

LAS PRIMERAS PELÍCULAS DE LOS LUMIÈRE Y EL CUBISMO DE PABLO PICASSO ANÁLISIS DE DIVERSOS PUNTOS EN COMÚN: REALISMO, TIEMPO Y MOVIMIENTO

THE FIRST FILMS BY THE LUMIÈRE AND THE CUBISM OF PABLO PICASSO ANALYSIS OF COMMON POINTS: REALISM, TIME AND MOVEMENT

Laura Franco Carrión (Universidad de Málaga)
laurafrancocarrion@gmail.com

Recibido: 10 de junio de 2023 / Aceptado: 28 de septiembre de 2023

Resumen: En la investigación que se presenta a continuación se analizan diversas conexiones halladas entre las primeras películas de los germanos Lumière y el movimiento cubista. Se toma como objeto de estudio, específicamente, el cubismo de Pablo Ruiz Picasso, así como aquellos filmes de los Lumière considerados como los primeros documentales de la historia del cine, fundadores de la tendencia que a partir de entonces comenzó a denominarse como 'realista'. Mediante este trabajo, intentaremos poner de manifiesto que existen diversos puntos en común entre el primer cine y el cubismo, examinando concretamente determinados vínculos encontrados entre las películas y las obras cubistas picassianas. Para ello, nos centraremos en investigar los conceptos comunes en ambos campos de realismo, tiempo y movimiento, tomando como referencia las apreciaciones que, sobre estos tres aspectos, realizan Román Gubern, John Golding, Daniel-Henry Kahnweiler o Standish D. Lawder, entre otros. En primer término, resaltaremos la importancia del carácter realista del cubismo, aspecto también palpable y definitorio en las películas de los Lumière y, en segundo lugar, analizaremos la incorporación revolucionaria de los conceptos de tiempo y movimiento en los principios cubistas, igualmente esenciales y transformadores en el cine más pionero. Mediante todos estos aspectos, por una parte, intentaremos demostrar que el concepto de realismo podría constituirse como una importante conexión a tener en cuenta entre las primeras películas de los Lumière y el cubismo de Pablo Picasso; y, por otro lado, trataremos de evidenciar que los conceptos de tiempo y de movimiento se situaron en el primer cine y también en el cubismo, como dos elementos decisivos para el desarrollo de ambas manifestaciones artísticas, capaces de provocar un impacto nunca antes experimentado en sus primeros espectadores.

Palabras clave: Cine; cubismo; Lumière; películas; Picasso.

Abstract: In this investigation, various connections found between the first films of the Lumière Brothers and the cubist movement are analyzed, taking in this case as an object of study, specifically the cubism of Pablo Picasso, as well as those films by the Lumières. considered the first documentaries in the history of cinema, founders of the cinema that from

then on began to be called "realistic". Through this work, we will try to show that there are various points in common between early cinema and cubism, specifically examining certain links found between the first films of the Lumières and Pablo Picasso's cubism. For this, we will focus on investigating the common concepts in both fields of realism, time and movement, taking as reference the appreciations that, on these three specific aspects, authors such as Román Gubern, John Golding, Daniel-Henry Kahnweiler or Standish D. Lawder, among others. Firstly, we will highlight the importance of the realistic character of cubism, realism also palpable and defining in the films of the Lumière Brothers and secondly, we will analyze the revolutionary incorporation of the concepts of time and movement in Pablo Picasso's cubism, agents equally essential and transformative in the cinema that the Lumières created. Through all these aspects, on the one hand, we will try to demonstrate that the concept of realism could become an important connection to take into account between the first films by the Lumières and Pablo Picasso's cubism and, on the other hand, we will try to show that the concepts of time and movement were situated in the first cinema and also in cubism, as two decisive elements for the development of both artistic manifestations, capable of causing an impact never before experienced in their first spectators.

Keywords: Cinema; cubism; Lumière; films; Picasso.

Cómo citar este artículo:

Franco Carrión, L. (2023). Las primeras películas de los Lumière y el cubismo de Pablo Picasso. Análisis de diversos puntos en común: realismo, tiempo y movimiento. *Revista Eviterna*, (14), 70-87 / <https://doi.org/10.24310/re.14.2023.16967>

1. Introducción

A lo largo del presente artículo nos gustaría analizar diversos puntos en común entre las primeras películas de los Hermanos Lumière y el cubismo de Pablo Picasso. Para ello, se examinará el impacto que causó la incorporación de los conceptos de realismo, tiempo y movimiento en el primer cine así como en el cubismo del referido artista, constituyéndose como tres elementos subversivos fundamentales en el desarrollo de ambas manifestaciones artísticas. De este modo, en el trabajo que se va a desarrollar en las próximas líneas, dirigiremos la mirada hacia estos nuevos vínculos que hemos encontrado entre el movimiento cubista, propulsado por Pablo Picasso junto a Georges Braque y las primeras películas de los Hermanos Lumière, con el propósito de evidenciar nuevos puntos de encuentro entre el primer cine y el cubismo a través del análisis de estos términos que tras nuestro análisis consideramos comunes a ambos campos, estos son el realismo, el tiempo y el movimiento.

Con respecto a la idea de realismo es preciso puntualizar las características propias del concepto en sí, nacido a mediados del siglo XIX. A la hora de ser aplicado en el contexto de este trabajo, se deben tener en cuenta la ambigüedad y las múltiples interpretaciones a las que está asociado en función al campo de aplicación. En nuestro caso particular, aludiremos a su significado en tanto a referencia con los 'motivos reales' a la hora de establecer a través de estos ciertos paralelismos entre el cine primitivo y la pintura cubista. Consideramos que, desde esa relación, en el uso del término priman las cualidades físicas y formales de los elementos

representados; estos conectan de manera directa con el ámbito de actuación particular en el que el ser humano se desenvuelve habitualmente.

2. Marco teórico, objetivos, metodología y estructura

Nos gustaría detenernos por un momento ante la dicotomía que se origina en los primeros episodios de la historia del cine: el surgimiento, por un lado, de una tendencia fantástica y, por otro, de otra realista. Como señala Georges Sadoul, con Méliès y Lumière encabezando cada una de ellas, «se abre un duelo antitético, del cual Griffith, por su genio, fue uno de los árbitros» (1956, p.36).

Centrándonos específicamente en el cine realista y sus comienzos, analizaremos en profundidad sus rasgos y expresiones para explorar diversas conexiones que hemos ido observando en otras investigaciones palpables entre la génesis del cubismo y los primeros documentales. Posteriormente, intentaremos poner en valor la irrupción de los conceptos de tiempo y de movimiento en las primeras películas de la historia del cine, así como en el cubismo de Pablo Ruiz Picasso, resaltando su importancia y su poder catalizador en el plano cinematográfico así como dentro del movimiento cubista.

Para la elaboración de este trabajo hemos realizado una lectura exhaustiva de distintas fuentes bibliográficas pertenecientes a los ámbitos de la historiografía cinematográfica y de los comienzos de las vanguardias artísticas, acotando el perímetro de estudio a la historia del cine mudo y al cubismo impulsado por Pablo Ruiz Picasso. Tras comprobar que, efectivamente, existen elementos comunes entre ambos campos, hemos examinado con mayor profundidad todos aquellos testimonios que se centraban dichos elementos comunes. Es decir, la relación existente entre los conceptos de realismo, tiempo y movimiento aplicados al cine y al cubismo con el propósito de tratar de demostrar el impacto causado por estos tres agentes en ambas manifestaciones. Así, se puede determinar, en definitiva, que tanto el realismo, como el tiempo y el movimiento, se constituyen como elementos afines entre las comentadas disciplinas.

