Capítulo I

EL CINE, DE JUGUETE MARAVILLOSO A INDUSTRIA

1910-1920

1. DEL IMAGINARIO A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

*El mito no niega las cosas, su función por el contrario
es hablar de ellas; simplemente las purifica,
las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere
una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación. [...]
Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía;
consigue abolir la complejidad de los actos
humanos, les otorga la simplicidad de las esencias,
suprime la dialéctica [...] organiza un mundo
sin contradicciones, puesto que no tiene profundidad,
un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz;
las cosas parecen significar por sí mismas.*

ROLAND BARTHES, *Mitologías*.

El concepto —por demás polisémico— *imaginario*, requiere ciertas aclaraciones. Utilizado como paradigma interpretativo, subyacente o complementario, en los discursos de las ciencias sociales clásicas, cuyas categorías de análisis se basan preponderantemente en “fenómenos reales” observables, autores como Cornelius Castoriadis y Bronislaw Baczko lo valorizan como parte fundamental de la trama simbólica que sostiene el orden social. Estos enfoques aluden al nivel ideológico, no como ideología política sino en tanto sistema de representaciones colectivas que contiene ideas, creencias, valores y sentidos compartidos por determinados grupos sociales.

La sociología clásica de Durkheim, entre otros, considera a estos componentes irracionales pero necesarios, ya que la creencia en una supuesta conciencia colectiva que está por encima de los intereses particulares es funcional al logro de la cohesión social. Para Durkheim son, precisamente, las funciones reguladoras del orden social las que aseguran la estructuración e integración de la sociedad y de la personalidad de los individuos, al dotar a estos y a las clases sociales de la “conciencia moral” que les permite vivir en una —siempre relativa— armonía. El resquebrajamiento de este orden y la no emergencia de una nueva conciencia moral, ocasionarían el fenómeno que él denominó *anomia*, ubicándolo como principal causa social del suicidio (Durkheim, 1974).

El término *moral* no es utilizado por Durkheim en un sentido estrictamente prescriptivo (ética) sino más bien referido al “conjunto de mores” conforme a la concepción sociológica. Esto remite a las representaciones que producen los individuos y grupos, sobre los fenómenos sociales. En *Las reglas del método sociológico*” y en contraposición al positivismo comteano entonces hegemónico, establece que, aunque los fenómenos sociales observables constituyen el objeto de estudio de la sociología (“*cosas exteriores*”), separadamente de los individuos que se los representan, su exterioridad es aparente o una mera ilusión, dado que “lo exterior entra en lo interior”(Durkheim, ídem).

Para el marxismo, la categoría de ideología subsumiría la de imaginario. El marxismo vulgar quedó fijado en la definición de ideología como “falsa conciencia”, en el sentido de las representaciones ilusorias o distorsionadas de la realidad que construyen las clases sociales acerca de su situación histórica, aunque en *La ideología alemana*, Marx introduce un matiz —no peyorativo— del término ideología para designar la presencia (inmaterial) de los actos humanos (materiales) en la conciencia. Se refiere concretamente a la producción de ideas ligada a las prácticas sociales, vale decir; a las representaciones. Cuando estas representaciones permanecen conscientes de lo que las produce y es la acción la que permite comprender el pensamiento, la ideología sigue apegada a la vida real, no se desprende de ella para crear un mundo fantasmagórico que pretenda ir desde la conciencia hacia la experiencia. En tanto para Marx y Engels, es la experiencia la que determina la conciencia, la ideología como *falsa conciencia* sería una suerte de “desvío” de aquella. Las categorías de *alienación* y de *fetichismo*, acuñadas por Marx con referencia a la “materialidad” de las relaciones sociales, serían imposibles de comprender sin la mediación de la ideología entendida como conciencia distorsionada de las relaciones sociales.

El sistema teórico del marxismo, que ha marcado el devenir de las ciencias sociales a lo largo del siglo XX, da cuenta del ideal racionalista que concibe a la realidad social como algo “objetivo”, susceptible de ser aprehendido mediante la razón científica. Los autores denominan a este sistema de pensamiento “socialismo científico”, como instancia diferenciada y superior del “socialismo utópico” —representado por las ideas de Saint-Simón, Fourier, etcétera— autoadjudicándose el carácter de autores de la ruptura entre la utopía y la ciencia, en un itinerario que iría de la primera —inscrita en el pensamiento mágico, sinónimo de “irracionalidad”— a la segunda, situada en el territorio del

pensamiento científico o racional. A la vez de contener una obvia continuidad, esta definición concibe a la Historia como realización del mito de progreso indefinido.

