

3. CINE Y CAMBIO SOCIAL

3.1. De las vanguardias artísticas a las masas

La reacción anti-académica de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX encontrará en las posibilidades expresivas del cine un terreno abierto a la imaginación que éstas se lanzarán a explorar. Pintores, poetas, músicos, dramaturgos, directores de teatro, actores, poetas, literatos, salen del aislamiento de su propio campo y abordan la producción de algunas películas o instalan laboratorios de experimentación procurando ampliar los límites que la incipiente industria empezaba a establecer para el cine.

A su vez, las tempranas cinematografías nacionales —soviética, alemana, francesa, italiana, inglesa, sueca, etcétera— aportan innovaciones que rápidamente son resemantizadas desde el polo industrial. Éste se irá concentrando progresivamente en Hollywood para constituir allí la gran usina procesadora de innovaciones de orígenes diversos. Los productores pioneros adoptan ciertos criterios para la incorporación gradual de novedades sobre la base de la reiteración de fórmulas probadamente exitosas y el acaparamiento del mercado interno por la producción endógena a gran escala, al tiempo que encaran una agresiva política comercial transfronteras. Amortizar las inversiones en el mercado nacional les permitió construir una sólida plataforma de lanzamiento para expandirse hacia otros mercados mundiales, en primer lugar los europeos e imponer reglas de comercialización con las que otras cinematografías nacionales no podían competir.

Desde las primeras “cintas” que no duraban más de 10 minutos, el cine se inscribe en la dinámica de transnacionalización y concentración propia de las

industrias culturales. Por las características —industriales— de su producción, las películas se comercializan a escala multinacional. Mientras el costo de la “matriz” es rígido; dado que es elevado, constante y no puede disminuirse por la alteración de los factores de la producción, el de edición de copias es reducido y las posibilidades de reproducción del original son casi infinitas. La flexibilidad para amortizar los costos y obtener ganancias reside exclusivamente en la agregación de los circuitos de exhibición. Esto implica que las decisiones que se adoptan en la etapa de producción están, en gran medida, orientadas por las hipótesis de comercialización en los mercados mundiales. Salvo contados países —Estados Unidos, India, China— en el resto del mundo, los mercados nacionales por sí solos hacen insostenible la continuidad de la producción cinematográfica de no mediar los sistemas de ayuda del Estado.

Desde esta temprana comprobación, la institucionalidad del arte cinematográfico —que se verifica hacia 1915— selecciona algunas opciones artísticas descartando otras, sistematiza el formato de la obras y determina que la forma “natural” del cine es la película standard tal como hoy la conocemos. Es decir, una obra de una duración promedio de 80 a 120 minutos, sustentada en un argumento ficcional adscrito a una opción generística identificable por el público, representada por actores que los grandes estudios se ocupan de lanzar a la fama —mediante el *star-system* como efectiva estrategia de *marketing*— y distribuida en “paquete” junto con otras, a través del pago de un alquiler por períodos establecidos cuyo monto oscila según las dimensiones de cada mercado nacional.

Si bien la relación actual con la imagen en movimiento se ha modificado, permanecen en ella ciertas marcas primigenias, en tanto los espectadores no se relacionan sólo con una obra cinematográfica —o con un sistema de códigos— sino también con las instituciones que la producen. Esta *relación institucional* implica una función de control social que remite a la conflictiva relación entre código y mercado.⁶ Término que la institución artística rechaza,

⁶ Alberto Abruzze apunta: “[...] un sistema de códigos no comporta únicamente una determinada organización de los sistemas de la imagen al fin productivo (es decir de la comprensión como cualidad de la mercancía), sino que también realiza una función de control que engloba a todos los ciclos de los mensajes [...]. Es así como, progresivamente, del film originario se llega a su enriquecimiento ‘espectacular’ programando las variaciones de los códigos, con respecto a la variación del público, o sea, a su composición real” (Abruzze, 1976).

aunque el mercado esté en la base del desarrollo del campo artístico como esfera autónoma desde que se liberara de la subordinación a las funciones religiosas adjudicadas por el medioevo.

La existencia del cine no puede imaginarse sin los cambios en la estructura social que alumbran a la sociedad de masas y dan lugar al primer mercado ampliado de consumidores de bienes culturales. Las transformaciones que entonces experimentan las instituciones que rigen los procesos de producción-circulación cultural —y, por supuesto, las que tienen lugar en las formas de vida— instituyen un valor simbólico por completo novedoso y ajeno al mundo artístico precedente: la igualación social, o la ilusión de ella, a través del consumo cultural.⁷

La percepción de la naturaleza mercantilizada de la imagen audiovisual está íntimamente relacionada a su carácter de espectáculo producido por las industrias culturales del campo respectivo, en el proceso de desarrollo industrial regido por los métodos tayloristas de las sociedades europeas y norteamericana entre fines del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. De allí que el análisis de los productos originados en los modos de producción seriados de aquellas no puede circunscribirse únicamente a la dimensión estética o a la discursiva, sino que incluye las dimensiones económica y política; los modos de producción, los procesos de circulación y consumo y las políticas del Estado, cuya incidencia en la cantidad y las características de las obras producidas es insoslayable.