En cuanto a los antecedentes directos es fundamental que citemos la exposición y el catálogo homónimo titulado *Picasso Braque and early film in cubism* (2007), editado por la galería PaceWildenstein con textos de Bernice B. Rose y Arne Glimcher. En ambos proyectos se incluyeron avances sustanciales en relación a las preocupaciones cinematográficas que experimentaron ambos artistas; en especial, gracias al impacto causado en ellos por la denominada 'experiencia moderna de ir al cine', habitual entre determinados círculos sociales parisinos de principios del siglo XX. Entre las novedades historiográficas se señala que Picasso vio su primera película en 1896 y que al menos, desde 1907, Braque formaba parte de cierta cultura cinematográfica primigenia.

Con el fin de examinar esos elementos compartidos, la metodología de trabajo se ha centrado en realizar una primera aproximación a diversos documentos bibliográficos relevantes, constatando la existencia de vínculos importantes. Tras ello, se indaga en la triple

conexión –realismo, movimiento y tiempo– acudiendo a aquellos testimonios que examinan su impacto en los dos medios, estableciendo conclusiones propias sobre su importancia e impacto. Así, el trabajo queda dividido en dos bloques principales: en el primero analizaremos el carácter realista tanto de las primeras películas de los hermanos Lumière como del movimiento cubista, centrándonos en la obra de Pablo Ruiz Picasso y tomando este realismo observado en ambos campos como un importante punto en común entre ellos; en el segundo, hablaremos de la importancia de los conceptos de tiempo y movimiento a través de estudios de caso concretos.

3. Resultados de la investigación

Si acudimos en primer lugar a Georges Sadoul (1956), este autor indica que:

a partir de 1898 los únicos films nuevos que se inscribieron en los catálogos Lumière fueron bandas de actualidades de viaje. [...] La dirección artística, actividad muy alejada de la industria fotográfica, se puso en manos de los competidores como Georges Méliès. En el plano técnico se deben a los operadores de Lumière adquisiciones importantes: primeros trucados y primeros planos (p. 26).

Con respecto a los temas de las películas que compusieron los primeros programas presentados por los Lumière, Román Gubern argumenta que «mostraban imágenes absolutamente vulgares e inocentes. [...] nada nuevo ni nada extraordinario [...] temas banales, propios del repertorio de cualquier fotógrafo aficionado de la época» (2006, p. 24). El investigador continúa comentando que cuando se piensa en las razones de la fascinación producida entre el público asistente

resulta inevitable sentir cierta sorpresa. No fueron los temas [...] sino sus imágenes, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. [...] La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos (p. 24).

Como podemos apreciar, más allá de los temas y de que, efectivamente, estas películas pudieran ofrecer fieles réplicas de la realidad –algo que, por otra parte, ya se conseguía con la fotografía– para Gubern la verdadera importancia de las primeras películas residía en su capacidad para capturar el movimiento real. Es decir, para captar y reproducir la realidad con su verdadero movimiento, siendo cualidad inherente al nuevo medio la que mayor impacto produjo en los espectadores de los primeros filmes.

Dicha reflexión nos lleva a establecer algunas conexiones entre esas primeras películas y el cubismo. La producción cinematográfica de los Lumière fue fundamentalmente realista frente a las creaciones de otros autores que, como Méliès, desarrollaron su trabajo en el género de la fantasía. En lo que respecta al cubismo, recordemos que tanto Braque como Picasso, defendieron en todo momento una concepción realista del movimiento, posición que condicionó indiscutiblemente la evolución del mismo y que ambos artistas se esforzaron por mantener incluso en las etapas de mayor abstracción. En este sentido, podemos rescatar las palabras de

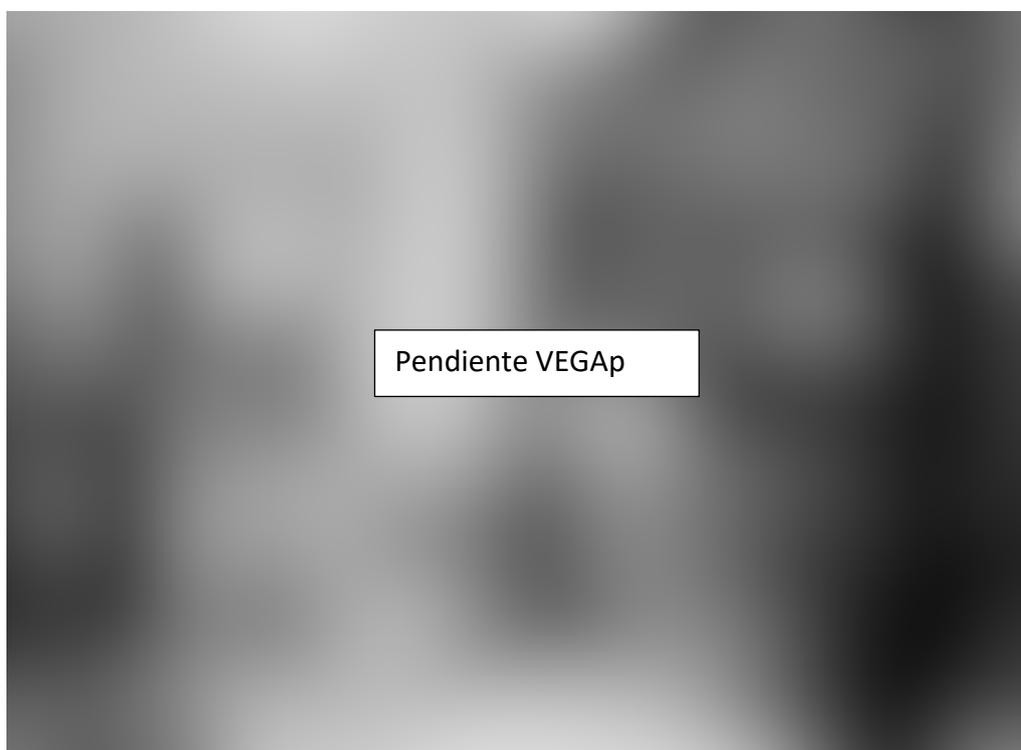
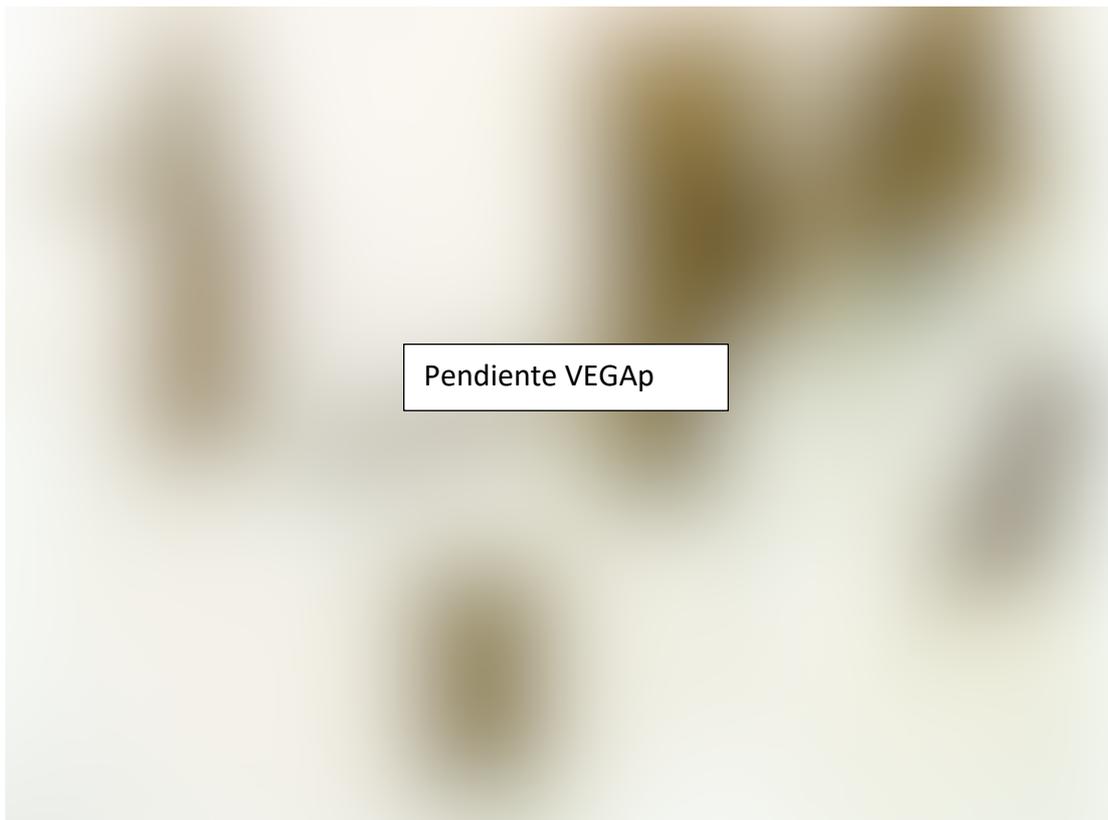
John Golding (1993) cuando califica la actitud de los cubistas como 'intensamente realista'. Ahondando en ello,