Desde la sociología clásica, Max Weber enfatiza la necesidad intrínsecamente humana de sentido. Es a partir del sentido que las sociedades construyen normas que regulan los comportamientos y las relaciones sociales. Éstas no son reductibles a lo material o lo físico, sino que producen representaciones que conforman redes de sentido. De este modo las relaciones de dominación no se reducen al uso de la fuerza, sino que han construido sistemas de legitimación que las sostienen.

Para Weber, no importa si la ideología es *falsa conciencia*, lo que interesa es analizar el papel que el conjunto de representaciones, creencias y valores que la constituyen cumple en cada sociedad, en cuanto los sentidos sociales orientan los comportamientos humanos hacia determinados fines. Desde esta perspectiva, en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, responde al interrogante: “¿Qué serie de circunstancias han determinado que precisamente sólo en Occidente hayan nacido ciertos fenómenos culturales, que (al menos tal como solemos representárnoslos) parecen marcar una dirección evolutiva de universal alcance y validez?” Luego de pasar revista a ciertos avances científicos y artísticos, comunes a distintas culturas orientales que sin embargo no han sido tan fructíferos como en Occidente, concluye que existen dos rasgos diferenciadores al respecto (Weber, 1969).

Uno de ellos es el Estado tal como se plasmó en Europa, con parlamentos representativos periódicamente elegidos, “con demagogos y gobierno de los líderes... partidos políticos, una constitución y un Derecho racionalmente estatuidos..., una administración a cargo de funcionarios especializados y guiada por reglas racionales positivas” (las leyes). Rasgos que, de modo rudimentario, existieron fuera de Occidente, pero a los que en todos los casos les “faltó esta esencial combinación de los elementos característicos decisivos” que asumieron allí.

Otro rasgo distintivo es “el poder más importante de nuestra vida moderna: el capitalismo”. Pero, aclara, “‘Afán de lucro’, ‘tendencia a enriquecerse’, sobre todo a enriquecerse monetariamente en el mayor grado posible, son cosas que nada tienen que ver con el capitalismo”, sino que se encuentran en todas las épocas, lugares y circunstancias. No es, entonces, “la ambición” en abstracto el fundamento del capitalismo, particularmente con las características

que asumió en Europa, es decir, “la organización racional capitalista del trabajo, formalmente libre”. Esto fue posible gracias a la separación entre la economía doméstica y la industria, la contabilidad racional —que involucra una distinción jurídica entre el patrimonio personal y el industrial— y la influencia ejercida por la técnica y las ciencias en el capitalismo moderno. Para que esta conjunción de factores pudiera articularse, las capacidades y aptitudes de los hombres debían estar orientadas por determinado tipo de conducta racional. Esta no es otra que la “mentalidad económica” y encuentra Weber que, en su formación, fueron determinantes ciertos ideales religiosos del protestantismo ascético. Son estos los que fundan una “ética racional”, íntimamente vinculada a la “ética económica moderna”. El imaginario colectivo construido en torno a los ideales y valores del protestantismo —supuestamente perteneciente exclusivamente al orden espiritual— no es visualizado por Weber como algo separado de las prácticas y relaciones sociales, sino como un componente activo en la modelación de lo social-histórico.²

El pensamiento de Cornelius Castoriadis confronta con el mecanicismo funcionalista, que ve a las instituciones acotadas a una funcionalidad económico-racional cuya respuesta a las necesidades de los individuos sostendría el orden social de una manera coherente en cada cultura, también con el marxismo clásico y su visión economicista de la organización social, así como con la deshistorización que practica el “estructuralismo extremista”.

² Socialhistórico es un concepto redundante, ya que lo histórico da cuenta de las particulares con las que lo social se despliega a través del tiempo. Pero, ‘lo social’ es una abstracción; alude a “Lo que somos todos y a lo que no es nadie; aquello en lo que estamos sumergidos, pero que jamás podemos aprehender en persona. Lo social es una dimensión indefinida; [...] una estructura definida y al mismo tiempo cambiante, una articulación objetivable de categorías de individuos y aquello que, más allá de todas las articulaciones, sostiene su unidad. [...] Es lo que no puede presentarse más que por, y en, la institución, pero que siempre es infinitamente más que la institución, puesto que es, paradójicamente y a la vez, lo que llena la institución, lo que se deja formar por ella, lo que sobredetermina constantemente su funcionamiento y lo que, al fin de cuentas la fundamenta: la crea, la mantiene en existencia, la altera, la destruye. Hay lo social instituido, pero éste supone siempre lo social instituyente.” (Castoriadis, 1996.) Si bien lo social se manifiesta en la institución, se trata de una manifestación a la vez verdadera y falaz, dado que en los momentos de revolución “lo social instituyente irrumpe y se pone al trabajo con las manos desnudas”. Es decir, unas instituciones son destruidas, otras nuevas se construyen y otras se modifican.