⁷ Según afirma Pierre Bourdieu “La contemplación pura [en contraposición a la ‘ingenua’] implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo, que representa por ello mismo una ruptura social.” La reticencia o el rechazo a las manifestaciones del arte “culto” por parte de las clases populares obedecería así, tanto a la desigual apropiación del capital cultural por parte de éstas, como al hecho de que las mismas no dan cabida a un deseo profundo de aquellas; ‘el deseo de participación’. Ya que toda manifestación artística crea su público —las disposiciones con que debe ser aprehendida— en la preeminencia dada a las formas estéticas de las obras por sobre su funcionalidad, así como a la disposición puramente estética frente a las disposiciones ordinarias —características del arte culto— residiría la génesis de dicha ruptura social. “Todo ocurre —agrega Bourdieu— como si la ‘estética popular’ estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función, o, si se quiere, en el rechazo del rechazo que se encuentra en el propio principio de la estética culta, es decir en la separación entre las disposiciones ordinarias y la disposición propiamente estética.” (Bourdieu, 1988.)

Con el advenimiento del cine las diferentes instituciones artísticas se vieron forzadas a tomar en cuenta las mutaciones que tenían lugar en las sociedades y el nuevo *sensorium* que en ellas se gestaba al que, por cierto, aquél contribuyó. Esto fue comprendido por Walter Benjamin, que más que preocuparle cuánto de degradación de la *alta cultura* había en la *cultura de masas* —perspectiva adoptada por Adorno y Horkheimer, sus colegas de la Escuela de Frankfurt— le interesó analizar qué significaba socialmente la pérdida del *aura*, sustentada en la contemplación de la obra artística original e irrepetible y portadora de una tradición, a partir de la reproductibilidad técnica del arte (Benjamin, op. cit.).

La ruptura de aquella tradición, primero por la fotografía y después por el cine, implicó la abolición del precepto de autenticidad que venía guiando al arte, modificó su función social y supuso una nueva forma de apreciación, tanto del arte como de la realidad. Según Benjamin, en esta nueva forma de apreciación del arte coinciden la actitud crítica y la fruitiva, las cuales fueran disociadas por la tradición pictórica. En lugar de la inmersión del observador en la obra —usual ante la pintura— el cine provoca el efecto contrario: “la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística” (Ibidem). Esta perspectiva de análisis ubicará al cine y a la fotografía, antes que en exclusiva calidad de nuevos medios de expresión artística, como una verdadera revolución en las formas de circulación y consumo cultural que provoca una reestructuración del campo cultural en su conjunto; sus modos de organización, su institucionalidad y funciones, así como sus relaciones con la sociedad.

Para Benjamin el proceso de masificación de la imagen se concreta cuando la industria cultural —en cuanto institución— toma a su cargo la regulación de las funciones de la imagen-mercancía, en relación con las nuevas necesidades de las masas-mercado. Esto lleva a ubicar a la dimensión estética, no como cualidad unívoca de la obra sino atribuible a su proceso integral de producción— apropiación —históricamente modelado— y a la función social que la misma cumple en su puesta en contacto con el público.

Establece el autor el carácter de *mediación* de la producción cultural masiva, ubicando en la posibilidad de reproductibilidad técnica el hecho novedoso y revolucionario del arte moderno. Utiliza la expresión “arte multiplicable”, para legitimar esa porción de la producción artística —fotografía, fonografía y cine— que aún mucho tiempo después de su aparición será peyorativamente denominada “copia” por algunos críticos y teóricos (Ibidem).

El trasfondo de su enfoque es el socialismo, que también implica un cambio en virtud del cual las masas acceden al consumo cultural, a diferencia de sus pares de Frankfurt —que fundan su visión hiper-crítica de la industria cultural

y la cultura de masas en el nazismo. El desplazamiento del eje de análisis que introduce Benjamin es claro: del lenguaje al mercado y de la estética a las relaciones sociales, hecho que “reprime” —hoy diríamos relativiza— el valor cultural de la obra en sí, la que al socializarse se desacraliza. El objeto de análisis es, desde esta perspectiva la relación obra-espectador, arte-sociedad. Enfoque anticipatorio en varias décadas de las elaboraciones teóricas posteriores y de particular importancia en el caso del cine.