la mayoría de los cubistas coincidían en declarar que su arte era realista y, [...] el cubismo implicaba una reinterpretación imparcial y objetiva del mundo externo. [...] Apollinaire insiste aún más en el carácter realista del movimiento cuando escribe, quizá sin darse cuenta: "Courbet es el padre de los nuevos pintores". Gelizes y Metzinger también insisten al comienzo de *Du Cubisme* en que para valorar el cubismo es necesario remontarse hasta Courbet: "[Él] inició el desplazamiento hacia el realismo que ha afectado a todas las tentativas modernas" (Golding, 1993, pp. 51 y 92).

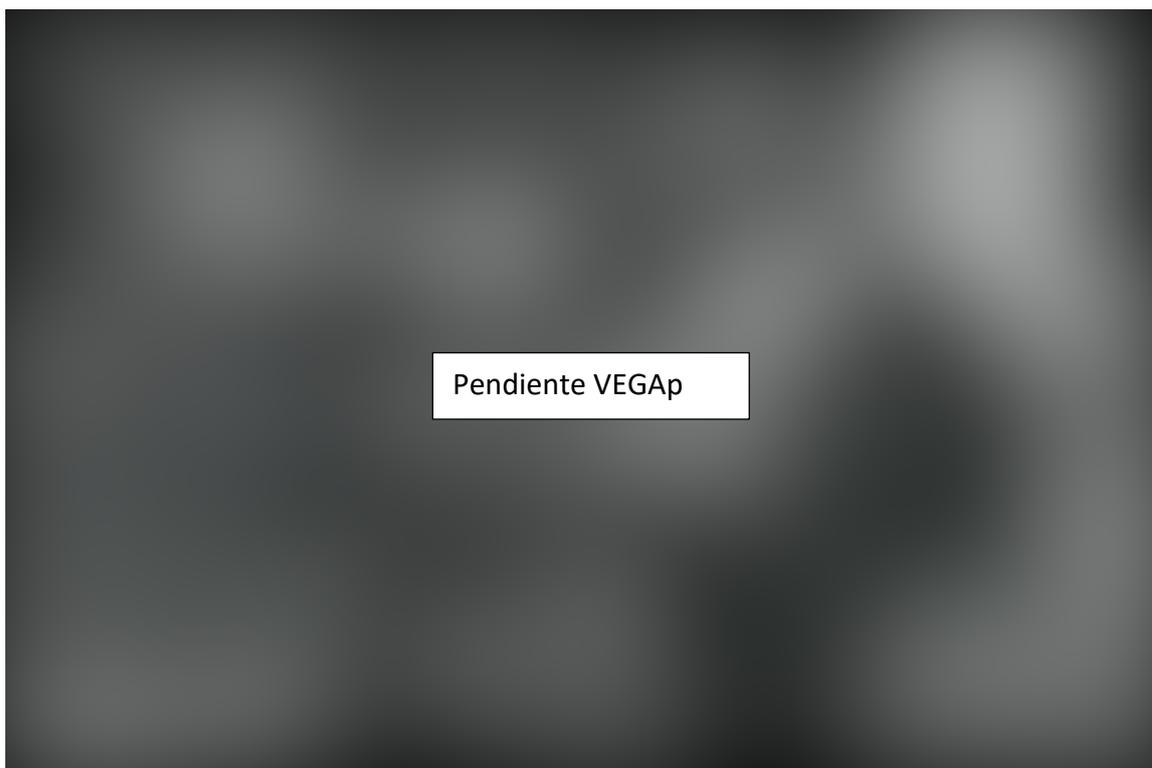
Este 'carácter realista persistente' se situaría, por tanto, como aspecto fundamental a tener en cuenta en el análisis y comprensión del cubismo, igual que ocurre, bajo nuestro punto de vista, con las películas de los Lumière.

La propia iconografía de la pintura cubista confirma las intenciones realistas de los pintores. Picasso y Braque eligieron los objetos más cercanos como centro de su temática, objetos que formaban parte de su vida cotidiana y que se relacionaban con sus necesidades inmediatas y placeres físicos. (...) Puede decirse por tanto que incluso en la primera fase formativa o de exploración, cuando se suprimieron en gran parte los elementos afectivos, el cubismo de Picasso y Braque era en muchos sentidos expresión de la vida y las experiencias privadas del pintor (Golding, 1993, p. 92).

Dentro de esta concepción realista, que, creemos, comparten el cine de Lumière y el cubismo, tanto en las obras cinematográficas de los Lumière como en las obras cubistas de Picasso y Braque, nos encontramos con la representación de temas y elementos cotidianos, motivos que estaban, en definitiva, conectados con sus realidades más cercanas, llegando incluso, en el caso de los cubistas, [Fig.1] a insertar literalmente objetos reales en algunos de sus trabajos, como apuntaba antes Natasha Staller (2011, p. 120); y en el caso de los Lumière, a filmar a los miembros de su propia familia y a rodar en entornos habituales para ellos, como la fábrica Lumière [Fig.2].