El aporte fundamental del filósofo no reside tanto en adjudicar al universo simbólico la facultad de construcción del orden social —usando para ello los materiales provenientes de edificios simbólicos (y órdenes sociales) precedentes— punto sobre el cual la discusión parece haber arribado a cierta unanimidad, sino en ubicar al imaginario social y a lo simbólico como génesis y modo de ser de las instituciones.

La forma en que se plasman las instituciones es, para Castoriadis, simbólica. Si bien las instituciones cumplen funciones materiales que posibilitan la reproducción de la sociedad no son reductibles a ellas, dado que las sociedades no solo inventan distintas formas de responder a sus necesidades, sino también nuevas necesidades. Lo imaginario-simbólico no es, entonces, una adherencia “no-racional” sobre el fondo de lo racional-funcional, sino el modo de producción de lo institucional. Aunque advierte, “Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico, son imposibles fuera de un simbólico en segundo grado y constituyen cada una su red simbólica.” Las organizaciones cualesquiera sean —económicas, jurídicas, religiosas, etcétera— “sólo pueden existir socialmente como sistemas simbólicos sancionados que ligan a símbolos (a significantes) determinados significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, unas consecuencias —unas significaciones en el sentido lato del término) y en hacerlas valer como tales” (Castoriadis, 1996). Ningún acto de la vida social escapa, por tanto, a este simbolismo institucional.

Considerar a las instituciones como redes simbólicas legitimadas socialmente, en las cuales se entretejen un componente funcional y un componente imaginario que escapa a la lógica de lo funcional, permite comprender que las instituciones no son transparentes, ni por completo racionales y adecuadas al funcionamiento de los procesos sociales, sino que contienen una dimensión simbólica —imaginaria— inscrita en la dinámica histórica de las luchas de poder y que ellas varían de acuerdo a éstas. Las instituciones no cumplen una función meramente normativa sino también constitutiva; son productoras de lenguajes que, al representar objetos y experiencias del mundo real los constituyen como tales.

Las relaciones sociales reales son instituidas, no porque lleven un “revestimiento jurídico” —en algunos casos no lo tienen— sino porque “fueron planteadas como maneras de hacer universales, simbolizadas y sancionadas”. Éstas “suponen una red a la vez real y simbólica que se sanciona ella misma, o sea una institución. Por otra parte [...] la sociedad construye su simbolismo pero no en total libertad”. Tampoco sin libertad alguna, dado que:

El simbolismo se agarra a lo natural y se agarra a lo histórico (a lo que ya estaba ahí); participa finalmente en lo racional. Todo esto hace que emerjan unos encadenamientos de significantes, unas relaciones entre significantes y significados, unas conexiones y unas consecuencias a los que no se apuntaba, ni estaban previstos. [...] el simbolismo a la vez determina unos aspectos de la vida y de la sociedad (y no solamente aquellos que se suponía que determinaba) y está lleno de intersticios y de grados de libertad (Ibídem).

La *imaginación radical* sería esa facultad del ser humano de inventar, no ya sus instituciones sino sus propios fantasmas. Lo instituido está dado desde la horda primitiva; todos los elementos de la institución ya están presentes en ella, salvo que no está simbolizada como tal. Una evidencia más de que la institución existe cuando instituye un orden simbólico que traduce la acción de lo imaginario. Pero el papel de lo imaginario está en la raíz, tanto de la alienación como de la creación de la historia y, obviamente, de la creación artística.

La creación presupone, al igual que la alienación, la capacidad de darse lo que no es, pero mientras la alienación implica una autonomización del imaginario institucional con respecto al imaginario social (la sociedad encuentra que ya no se reconoce en las instituciones que la rigen), la creación no es descubrimiento de algo ya dado, sino constitución de lo nuevo. “El arte no descubre sino que constituye; y la relación de lo que constituye con lo ‘real’, relación con seguridad muy compleja, no es en todo caso una relación de verificación. Y en el plano social, [...] la emergencia de nuevas instituciones y nuevas maneras de vivir, tampoco es un ‘descubrimiento’ es una constitución activa.” (Ibídem.)