El concepto de mediación, será retomado más tarde por Edgard Morin y, en América Latina, por Jesús Martín-Barbero para explicar, en el primer caso los procesos antro-po—psicológicos que pone en marcha la imagen en movimiento del cine y, en el segundo, el carácter que asume la cultura masiva en relación con la dinámica social.

La fotografía impone el retrato como:

[...] la forma artística más adecuada para las necesidades individualistas, para la vanidad autocomplaciente y para la ritualidad social de la nueva burguesía ascendente de la Francia de mediados de siglo (que) reemplazó, con ventaja técnica y con economía la artesanía del retrato pintado en miniatura que se colocaba en tapas de polvera, medallones, etc. [...]. También se ha estudiado hasta qué punto el laborioso retrato fotográfico primitivo, sometido a la exigencia de largas poses, fue tributario de la estética y la retórica de la pintura académica [como observa Gisele Freund]. (Citada en Gubern, 1969.)

A diferencia del retrato pintado, la fotografía ofrece una mayor accesibilidad que impulsa distintas formas de circulación y uso, las cuales comprenden desde el periodismo, la ciencia y la publicidad hasta el ámbito privado o familiar. Estas nuevas formas de uso de la imagen implican una mutación de las funciones sociales que venía cumpliendo la pintura académica.

Las características esenciales que se asocian para hacer de la fotografía una novedad revolucionaria dentro del campo de la comunicación icónica son, según Gubern: la génesis no artesanal, sino automatizada de la imagen, su reproductibilidad ilimitada y la democratización de la producción de imágenes, debido al rápido abaratamiento del medio y a la simplificación técnica de su uso (Gubern, op.cit.).

El cine comparte con la fotografía la génesis mecánica de la imagen y la posibilidad de múltiples copias, pero democratiza el consumo más que la

producción, ya que ésta sigue atada a procesos complejos y costosos. Sin embargo, como apunta Gubern, aporta otros rasgos no menos importantes:

- Autonomiza la reproducción del espectáculo de la presencia física de sus actores y “trae” a los espectadores hechos, acciones, paisajes y procesos alejados de su experiencia cotidiana o bien inaccesibles para el común del público.

- Instala una nueva forma de apreciación, en tanto “traduce” la tridimensionalidad teatral con los actores en vivo, a la bidimensionalidad de la imagen proyectada en la pantalla plana que adquiere, no obstante, mayor realismo que aquella.

- Construye su realismo, no como derivado directo del mundo natural, sino de la máquina. Es decir, establece nuevos principios de autenticidad y *códigos de verosimilitud* que modifican la relación con el mundo representado. La reproducción mecánica, de origen fotográfico, hace suponer que lo mostrado en la pantalla es copia fiel del original; sucedió o pudo haber sucedido realmente, inclusive en el caso de la ficción.

- Mantiene del teatro el modo de consumo colectivo, pero popularizándolo (Ibidem).

El cine de ficción de los comienzos es tributario de la tradición teatral; por ejemplo la puesta en escena con la cámara fija en largas tomas desde un punto de vista estable que confina el movimiento al interior del cuadro, con entradas y salidas laterales de los personajes, la escasa utilización del montaje y la incorporación de trucos procedentes del ilusionismo teatral, pero provoca a la vez una ruptura con ella.

La adopción del melodrama teatral y de la narrativa de la novela del siglo XIX por el cine, debe verse no sólo como una opción artística y/o mercantil. En primera instancia se trata de la apropiación de una ideología pre-industrial, que expresa un imaginario que forma parte del tejido significativo estructurador de la vida social, estableciendo relaciones de interpenetración y conflicto con el imaginario urbano moderno.

Señala Gubern que al incorporarse el sonido, el cine está en condiciones de alcanzar su madurez estética. El acoplamiento del sonido a la banda de imagen posibilitó:

- La continuidad y mayor fluidez narrativa al eliminarse los cartones escritos intercalados en el desarrollo de la acción.

- La introducción de un narrador en *off*, de los diálogos y del universo acústico, que acentuó el realismo de la representación dramática y confirió unidad a las escenas.

- La posibilidad de apelar a la voz para representar elementos ausentes del cuadro, sin necesidad de mostrarlos y con ello una economía icónica.
- La valoración dramática de los ruidos, la música y sobre todo del silencio y, en tal sentido, el uso de los planos sonoros.