Vistas hoy, las películas presentadas por Lumière a la consideración del público parisino evocan las páginas amarillentas de un álbum de recuerdos. *Partida de naipes* ofrece, con la actuación ante las cámaras de miembros de la familia Lumière, una inapreciable estampa de las costumbres de la burguesía acomodada *fin du siècle*. *La demolición de un muro*, *Destrucción de las malas hierbas* y *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* dan entrada, en cambio, al mundo del trabajo en el cine. De todas ellas la última es la más importante y significativa. Las imágenes de la puerta de la fábrica abriéndose para dar paso a una riada de obreros están cargadas de significación histórica y social, pues por vez primera aparece en la pantalla como protagonista el público potencial de este espectáculo que está naciendo y que Jaurès definirá como el 'teatro del proletariado' (Gubern, 2006, p. 25) [Fig.3].



Sobre la utilización de temas y elementos cotidianos por parte del cubismo, Standish D. Lawder (1975), considera que la revolución cubista no contenía en sí, temáticamente hablando, ideas revolucionarias, pues lo estrictamente moderno no se reflejaba en la tendencia analítica. Para justificar tal afirmación, apunta que Picasso, Braque y Léger

pintaban los temas más anticuados que se puedan imaginar: paisajes, naturalezas muertas, retratos. [...] La explicación de esta aparente paradoja toca la raíz misma del significado del cubismo. [...] Fue una revolución en la forma de ver. El contenido real de la pintura cubista era un análisis de la visión. El objeto, es decir, lo que se veía, se volvió visualmente sin importancia. Para centrar su atención en este nuevo proceso de visión, los cubistas utilizaron deliberadamente un tema desprovisto de valores asociativos emocionales o intelectuales y, por lo tanto, eligieron los objetos más neutrales y familiares (1975, p. 67).

En este punto nos gustaría señalar que, dentro del cubismo, la plasmación de estos temas reales y de la vida cotidiana en el plano pictórico se llevó a cabo mediante diversos mecanismos. Entre estos se encontraba la incorporación en el cuadro de distintos puntos de vista simultáneos, pertenecientes a una misma escena, como si el pintor hubiese observado y captado el motivo representado, moviéndose alrededor de él. En este sentido, Golding (1993), considera que hay varios elementos ya en las *Demoiselles* que no se pueden explicar únicamente por las influencias directas recibidas por Cézanne o aquellas otras procedentes de la observación del arte tribal pues «anticipan uno de los principales rasgos revolucionarios de la pintura cubista: la combinación de varios puntos de vista de un motivo en una única imagen» (1993, p. 62).

Golding, para quien la diferencia entre Picasso y Braque respecto de Gris radica precisamente en que aquéllos producen la impresión de que se han movido alrededor del objeto, pintándolo desde un punto de vista variable, considera que la articulación de diversos puntos de vista en una unidad pictórica era ya propia de *Les Femmes d'Alger*, que anticipa en este aspecto "uno de los principales rasgos revolucionarios de la pintura cubista". Me atrevo a decir que *Les Femmes d'Alger* tensa, más que ninguna otra obra de Picasso de este momento, la estructura compositiva tradicional, pero no la sustituye por otra. Como bien dice Golding, anticipa, pero todavía no es el cubismo (Bozal, 2009, p. 105-106).

Para Golding (1993), el método de trabajo de Picasso y Braque durante el cubismo,

fue ante todo básicamente intuitivo. Abandonaron la perspectiva tradicional, pero no la sustituyeron por un nuevo sistema; por el contrario, la libertad del artista llegó a ser absoluta. [...] Era libre para moverse alrededor del motivo elegido e incorporar en su representación cualquier dato obtenido en el proceso o adquirido en contactos o experiencias anteriores. [...] La memoria, por tanto, jugaba un papel cada vez mayor en la nueva visión que el artista tenía del mundo circundante, y ello condujo en principio a una gran simplificación formal. Pero al mismo tiempo, el artista se sentía obligado a proporcionar en cada pintura una multiplicidad de informaciones acerca de las características formales del motivo, y esto hizo que, en última instancia, su tarea fuera más compleja de lo que lo había sido hasta entonces. No había receta para los problemas planteados. Pierre Reverdy, un joven amigo y defensor de Picasso y Braque, se dio cuenta en seguida de que el verdadero cubismo no era producto de teorías o doctrinas pictóricas, así como de que la búsqueda de procedimientos para expresar una nueva concepción de la forma y el espacio convirtió al cubismo en una disciplina pictórica muy particular (Golding, 1993, p. 82-83).

Aunque el referido autor estime que, al menos al principio, los cubistas no sustituyeron la perspectiva tradicional por un nuevo sistema, sí que creemos que, en cierto modo, la inserción de distintos puntos de vistas simultáneos, así como el uso del resto de procedimientos cubistas en su conjunto, acabaron generando un nuevo sistema de representación. Y como se menciona en *Picasso and Braque Go to the Movies* (2008), mediante estos mecanismos, los cubistas, fueron capaces de ofrecer una nueva visión de la realidad, acorde con los tiempos modernos en los que se encontraban inmersos, como hizo en su momento Manet.

Concretando un poco más esta reflexión, creemos que el hecho de que los cubistas insertaran en sus obras puntos de vista simultáneos, propició la unión, más o menos voluntaria,

de los conceptos de tiempo y movimiento a las obras cubistas y en definitiva al cubismo. Por tanto, hablar de simultaneidad en el cubismo, implicaría, en nuestra opinión, hablar también de tiempo y de movimiento asociados al cubismo.

Apollinaire describe el método de trabajo de Picasso de la siguiente manera: Al servirse de planos para plasmar los volúmenes, Picasso enumera los diferentes elementos que componen las formas de un modo tan completo y penetrante que sólo asumen el aspecto de objetos gracias a los esfuerzos del espectador, que es consciente de su simultaneidad precisamente debido a su disposición. ¿Es este arte superior por ser más profundo? No prescinde de la observación de la naturaleza y actúa sobre nosotros con la misma familiaridad que la naturaleza misma (Golding, 1993, p. 92).

Con respecto a las conexiones que se establecen entre los conceptos de tiempo y de movimiento en relación con el cubismo, Pierre Daix (1991) comenta que en obras de 1907 y 1908 –como *Paisaje con casas* pintada por Braque en París–

sobre un tema de L'Estaque, [...] captó ese movimiento que proyecta paisajes cézannianos hacia el espectador a partir de un fondo cerrado que coincide con el cuadro. También experimentó los giros de las formas indispensables para este avance (p. 39-41).

En cuanto a la definición de simultaneidad, las opiniones de este mismo autor resultan reveladoras. Aludiendo a Metzinger en sus primeras teorizaciones sobre el cubismo, argumenta que dicho concepto deviene de la difusión entre la opinión pública de los principios de la física moderna basada en la formulación de Einstein sobre la 'relatividad restringida'. «Entonces en los talleres cubistas resuena la expresión mágica que Apollinaire no tarda en hacer suya, de que trabajan en la cuarta dimensión. ¿A caso no la muestran al agrupar de manera simultánea momentos sucesivos de la visión?» (Daix, 1991, p. 71).