Coincidimos con Castoriadis en que dos formas de uso de lo simbólico son posibles; una inmediata en la que el sujeto se deja dominar por el orden simbólico instituido y otra lúcida y reflexiva, ya que si bien el discurso está preso del simbolismo social-histórico esto no implica que le esté fatalmente sometido. Una es la que podríamos denominar *reproductora* y la otra *transformadora*, del orden instituido. Aspectos que se manifiestan al nivel del discurso artístico —como de todo discurso— pero no dependen exclusivamente de él. El término “ruptura” utilizado en este trabajo refiere a esta dinámica transformadora cuyo momento instituyente está dado por la emergencia del movimiento que la lleva adelante.

En tanto el objetivo del discurso no es el símbolo sino el sentido, todo discurso apunta a producir sentidos que pueden ser *percibidos*, *pensados* o *imaginados*.

Son estas modalidades de relación con el *sentido* las que, desde la perspectiva del autor, hacen de él un discurso o un delirio, aunque esté gramática, sintáctica y léxicamente formulado de manera impecable. Es la dinámica social, la que hace que las percepciones de lo nuevo puedan ser significativas; es decir investidas de un sentido experimentado como verdadero.

En estas formas de relación con el sentido intervienen tanto la construcción simbólica de quien emite el discurso, como la percepción, el pensamiento y la imaginación de aquellos que lo receptionan. Esto termina de abolir la concepción de lo ideológico como dicotomía entre la realidad y su representación e introduce una inquietante evidencia: no todo lo racional es funcional, ni todo lo funcional es racional. De ambos niveles participa lo imaginario cuyo nexo lógico es el símbolo, requisito para la formación de sentidos socialmente compartidos sin los cuales no es concebible la existencia de sociedad humana alguna ni, por supuesto, de instituciones.

En los años 80, Bronislaw Baczko plantea que el imaginario social debe entenderse cada vez menos como algo externo a las relaciones sociales, económicas, políticas, etcétera, hasta hace poco consideradas como únicas categorías legítimas del análisis sociológico, sino como constitutivo de ellas. En tanto las representaciones son una invención permanente de las sociedades a lo largo de los procesos históricos, estas “ideas-imágenes a través de las cuales (las sociedades) se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos” constituyen una fuerza reguladora de la vida cotidiana y pieza central de control social y de ejercicio del poder (Baczko, 1999).

Si los imaginarios sociales se construyen mediante símbolos, ellos aluden tanto al objeto como a las reacciones del sujeto ante ese objeto, porque es función del símbolo no sólo clasificar la realidad, o “instituir distinciones”, sino “introducir valores y moldear conductas individuales y colectivas”. Además, “todo símbolo está inscrito en una constelación de relaciones con otros símbolos” dado que “las formas simbólicas forman un campo donde se articulan las imágenes, las ideas y las acciones” (Ibídem). Si algo caracteriza al símbolo es la indeterminación. Todos los sistemas simbólicos son materia prima del imaginario social, contruidos no sólo desde las experiencias de los individuos sino también desde su memoria y sus horizontes de expectativas. El imaginario presente contiene y combina los pasados y futuros que lo explican y le dan sentido, de allí su íntima relación con la utopía y el mito.

Baczko no percibe relaciones de oposición entre los imaginarios sociales, los mitos políticos modernos y las utopías, sino intercambios permanentes. Si las utopías son socialmente eficaces en su radicalización de promesas de futuro, esto es por su vinculación con los mitos. El imaginario social se ubica en este cruce de tiempos; en él coexisten ideas utópicas en dos direcciones, en una las que se desplazan hacia la memoria colectiva y en la otra, las que construyen la imagen de un futuro cargado de sentido y legitimidad. Sentido y legitimidad que, inevitablemente, se proyectan a las acciones presentes, en cuanto estas se entienden orientadas a la concreción de la utopía.

Para el autor, las utopías son un fenómeno de la modernidad, en general creadas por las elites como fantasías reparadoras. Ellas difieren de las representaciones milenaristas en que éstas se deben a movimientos populares —en general de origen rural— y combinan aspiraciones terrenales con un discurso que las vincula a lo sagrado, el cual es transformado en metáfora social. En cambio, las utopías portan imágenes y códigos que constituyen una “autorepresentación” de lo social; de lo que aún no es en contraposición a lo que está siendo pero se aspira a que sea.

El mito, también basado en representaciones utópicas, es un relato sobre la historia, ya sea con referencia al pasado —los orígenes— o al futuro, como en el caso del “mito del progreso”, elaborado por el discurso culto del siglo XIX pero rápidamente asimilado por el imaginario colectivo.