Estas novedades que, supuestamente, aproximarían la estética del cine aún más a la del teatro, derivaron en un mayor desapego de la misma. Al perfeccionarse las técnicas del montaje y la sintaxis cinematográfica e incrementarse las posibilidades de ubicuidad de la cámara, también fue posible salir de los espacios cerrados o alternarlos con los exteriores, variar los ángulos de visión y la dimensión de los planos, alterar el ritmo y el orden lineal del relato y proporcionar una nueva percepción del espacio y del tiempo. La apropiación, por el cine de ficción, de ciertos códigos de la novela del siglo XIX, no sólo en cuanto a la adopción de un argumento sino también en el manejo del espacio y de los tiempos y en la mirada sobre el mundo, “hace posible no ya leer o escuchar historias, sino verlas contar” (Ibidem).

Estos recursos expresivos, con todo que más artificiales con respecto a la percepción directa del mundo real y a los utilizados por el teatro y la literatura naturalistas, perfeccionan la *verosimilitud* del relato filmico; o sea, la *sensación de verdad* acerca de lo visto y escuchado.

El aporte revolucionario del cine es instituir un nuevo régimen de *verosimilitud*, a partir del cual la construcción de los imaginarios sociales torna porosa la línea divisoria entre *verosimilitud* y *verdad*. De esta relación entre imagen e imaginario no sólo surgen nuevas formas de representación del mundo, sino también de producción de lo real.

El cine logra una simbiosis entre “realidad” y “ficción” de una magnitud cualitativamente superior a la provocada por la novela y el melodrama teatral, reclamando *disposiciones* que van más allá del momento de la apreciación o de la fruición estética ante la obra. Ellas invaden la esfera de la vida cotidiana muchas de cuyas alternativas pasan a ser experimentadas como “una película”. Hecho que se verifica con especial contundencia en la interpenetración que el imaginario produce entre los caracteres dramáticos de la ficción y la personalidad adjudicada a ciertas personas reales, en primer lugar —aunque no exclusivamente— a los actores que representan a determinados personajes. Estas no pueden considerarse meras ilusiones, dado que los sentidos así construidos producen “lo real” en cuanto fenómeno significativo; es decir, humano.

Si bien la industria cinematográfica es factible cuando la ampliación y la segmentación de los mercados orienta los procesos de selección y sistematización de determinados códigos y formas de producción y circulación de las

películas, haciendo que ciertas opciones sean desechadas y otras incorporadas en carácter de *códigos cinematográficos*, recién se otorgará al cine el reconocimiento social de campo artístico y a los directores de artistas, cuando se individualice a estos como creadores de manera independiente de la institucionalidad de la industria. A esta mutación contribuirán los movimientos cinematográficos de ruptura.

La temprana bipartición entre el cine dirigido a registrar (o documentar) la realidad y el orientado a expresar emociones, sentimientos y pensamientos de personajes imaginarios, sienta las bases de los géneros cinematográficos. La sistematización de los mismos es la forma artística que asume la lucha por el control de los mercados mundiales desde el polo industrial, en el marco de una fuerte competencia entre las empresas productoras de un lado y otro del Atlántico.

La *subversión generística* respecto al cine instituido se presenta como el rasgo más visible de los movimientos de ruptura. La misma no debe subestimarse o confinarse exclusivamente a la dimensión estética, ya que suele contener cuestionamientos que la trascienden. La ruptura de la narrativa tradicional sustentada en el sistema de géneros supone un *extrañamiento* dirigido a establecer una nueva forma de relación obra-espectador. Sobre la base de estas búsquedas, cada uno de los grandes movimientos transformadores establece nuevos criterios de verosimilitud —o *posibles filmicos*— los cuales responden, a veces de manera anticipatoria, a los cambios de los imaginarios colectivos que tienen lugar en los períodos de crisis de las distintas sociedades.⁸

El *posible filmico* de un período histórico puede diferir bastante —y de hecho difiere— del de otro. Distancia que señala, por presencia o ausencia, el “posible” socialmente perceptible, remitiendo a los factores que hacen que ello sea así. Si las películas que problematizan la tradición instituida logran captar al público con cierta continuidad y persistencia, es porque el nuevo verosímil que proponen interpela a los imaginarios sociales, también en proceso de cambio. Esto significa que un nuevo régimen de verdad pugna por instituirse en la sociedad.

⁸ Tema analizado por el teórico Siegfried Kracauer con respecto al cine alemán del período en que surgió y evolucionó el expresionismo. Mediante un minucioso estudio, el autor corrobora su hipótesis de que “analizando el cine [expresionista] alemán se pueden descubrir las profundas tendencias psicológicas que predominaron en Alemania de 1918 a 1933”, las que permitirían explicar el posterior advenimiento del nazismo (Sorlin, 1977).