Para argumentar tal aseveración, continúa explicando que

la existencia de una correspondencia intuitiva entre el trastocamiento, operado por Einstein, del espacio y del tiempo absolutos de Newton, y la destrucción del orden de la perspectiva llevada a su término por Picasso y Braque [puede ser] tanto más verosímil por cuanto tales revisiones del espacio-tiempo surgen de manera paralela en la prosa de Joyce o de Gertrude Stein, y Schoenberg o Stravinski se apartan entonces de las estructuras tradicionales de la música. [...] Como Max Jacob, Apollinaire, Reverdy, Blaise Cendrars lo hacen de la métrica francesa (Daix, 1991, p. 71).

Al hilo de tales reflexiones, considera por otro lado, que destrucción ordenada del sistema de perspectiva era a su vez un acto que atentaba contra el orden social:

Braque y Picasso estaban en la línea de los *fauves*, es decir, de la rebelión, aunque hayan practicado una pintura 'pura' por excelencia. Están, sin saberlo, del lado del expresionismo alemán que prefigura las contraculturas del siglo XX. El cubismo de 'la Escuela' está, por el contrario, del lado de la reconciliación con la modernidad, como el futurismo. Esto es lo que percibirán más o menos confusamente los que lo abandonarán en favor de la abstracción o el antiarte: Delaunay, Mondrian, Duchamp.

Descubriremos aquí, dentro del cubismo, una línea divisoria más general que atraviesa las vanguardias de mediados del siglo XX, entre los que viven como el final de la revolución en el arte y los que no se dejan encerrar en el logro provisional de una concepción o de una doctrina (Daix, 1991, p. 71).

En lo que respecta al medio cinematográfico, autores como Sánchez Noriega (2006), consideran que la capacidad de plasmación del movimiento en el medio cinematográfico es idéntica a la empleada para reflejar el tiempo (p. 239). Sea como fuere, la vinculación entre el cine y los conceptos de tiempo y movimiento, si es que pueden tratarse como conceptos independientes, está clara. Es indudable que ambos se constituyen como agentes clave para el medio cinematográfico y que son inseparables del cine, sin ellos este no podría entenderse. Pero si aludimos a estos conceptos con el fin de asociarlos directamente con el cubismo, resulta más complicado. En este sentido, además de las apreciaciones que, como hemos podido ver, ofrecen John Golding o Pierre Daix, debemos acudir a las consideraciones que sobre tal asunto efectúan autores como Josep Palau i Fabre o Arthur I. Miller. A través de estas creemos que podría demostrarse de manera amplia la intervención de las referidas nociones en el cubismo.

Los estudios firmados por ambas autorías nos llevan a validar la existencia de una vinculación entre el cubismo y el cine así como una influencia directa del medio cinematográfico en el cubismo. Según Miller, en el otoño de 1910, cuando Metzinger publica un primer análisis estilístico e intelectual sobre Picasso, este conocía bien la obra divulgativa del matemático Poincaré titulada *La Science et l'Hypothèse* (1902); las razones estriban en la inclusión de «un pasaje que lo singulariza dentro de los analistas del arte picassiano: «[Picasso] establece una perspectiva libre, móvil, de la que el ingenioso matemático Maurice Princet dedujo toda una nueva geometría» (Miller, 2007, p. 200).

No en vano, considera que el texto de Metzinger es un documento trascendental para historiar el cubismo ya que consigue pergeñar un proceso de aproximación pionero donde la intención del artista se antepone a todo análisis formal y conceptual de su obra. Al respecto sentencia que es al propio Picaso al que le «interesaba eliminar todos los restos de la perspectiva renacentista, sustituyéndola por una 'perspectiva móvil' o visión polifacética de una escena» (Miller, p. 200).

En 1911 Metzinger explicaba, de una forma que se ha convertido en sinónimo de la concepción popular del cubismo, que “[los cubistas] se han permitido la posibilidad de rodear el objeto, con el fin de proporcionar [...] una representación concreta del mismo, hecha de diversos aspectos sucesivos”. Además, el ensayo escrito por Metzinger en 1910 le vincula a Princet. La atracción es comprensible a la luz de la pasión de este pintor por las matemáticas cuando estudiaba en el liceo en Nantes. En 1952 Metzinger recordaba que, junto a Gris, “emprendió un estudio geométrico bajo la dirección de Princet, con el fin de explorar” las posibles conexiones de las geometrías no euclídeas y la cuarta dimensión con el concepto de espacio en el arte cubista. Además, su texto es significativo porque, en esa época, él era el único pintor cubista que hablaba con Braque y Picasso (Miller, 2007, p. 200).

Por su parte, Lawder (1975, pp. 19-20) estima que es fácil ver la *image écranique* –imagen de la pantalla– del cine a través de múltiples de puntos de vista. Su movimiento

inquieta, formado literalmente a partir del patrón de la luz, tiene una estrecha correspondencia con las superficies parpadeantes de las pinturas cubistas y futuristas de los años inmediatamente anteriores a la guerra, obras que exploraban, como el cine, el fenómeno del movimiento; un hecho comprobable tanto en la preocupación de los cubistas por la visión en movimiento como en la obsesión de los futuristas por captar la sensación de celeridad inherente a los objetos en circulación. Sin embargo, la relación causal entre el cine y el cubismo o el futurismo es un asunto complejo y, en cualquier caso, la influencia cinematográfica en estas expresiones de vanguardia, independientemente del grado en el que se produjese, no fue una simple cuestión de transposición directa de ideas de un medio a otro. No en vano, la omnipresencia del cine permitirá su influencia a otras muchas expresiones estéticas a través de canales indirectos.

Por ejemplo, Henri Bergson, cuyas teorías de la duración y la simultaneidad seguramente dejaron su huella en el cubismo, encontró en el cine un modelo funcional para su construcción del tiempo fluido y la percepción de la forma. Su noción de "lo que es real es el cambio continuo de forma: la forma es solo una vista instantánea de una transición", se amplió para abarcar un sistema de procesos mediante los cuales la mente del hombre moderno fusionó la memoria a corto plazo del pasado inmediato, la conciencia del presente instantáneo y la anticipación del futuro inmediato en una percepción operativa del conocimiento. "Podemos, por lo tanto, resumir lo que hemos estado diciendo en la conclusión de que el mecanismo de nuestro conocimiento ordinario es de tipo cinematográfico", diría Bergson. Las teorías de Bergson tuvieron un fuerte atractivo en esos años, "no solo para los filósofos profesionales, sino para el público ordinario cultivado" (como se señala en el prefacio de la primera traducción al inglés de su *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1910) (Lawder, 1975, p.20).