Mitos son, pues [aclara Baczko] discursos que cuentan una historia primordial, discursos sobre los orígenes que constituyen, por consiguiente, el equivalente a discursos sobre una identidad colectiva; la de la sociedad revolucionaria, la de la civilización occidental, la del Estado-Nación. Mitos políticos que encierran y transmiten representaciones simbólicas del Poder, que legitiman relaciones de fuerza existentes o postulados en el campo político; mitos cuya base está conformada por la representación de la autonomía de lo social y lo político (Ibídem).

Es notable en estos mitos políticos modernos —el mito revolucionario y el mito del progreso— su pretensión de universalidad no fundada en lo cósmico como sucede con los mitos arcaicos. En los mitos modernos de lo cósmico se hace cargo la ciencia. Y es precisamente en esta remisión a la ciencia en la que ellos encuentran arraigo en lo verdadero. Razón por la cual estos relatos toman una forma “para-científica”; o sea emparentada con el mito de la razón científica como explicación totalizadora del mundo. En tanto muchos de estos mitos para-científicos son portadores de promesas de un futuro situado en la

historia, constituyen aperturas a las utopías. Ellos ofrecen el lugar de anclaje a la imaginación utópica, la que se hace cargo de las representaciones simbólicas más o menos difusas o vagas del mito y las amplifica, reestructura y traduce a las imágenes de una sociedad distinta o radicalmente opuesta a las existentes (Ibídem).

Los mitos, y las utopías concomitantes, funcionan ligados unos con otros; sean progresistas, revolucionarios, nacionalistas, etcétera, aunque cada uno utiliza un simbolismo y un ritual específicos. Las distintas ideas-imágenes míticas y utópicas tienen en común que todas ellas aluden a la ruptura de un determinado orden en el tiempo y/o en el espacio. Y todas ellas están englobadas en estructuras más amplias que las contienen; las ideologías y los proyectos políticos, con los cuales forman una red simbólica que es preciso analizar para dilucidar su naturaleza. Dichas ideas-imágenes constituyen a los imaginarios colectivos, a la vez que son constituidas por ellos, antes que el corpus de los discursos explicativos de los proyectos políticos, presuntamente racionales o científicos.

El modo de existencia, simbólico, del imaginario social es articulado *por* y articulador *de*, las relaciones sociales de cada época y se expresa por medio de representaciones que aluden al tiempo, en términos de memoria y expectativas de futuro, y al espacio. El sostén del imaginario es el espacio, en el cual las experiencias, ideas e imágenes; la memoria y las expectativas de futuro, las creencias y valores, permiten tejer las “invenciones permanentes” que construyen el hogar del sentido, o en palabras de Castoriadis, producen el “orden simbólico” que siendo materia prima de las instituciones, es constitutivo de los objetos y sujetos a ellas vinculados. Pero también es en el tiempo, ya sea que remita al pasado, al presente o al futuro —en general a todos ellos— donde el imaginario realiza *su* historia.

Por tal motivo el imaginario no es absolutamente irracional, sino que conjuga una dimensión no-racional o inconsciente con otra racional. Si opera intercambios, por una parte con el mito y por la otra con la utopía, esto supone conciencia de lo que es y a la vez estrategia cognoscitiva. O sea, mito y utopía procuran investir de sentido a la acción humana para lograr determinados efectos en la realidad a fin de impulsarla hacia lo que se desea.

1.1. Cine e imaginario moderno

La imagen en movimiento, más que una mera representación del mundo físico en un espacio y un tiempo determinados —como se suele sostener— es una de

las modalidades que asume el imaginario colectivo. Los “acontecimientos brutos” que el cine *representa*, mediante las especificidades de su lenguaje son transformados en símbolos: ligan determinados significantes particulares a significados generales de orden abstracto. *Re-presentar* no implica “reproducir”, sino *restituir presencia*, operación que va mucho más allá del mundo físico, ya que es *en y por* este acto, que las representaciones sociales son investidas de sentido. Requisito sin el cual no sería posible la existencia del arte, y en particular la del cine, en el doble aspecto de institución y lenguaje artístico; de fenómeno material y a la vez simbólico.

Estas miradas que los imaginarios de la modernidad extienden sobre el mundo bajo la forma de las obras fílmicas, implican modos de conocimiento y reconocimiento colectivo que, al desplegarse en lo social-histórico, establecen sus propios ritos, prácticas y símbolos, todos ellos alimentados por la apatencia humana de sentido.

