de imágenes del cine.

Estos ejes serán retomados y profundizados por Béla Balázs y los teóricos soviéticos. Balázs (1929: 165) continúa los desarrollos lukácsianos, y enuncia el montaje como uno de los principios que caracterizarían el lenguaje cinematográfico, que asegura la inserción de los planos en una serie ordenada. Es sobre este montaje que la historia del cine, desde fines de la década de 1910, y la de las teorías cinematográficas, expone dos grandes tendencias bien diferenciadas. Por un lado, la de aquellos cineastas y teóricos para quienes el montaje como técnica de producción es considerado como el elemento dinámico del cine. Los films soviéticos de la década de 1920 son paradigmáticos de esta postura. Para Eisenstein el montaje representa el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, "la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento, dentro de la serie filmica y su acción dramática como un todo" (Eisenstein, 1990: 11).

La propiedad del montaje consiste en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición. Es decir que cada toma relacionada existe ya como una representación particular del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes, las organiza en un todo, en una imagen generalizada mediante la cual tanto realizador como espectador experimentan el tema.

La otra tendencia, ampliamente dominante en la mayor parte de la historia del cine, está descrita por la idea de transparencia del discurso filmico, desvalorizando el montaje y sumiéndolo en la representación realista del mundo o instancia

narrativa. Ambas dominan los modos ideológicos y filosóficos del propio cine, como arte de la representación y de la significación masiva. Serguei Eisenstein y André Bazin son los mayores representantes de ambas tendencias.

4. Herencias y olvidos

Durante el proceso de análisis del texto de 1913, y al establecer relaciones con conceptos, nociones, e ideas de la producción teórica posterior en el ámbito del cine y teatro, fue posible verificar el escaso reconocimiento a su aporte.

"Reflexiones sobre una estética del cine" contribuye a una sistematización teórica del cine como arte, sobre la base de su consideración: a) como un arte nuevo totalmente diferenciado del teatro y b) a partir de la necesidad de una dramaturgia propia (montaje). Estos aportes, posteriormente desarrollados por teóricos reconocidos como Pudovkin, Eisenstein, Balázs, Bazin, entre otros, constituyen las bases de la estética cinematográfica.

La historiografía de este proceso no expresa el legado lukácsiano al desarrollo de la teoría cinematográfica, excepto en casos como el de Debord, expresamente asumido como discípulo.

Creemos que estos "olvidos", en algunos casos devenidos falsedad, son producto de la actividad política permanente de Lukács más que de una consideración de los valores de su obra teórica.

Bibliografía

Aumont, Jacques y otros, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1995.

Aumont, Jacques, *Esthétique du film*. París: F.Nathan, 1983.

Balázs, Bela, *L'esprit du cinéma*. París: Payot, 1977.

Braun, Edward, *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna.1992.

Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1973.

Brook, Peter, *La puerta abierta*. Barcelona: Alba, 1994.

Canudo, Ricciotto, *L'Usine aux images*. Paris: Office Central d'Édition. Etienne Chiron, 1927.

Comolli, Jean Louis, "Technique et Idéologie". En: *Cahiers du Cinéma* 229 (1971). pp.9-15

Craig, Gordon, "Prólogo". En: *Teoría Teatral de V. Meyerhold*. 3º edición. Madrid: Fundamentos, 1979.

pp.16

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 1995.

Eisenstein, Serguei, *El sentido del cine*. México, Siglo XXI, 1990.

Eisenstein, Serguei, *Teoría y Técnica Cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1966.

Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.

Lukács, György, "Reflexiones sobre una estética del cine". En: *Sociología de la Literatura*. Barcelona: Península, 1989, pp. .

Müller, Heiner, *Génealogie d'une oeuvre à venir*. Paris: Académie Experimentale des Théâtres. Théâtre/ Public, 1991.

Vertov, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor, 1974.

[1] Un artículo determinante de Griffith fue publicado el 3/12/1913 en "*The New York dramatic mirror*", donde por primera vez explica la técnica del "close up", primer plano, al que seguirían en 1916 sus textos sobre montaje paralelo. (Cfr. Eisenstein, 1966).

[2] "Afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la "cinematografía" es indispensable para que viva el arte cinematográfico. Protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis. Se llegará a la síntesis en el cenit de los logros de cada arte y no antes. Depuramos el cine de los intrusos música, literatura y teatro; buscamos nuestro propio ritmo que no habrá sido robado en ninguna parte y lo encontramos en los movimientos de las cosas" (Vertov, 1974:17).

[3] Cit. en Braun, 1992: 51

* Fuente : *Herramienta*



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME:

<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile y secundariamente de América Latina. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo. Deseamos que los contenidos y datos de documentos o autores, se presenten de la manera más correcta posible. Por ello, si detectas algún error en la información que facilitamos, no dudes en hacernos llegar tu [sugerencia / errata](#).

© CEME web productions 2003 -2007 