En opinión de este mismo autor, que los cubistas en particular eran conscientes de los escritos de Bergson –si es que no estaban influidos ya por sus pinturas–, lo señala la idea de movimiento que Gleizes y Metzinger determinan cuando una pintura cubista capta las variadas apariencias sucesivas de un mismo objeto, fusionándolas en una sola imagen reconstruida únicamente a través del tiempo. Se trata casi de una paráfrasis exacta del modelo cinematográfico de Bergson y su 'mecanismo de conocimiento ordinario'. No en vano, su producción se considera un elemento consustancial a la pintura europea moderna en vísperas de la Gran guerra (Lawder, 1975, p.20)

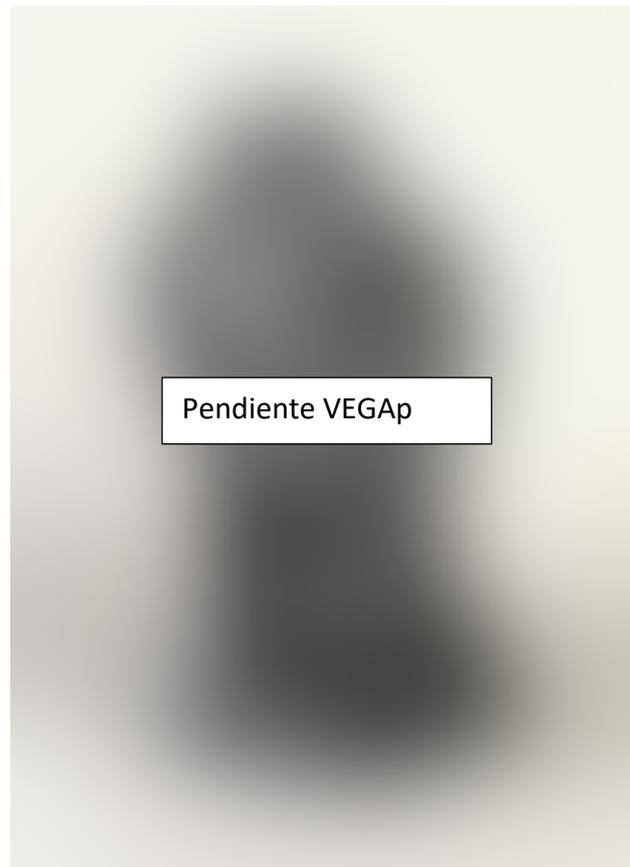
Al hilo de lo comentado, merece la pena rescatar también las consideraciones realizadas por Daniel-Henry Kahnweiler sobre la incorporación del movimiento a las artes plásticas a través del cine. En su obra *El camino hacia el cubismo* (2013) argumenta que si la representación del movimiento en las artes plásticas fuera factible, conllevaría un enriquecimiento expresivo para estas. Continúa preguntándose si podría producirse dicha incorporación y asimilación de manera semejante a como ocurre en la creación musical de desarrollo temporal. Ante la disyuntiva, responde señalando afirmativamente, pues existen «dos vías distintas, ambas mencionadas ya hace años por Picasso en sus conversaciones, sin sospechar sus bases científicas. Sin embargo, hasta el momento aún no las había puesto en práctica» (Kahnweiler, 2013, p. 89). Ante ese panorama, efectúa interesantes reflexiones:

La primera vía responde al movimiento real de un cuerpo. En este caso se trataría de comunicar a la obra de arte un movimiento real a través de un mecanismo de relojería. Esto podría llevarse a cabo tanto en las estatuas como en las pinturas, en éstas al igual que en los blancos de las casetas de tiro de las ferias, a las que un mecanismo pone en movimiento a cada acierto. Pero aún hay otra manera para provocar en la conciencia del espectador la impresión del movimiento; me refiero a la estroboscopia, en la que se basa el cinematógrafo: si se muestran sucesivamente y con la rapidez suficiente varias imágenes que difieran lo bastante poco entre sí en cuanto a sus características espaciales, se produce una identificación ilusoria en la conciencia de quien las contempla. Todas estas percepciones visuales remiten entonces a un mismo objeto, a la primera imagen percibida, que de este modo parece estar en movimiento. Este sistema, que ya se emplea para dibujos cómicos al pintar las más variadas imágenes sobre material transparente y exhibirlas a través de un aparato de proyección cinematográfica, le abriría a la pintura un nuevo camino dotado de inmensas posibilidades (Kahnweiler, 2013, pp. 90-91).

Pierre Cabanne (1982), por su parte, habla sobre la relación que se estableció entre los futuristas italianos, los cubistas y el movimiento como valor plástico. Considera que es indudable que los futuristas italianos «habían aportado algo nuevo al arte y a los cubistas, que no se mostraban hacia ellos demasiado entusiastas, soliviantados por el hecho de que afirmasen y defendieran el movimiento como valor plástico» (p. 325). Se trataría, así, de un concepto cinético y mecanicista, opuesto al hieratismo y a la inmovilidad de la tendencia cubista. Ahora bien, continúa, advirtiendo que el excesivo apego de la tendencia trasalpina al realismo, las soluciones aportadas se consideran fragmentarias, frente a la acuciante preocupación picassiana.

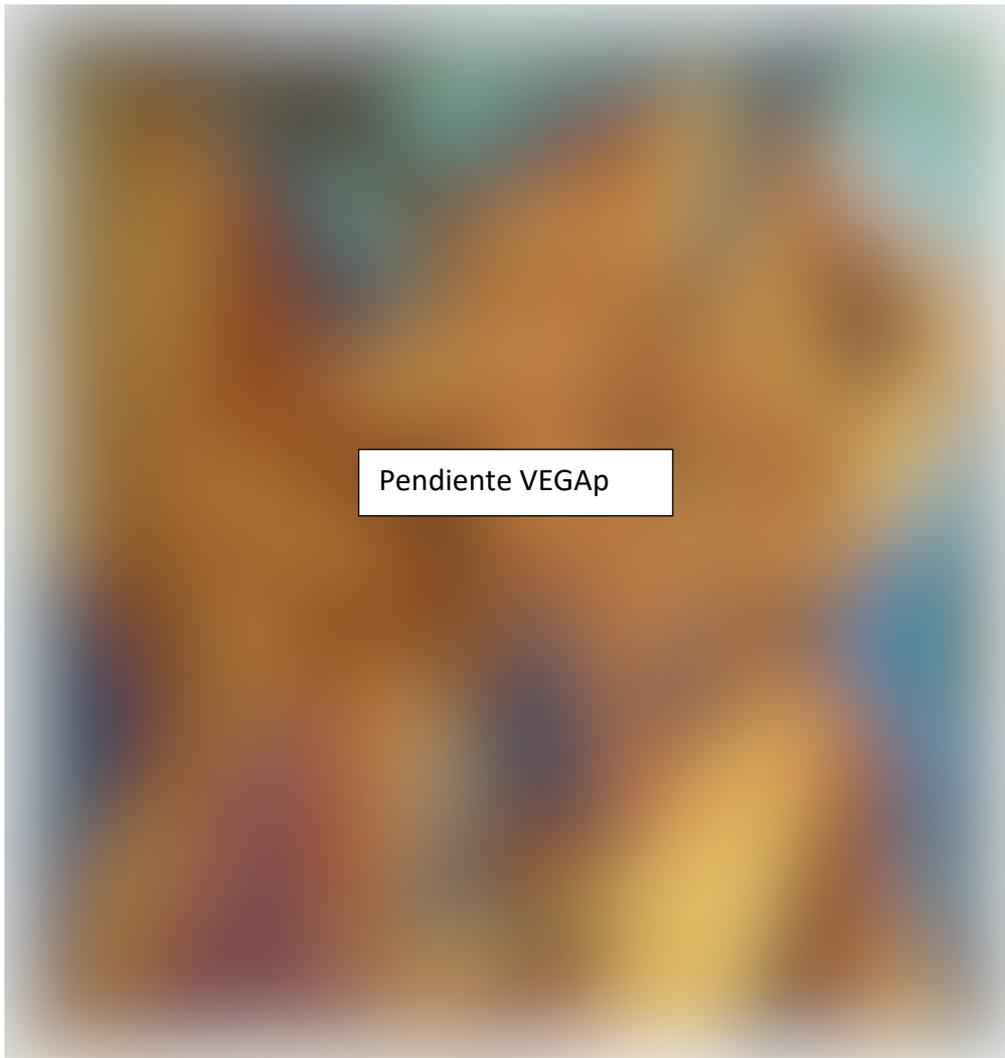
Kahnweiler ha dicho que Picasso había pensado, hacia 1910, en «esculturas que se moverían por medio de un mecanismo, y también en cuadros que se desplazarán, como las dianas de tiro al blanco, al accionar un resorte». Es lo que Calder realizaría mucho después. El pintor no llegó a concretar sus intenciones y cabe preguntarse si, de verdad, tuvo alguna vez intención de introducir el movimiento «real» en sus obras. Ciertamente es que la cuestión de los aspectos múltiples de una figura le preocupaban, pero era en el plano del cuadro, pues pensaba que éste podía ser dinámico sin, por ello, tener que moverse: sólo por la descomposición gráfica del movimiento. Lo que haría Marcel Duchamp en su famoso *Nu descendant un escalier* (Cabanne, 1982, p. 326).