El cine, campo de intersección entre arte e industria; comunicación social y ciencia; máquina y poesía; economía y cultura, sólo pudo surgir bajo ciertas condiciones históricas. Estas son las de la sociedad capitalista industrial en la época en que investigación científica y economía establecen una asociación que, de allí en adelante, será definitiva. Además de fundar un lenguaje artístico, la imbricación de ambos campos entre fines del siglo XIX y principios del XX, señalará el itinerario seguido por la audiovisualidad y la comunicación contemporáneas.

No obstante, la intención de imprimir movimiento a la representación de las formas y estructurar un relato por sucesivas fases, está presente en el arte con anterioridad al cine. En la historia de las artes plásticas abundan los ejemplos de narrativa mediante la descomposición de una acción completa. Este tipo de relato también fue practicado por los dibujantes desde el siglo XVIII, antes del nacimiento del *comic*. Capturar la dimensión tiempo a través de la dimensión espacio, remite a la necesidad de fijar el transcurrir de la vida en la memoria; se trata de poblar a ésta del sentido de un presente que se transforma en pasado en el acto mismo de ser relatado.

Igualmente data de la antigüedad la proyección de juegos de sombras que generan formas en movimiento sobre un fondo blanco mediante el uso de la luz. Sin embargo, la sugestión de las llamadas sombras chinescas —en realidad aparecidas en Java— la linterna mágica de Kirchner hacia 1640 y los inventos similares posteriores, no perseguían otros fines que los de la experimentación

científica, el impacto sensorial o el juego (Gubern, 1969). El cine articulará, por primera vez en un lenguaje artístico, las dimensiones espacio y tiempo mediante la impresión de las formas iluminadas en un soporte físico, para su conservación y proyección posterior.

Es posible identificar siete grupos de factores interrelacionados en el surgimiento del cine a fines del siglo XIX y en su evolución a lo largo del siglo XX: a) los adelantos científico-técnicos; b) el desarrollo capitalista industrial en la transición de las economías de mercado nacionales a su expansión mundial; c) la multiplicación de las vías físicas de comunicación; d) la masividad alcanzada por la prensa; e) los procesos de urbanización y metropolización; f) las revoluciones artísticas de fines del siglo XIX y comienzos del XX; g) el cambio en la dinámica social que estas transformaciones impulsan.

Si el arte del primer tercio del siglo XIX se había fugado de la realidad de su tiempo para refugiarse en el romanticismo y el neoclasicismo, a fines del mismo los avances científicos volcados a la economía produjeron transformaciones que ya no podían pasar desapercibidas para los creadores. El acercamiento a la naturaleza, la exploración del mundo sensorial y la ideación simbólica estarán presentes en los impresionistas, la escultura de Rodin, la literatura de Balzac y Zola y la música. La realidad no sólo se incorporará como tema o motivo de la creación artística, sino en calidad de objeto de investigación estética.

A su vez, las innovaciones artísticas de fines del siglo XIX abren las puertas al arte moderno del siglo XX que avanza en su espíritu disruptor de la mano de las vanguardias. La geometrización de la naturaleza, la exploración de la mente y la imaginación, la pasión por la máquina, la descomposición del espacio, la ruptura de la tonalidad tradicional, llevarán al abstraccionismo, el expresionismo, el futurismo, el cubismo, la música dodecafónica, y dan pie a las rupturas extremas que practicarán el dadaísmo y el surrealismo. La provocación, la asociación automática, el mundo de los sueños y la vocación por fundir arte y vida serán emergentes de la gran revolución artística de la época que, tanto incorporará los aportes de la filosofía, la sociología y el psicoanálisis, como de las “ciencias duras”, la técnica y hasta del esoterismo.

En el campo de las artes visuales dos aspectos estarán presentes en las nuevas búsquedas: la decantación de la forma para llegar a su esencia, en una simbolización extrema que, paradójicamente, fuera practicada por el arte primitivo y la obsesión por capturar el movimiento. La mirada adquirirá un vuelo que la descentrará del objeto para llevarla al recorrido en torno a él, multiplicándose en diversos puntos de vista.

El cine, en sus comienzos, tendrá el privilegio de ser reinventado por las vanguardias. Sin embargo, no serán la concepción de aquellas ni las características estéticas de las películas producidas en este marco de experimentación, las que prevalecerán al institucionalizarse. La ilimitada apertura del campo que preconizaron y practicaron los artistas y poetas de principios del siglo XX, será clausurada por la industria que propiciará la apropiación de ciertas innovaciones narrativas y estéticas, luego reelaboradas en sus usinas.