Con respecto a la escultura *Cabeza femenina (Fernande)* [Fig. 4], realizada en 1909 por Picasso, no sabemos con certeza si esta obra alberga en su concepción ese deseo de aportar movimiento real a sus obras, que según Kahnweiler y Cabanne, poseía Picasso durante esos años. Lo que sí detectamos en esta escultura –así como en los dibujos *Estudio lobulado de cabeza de mujer* (1909), *Estudio de cabeza de mujer* (1909) y *Cabeza femenina vista desde arriba* (1909)–, es que estos trabajos podrían constituir ejemplos evidentes de lo que Cabanne apunta, en alusión a la preocupación de Picasso, en la conceptualización plástica de los múltiples aspectos de la figuración humana.



Ahondando en tales consideraciones respecto a la citada cabeza, Palau apunta que los elementos que la integran parecen «transferidos aquí, como la lobulación o compartimentación del cabello, la protuberancia que, partiendo de la cabeza, avanza por el medio de la frente como una garra, al igual que la misma fragmentación de la frente en cuatro zonas o vertientes» (1900, p. 154). En este caso, además de referirse a la fragmentación de la figura y de algún modo también a sus aspectos múltiples, introduce en su descripción el verbo 'avanzar'; una apostilla lingüística que está directamente asociada a los conceptos de movimiento y de tiempo, vinculando, así, de forma más o menos voluntaria, dichos conceptos a la mencionada escultura.

Siguiendo lo estudiado por Cabanne, Palau analiza los posibles vínculos existentes entre cubistas y futuristas a partir de la consideración del movimiento en sus obras. En primer lugar, cree de manera rotunda que «la dinámica que propugnaban los futuristas, que era su principal caballo de batalla, la encontramos ya en *Las señoritas de la calle de Aviñón* y en otras obras del momento o de después, como la serie rotativa” (1990, p. 177). Esta última alusión hace referencia a los numerosos estudios que Picasso realizó para el proyecto de *Tres mujeres* (1908), caracterizados por su gran dinamismo y su fuerza de rotación [Fig. 5].



Continuando con las apreciaciones de este autor, Palau considera que el camino que Picasso emprende se diferencia de manera sustancial del recorrido por el movimiento futurista. La diferencia estriba en que si estos últimos sienten un interés casi exclusivo por el dinamismo mecánico de locomotoras, bicicletas, automóviles o aviones, etc), el artista malagueño prioriza en su apuesta por una dinámica interna, un fluir particular, interior, en el que profundiza para extraer de él una experiencia plástica renovada. Observemos en este aspecto algunas obras concretas –como *Mujer desnuda de pie, girándose* (1910) o *Mujer desnuda de pie, moviéndose* (1910)–, utilizadas por el propio Palau para amparar visualmente sus reflexiones.

Para el investigador, esta diferenciación cobra un sentido pleno desde el momento en el que el propio crear insiste en plasmar objetos que le resultan tremendamente familiares –caso de una manzana, un vaso o un paquete de tabaco, por ejemplo. «Su manera de decirlos hace que haya mucha más dinámica en su manzana que en un avión futurista y este hecho constituye una paradójica afirmación humanística frente al mecanicismo del mundo moderno» (Palau, 1990, p.177).

Sobre movimiento y cubismo, Inocente Soto Calzado (2019) reproduce un poema de Apollinaire (1919, p. 95) perteneciente al Acto II, escena IV de *Les mamelles de Tiresias*, en el que el poeta expresa: «On apprend de Montrouge / Que Monsieur Picasso / Fait un tableau qui bouge»¹.

El cine era un arte que había concitado el interés de Picasso desde la primera década del siglo (Read, 2008, p. 44), cuando el futurismo reivindicaba el movimiento y los dadaístas lo cargaban de concepto artístico. La magia del cineasta Georges Méliès se ha conectado a los descubrimientos cubistas de Picasso y Braque, a ideas como diálogo entre las apariencias de arte y realidad y la fragmentación y reorganización de las figuras (Staller, 1989, p. 211). Con el pensamiento siempre puesto en la creación era lógico que Picasso viera el cine como un medio de hacer cosas extraordinarias, mágicas, repitiendo constantemente dicho planteamiento (Parmelin, 2013, p. 99) (Soto Calzado, 2019, p. 2).

Llegados a este punto, no podríamos continuar sin hacer alusión a aquellos testimonios que sugieren que Pablo Picasso y Georges Braque pretendían hacer una película cubista en los años inmediatamente anteriores a la I Guerra Mundial (Fernández Cuenca, 1971, p. 20); o que indican que al menos Picasso, estaba pensando en hacer una película o experimento para la representación del movimiento (Gómez Gómez, 2011, p. 35). Autores como Carlos Fernández Cuenca (1971) y Agustín Gómez Gómez (2011) hablan sobre esta misteriosa película jamás realizada, citando como fuentes de procedencia de esta información el número 6 de la revista *L'Age du Cinéma* (1952, p. 8) o la obra del artista e historiador del arte, Standish D. Lawder, *The cubist cinema* (1975).

Si nos detenemos en esta última, podemos comprobar cómo efectivamente su autor incluye interesantes apreciaciones sobre Pablo Ruiz Picasso, el cine y el movimiento que debemos tener en cuenta. En la introducción se nos aclara que el estudio examina un grupo concreto de artistas entre los que se encuentra el aludido, profundamente involucrados en un concepto nuevo de 'expresión fílmica' en el que no tienen cabida los intereses narrativos. El tratamiento del tiempo y la secuencia nunca estarán relacionados con la trama, con independencia de si las imágenes que la integran eran realistas o abstractas. Se trataría, así, de desarrollar modos de movimiento pictórico, internos y externos, totalmente exclusivos del cine.

Más adelante, el autor referenciado se pregunta si hay películas cubistas y en qué medida utilizaron los cubistas el medio cinematográfico para liberar el movimiento implícito de sus pinturas en un pasaje real a través del espacio y el tiempo. Ante estas cuestiones, asegura que se pueden citar hasta dos ejemplos de esta intención, aunque, sin embargo, ninguna de las dos llegó a realizarse. Lawder, señala abiertamente –tal y como menciona Gómez Gómez– que alrededor de 1912 Picasso había jugado con la idea de utilizar el cine para la representación del movimiento. El historiador considera que este hecho no resulta del todo sorprendente tratándose del artista de referencia, un ávido cinéfilo en esos años había pintado a partir de fotografías fijas y que trató con mayor inteligencia los problemas del movimiento

¹ «Aprendemos de Montrouge / Que Monsieur Picasso / Hace un cuadro que se mueve». Traducción propia.

(Lawder, 1975, p. 21). Para apoyar estas afirmaciones, recuerda que Daniel-Henry Kahnweiler ya escribió sobre la búsqueda que el artista malagueño realizara hacia 1912 sobre un arte móvil, capaz de crear una secuencia de impresiones visuales, cuestión tratada en líneas anteriores; un propósito para el que, sin embargo, otro cubista, Léopold Survage, si logró alcanzar resultados tangibles, creando una pintura en movimiento a través del cine. En el marco de las vanguardias cinematográficas, se inscribe el trabajo de este pintor que, aunque se suele incluir dentro del cine abstracto, trabajó desde 1908 en lo que se ha denominado como 'música cromática' realizando *Rythmes colorés pour le cinéma* (1912-1914). En la misma línea que los hermanos Corradini, que creaban fotogramas coloreados y los exhibían como «si de música cromática se tratase, trasvasando a la imagen la música y a la dimensión temporal la poesía» (Sánchez Noriega, 2006, p.256), Survage proponía configurar una forma de arte independiente dando relevancia a las formas visuales abstractas, al color y al ritmo.

En esta misma línea y dado que este trabajo de investigación aborda el cubismo, queremos mencionar que, dentro del cine de vanguardia, la única obra que, según Sánchez Noriega (2006, p.258) podría considerarse como cine cubista, es *Le ballet mécanique* de Fernand Léger. Este creador formó parte del movimiento cubista junto a Picasso y Braque, aunque la fecha de proyecto cinematográfico dentro de esta tendencia de vanguardia se cumina unos años más tarde, en 1924. De ahí que, en este caso, fuesen las artes plásticas las que se antepusiesen a las cinematográficas y no al contrario.

4. Conclusiones

A la luz de todas estas aportaciones sobre las relaciones que se establecen entre el cubismo y los conceptos de realismo, tiempo y de movimiento, consideramos que, tanto el realismo –entendido de manera subjetiva– como el tiempo y el movimiento conforman tres piezas esenciales de esta de vanguardia. Bajo nuestro punto de vista, los conceptos de tiempo y de movimiento así como el concepto de realismo interpretado y aplicado como hemos señalado al comienzo del artículo, se situaron, con las particularidades que de cada área pueden derivarse, en el cine y también en el cubismo como tres elementos fundamentales para ambas manifestaciones artísticas, ya que, en los tres casos, ayudaron en gran medida a propiciar estas nuevas formas de representación de la realidad nunca antes vistas. Una vez confeccionadas, las pinturas cubistas tuvieron el poder de causar en sus espectadores un impacto que podríamos considerar equiparable a las películas de los Lumière, al mostrar 'motivos reales' pero introduciendo en ellas la simultaneidad y, en cierto modo, el movimiento, igual que en el cine.

Debemos insistir en la idea de que tanto el realismo, como el movimiento y el tiempo observados en las películas de los Lumière, no podría proporcionar nunca exactamente el mismo efecto en el público que cuando estos aspectos son observados y experimentados en las obras cubistas. Debemos considerar en este caso las características propias de cada uno de los medios, tales como la capacidad específica de la pantalla cinematográfica para recrear la perspectiva y la sensación de profundidad, aspectos hasta el momento desconocidos para

el público que asistía por primera vez a una proyección cinematográfica. Somos conscientes de que la incorporación y el tratamiento del realismo, el tiempo y el movimiento en el cine de los Lumière y en el cubismo posee sus propias características y sus particularidades y creemos que desde esta posición deben ser analizados en ambos medios. No obstante, seguimos considerando que los tres conceptos pueden ayudarnos, como así lo hemos expuesto a lo largo del artículo, a establecer nuevas e interesantes conexiones entre dos ámbitos cuyos paralelismos pueden ofrecernos muchos más puntos de encuentro de los explorados hasta el momento.

5. Referencias bibliográficas

- Apollinaire, G. (2008). *Crónicas del cubismo, (1905 – 1918)*. Leviatán.
- Bozal, V. (2009). Apollinaire y el cubismo [prólogo]. En *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. La balsa de la Medusa.
- B. Rose, Bernice. (2007). *Picasso Braque and early film in cubism*. PaceWildenstein.
- Cabanne, P. (1982a). *El siglo de Picasso. I (1881-1912). El nacimiento del Cubismo*. Ministerio de cultura.
- Cabanne, Pierre. (1982b). *El siglo de Picasso. II (1912-1937). Las metamorfosis*. Ministerio de cultura.
- Carmona, R. (1998). De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos (pp.39-78). En AA. VV. *Historia general del cine. Volumen I. Orígenes del cine*. Catedra, Signo e Imagen.
- Daix, P. (1991). *Diario del cubismo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Fernández Cuenca, C. (1971). *Picasso, en el cine también*. Editora Nacional.
- Golding, J. (1993). *El cubismo. Una historia y un análisis*. Alianza Forma.
- Gómez, Agustín. (2011). *Picasso: cine y arte*. Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento de Málaga.
- Gubern, R. (2006). *Historia del cine*. Lumen.
- Kahnweiler, D.-H. (2013). *El camino hacia el cubismo*. Acantilado.
- Lawder, S. D. (1975). *The cubist cinema*. New York University Press.
- Miller, A. I. (2007). *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Tusquets.
- Palau i Fabre, J. (1990). *Picasso Cubismo. 1907-107*. Polígrafa.
- Palau i Fabre, J. (1980). *Picasso Vivo. 1881-1917*. Polígrafa.
- Poincaré, H. (1902). *La Science et l'Hypothèse*. Ernest Flammarion, Éditeur.
- Richardson, J. (1997). *Una biografía, Vol. II. 1907 -1914*. Alianza.
- Richardson, J. (1991). *Una biografía, Vol. I. 1881 -1906*. Alianza.
- Rubin, W. (1991). *Picasso y Braque. La invención del cubismo. Con una cronología documental*

elaborada por Judith Cousins. Polígrafa.

Sadoul, G. (1956). *Historia del Cine. I. La Época Muda*. Losange.

Sánchez Noriega, J. (2006). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial.

Stein, G. (1933). *Autobiografía de Alice B Toklas*. Harcourt.

Soto Calzado, I. (7 de diciembre de 2019). La pintura móvil de Picasso: *Corrida*. Recuperado de: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/18031?show=full>

Staller, N. (2001). *A sum of destructions. Picasso's cultures and the creation of cubism*. Yale University Press.