Si los descubrimientos científicos y técnicos actúan como condiciones de posibilidad de la imagen en movimiento, la madurez de las economías de mercado nacionales —sustentada por la nueva dinámica industrial-financiera— promueve cambios sociales que facilitan la conversión del juguete maravilloso en industria. Desde las primeras cintas rodadas por los Lumière y Méliès, por Pathé y Gaumont, el desarrollo del cine tiene como condición la circulación transfronteras y los intensos procesos de metropolización que signan a la denominada sociedad de masas. Se trata de un hijo dilecto de la *modernidad* por varias razones.

En términos sociales y políticos, la *modernidad*, antes que una ruptura es un proceso histórico continuo a partir del cual se opera la instalación, en el imaginario colectivo, de lo social como fundado en sí mismo. Esto supone la percepción de un mundo “desencantado” —no fundado en lo sagrado— cuyo arranque puede ubicarse en el siglo XV.

La palabra “moderno” aparece como sinónimo de *actual* en el siglo XVI y es usada para periodizar la historia, a fin de distinguir las épocas antigua y medieval de la contemporánea. Con la acepción de actualización y mejoramiento, los términos “modernizar”, “moderno”, “modernista”, son utilizados en el siglo XVIII, acentuándose el sentido que los vincula a la idea de progreso a partir del siglo XIX (Williams, 1997).

Aunque con el nombre de *modernismo* se suele designar a los movimientos artísticos de ruptura con respecto al realismo y a los cánones consagrados por las academias, en la dimensión estética algunas concepciones lo vinculan más a la actitud subjetivista que caracterizara a las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX (Bürger; 1987), mientras que otras lo asocian a la percepción de lo metropolitano (Williams, op. cit.). Fue designado moderno el pintor Turner hacia 1846, del mismo modo que los poetas simbolistas de la década de 1880, pese a que para los futuristas, dadaístas, formalistas, cubistas y surrealistas de comienzos del siglo XX resultaran anticuados. Otro tanto sucede en el campo teatral con respecto a Ibsen y Strindberg, dramaturgos “modernos” que, a partir de Brecht —superlativo de modernidad teatral cuya

influencia se extendió de 1920 a 1950— pasan a considerarse “clásicos” (Ibídem).

Como puede observarse, *moderno*, *modernidad*, *modernismo*, sin ser categorías equivalentes, son lo suficientemente ambiguas como para amparar multiplicidad de objetos.

Aunque existe una coincidencia generalizada en asignar al cine el carácter de paradigma de arte moderno, las obras de ficción de los inicios estaban basadas en expresiones tan pretéritas como los trucos de magia del *vaudeville* (las cintas de Georges Méliès), la dramaturgia teatral clásica (el *film d'art*) y la novela del siglo XIX (los primeros dramas realistas). ¿En qué se funda, entonces, esta apreciación?

Hoy se sabe que la aparición del cine no significó tanto la de una nueva técnica de representación —de la cual la fotografía, aunque sin movimiento, fue su antecesora— sino la apertura de un nuevo horizonte a la percepción humana, transformación tan radical como pudo haber sido la introducción de la perspectiva por el arte del Quattrocento para la época del Renacimiento. Esta nueva mirada sobre el mundo instituida por el campo cinematográfico, fue posible por las relaciones de homología que ella establece con las nuevas condiciones del campo social.

La representación mediada por una tecnología mecánica que da movimiento a la imagen, invistiéndola de una apariencia de realidad como no la habían logrado la pintura ni la foto fija, conlleva una potente carga simbólica. Como es sabido todas las nuevas tecnologías, al redefinir el sistema de relaciones sociales en el cual se insertan y las funciones de las tecnologías precedentes, generan en torno suyo imaginarios diversos aunque concatenados, tanto por quienes acceden a ellas como por aquellos que son excluidos de su uso (Velleggia, 1999). Imaginarios que, al inscribirse en las redes simbólicas de un orden social dado, establecen con éste puntos de continuidad y de ruptura, en tanto si bien “se edifican con los materiales de los edificios simbólicos precedentes” (Castoriadis, op. cit.) dan paso a nuevas construcciones simbólicas y nuevas instituciones.

Para el imaginario moderno de fines del siglo XIX el mito del progreso indefinido está íntimamente ligado, por un lado a la ciencia, la técnica y la máquina y, por el otro, al movimiento; la velocidad de circulación y los desplazamientos. La *velocidad* aparece como preocupación y valor social desde que el ideal de la “razón económica” de la burguesía es lograr la abolición del

espacio por el tiempo. Acelerar el período de rotación del capital para *valorizarlo* rápidamente, a fin de reiniciar el ciclo que va de la producción a la realización de la ganancia es la lógica del capitalismo, y es la que rige la vida social de las ciudades en su pasaje a metrópolis modernas. Lógica que comienza a ser vivenciada como necesaria por segmentos cada vez más vastos de la población.

La experiencia del desplazamiento rápido supone la doble sensación de ampliar los estrechos límites del mundo conocido y cognoscible —una apertura a lo desconocido— y la fragmentación del espacio a lo largo del tiempo. Desde la ventanilla del tren, un tranvía o un automóvil, el paisaje exterior adquiere la forma de sucesión de fragmentos espaciales ordenados sobre un eje temporal. El modo de ser del mundo se presenta a quien se traslada como *movilidad* en un sentido doble: una nueva experiencia acerca de sí y una nueva forma de ver el mundo (Williams, op. cit.). Los vehículos que surcan velozmente los caminos y las calles de las ciudades, o los relatos de los viajeros que recrean imágenes de los mundos descubiertos, confieren un potente valor simbólico a la movilidad facilitada por la técnica.

La movilidad reafirma el imaginario construido en torno al mito del progreso; ella supone tanto la oportunidad de mejorar las condiciones materiales de vida, cuanto el descubrimiento de la multiplicación de las posibilidades del yo. Una convicción intrínseca a tal imaginario es la factibilidad de transformar el mundo, apetencia que comprende desde las normas sociales y el cerrado orden jerárquico de la sociedad tradicional, hasta las convenciones lingüísticas y los cánones estéticos.

Esta revolución que alumbró el modernismo, y a la cual el cine contribuye, instala a la razón —científica, técnica, económica, etcétera— como voluntad transformadora intersubjetiva a realizarse dentro de la historia, a la vez que introduce la incertidumbre acerca del “afuera” del sujeto. Se deriva de esta percepción de lo social una desconfianza en los sentidos humanos: creemos conocer las cosas, pero de ellas sólo aprehendemos su apariencia, por lo que se hace preciso descubrir, develar o reinventar sus esencias. Necesariamente estos componentes simbólicos habrán de tener vastas consecuencias para el arte.

La celebración de la máquina por los futuristas, o la dislocación y multiplicación del espacio que practican los cubistas, señalan la falibilidad de la percepción humana, así como la búsqueda de las esencias más allá de las apariencias, introduciendo el imperativo de movilidad como adquisición cognoscitiva.

Cada movimiento de vanguardia funda sus propios mitos y utopías, su ideología y programa político. En torno a ellos construye una red simbólica que da cuenta de un imaginario particular, cuyo rasgo común es el *extrañamiento* con respecto a lo ya dado; o sea el mundo tal como se presenta a los sentidos.

La desazón que provoca el *extrañamiento*, sólo puede resolverse por la experimentación, no ya como medio, sino como fin valioso en sí. Para el artista, experimentar significa movimiento, tránsito, un itinerar perpetuo en torno al objeto. La adopción del *extrañamiento* como principio de construcción artística, no sucede tanto porque amplíe al creador la posibilidad de expresar su concepción del mundo —siempre presente en la obra de arte, aunque constreñida por la rigidez canónica— sino más bien en función de provocar en el receptor una *commoción* que lo distancie de sus modos habituales de percepción, a los que subyacen estereotipos y prejuicios. El principio del *extrañamiento* así entendido —y practicado por Brecht en el teatro y Eisenstein en el cine— contiene una dimensión cognoscitiva de la realidad de la que ciertas vertientes del arte moderno se hacen cargo de manera consciente y explícita con el fin de transformarla. No sucede esto con otras que lo aplican con la exclusiva finalidad de experimentación estética.

Al respecto señala Bürguer, “Cuando los formalistas rusos hacen del ‘extrañamiento’ el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el shock de los receptores se convierta en el principio supremo de la invención artística.” En esta conexión, para Bürguer necesaria, entre el principio de *extrañamiento* y el de *shock*, habría un deslizamiento del proceso artístico vinculado a la consolidación del poder político de la burguesía a partir de mediados del siglo XIX, el cual

...ha sucedido de modo que la dialéctica de la forma y el contenido en las creaciones artísticas se ha decidido siempre en beneficio de la forma. El aspecto del contenido de la obra de arte, sus ‘afirmaciones’, retrocede siempre con respecto al aspecto formal que se ofrece como lo estético en el sentido restringido de la palabra. [...] Desde la estética de la producción esto se percibe como disposición — un mayor dominio— sobre el medio artístico y desde el punto de vista de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. La unidad de este proceso estriba [según Bürguer] en que, los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va menos (Bürguer, op. cit.).

Con esta concepción confronta, entre otros, Raymond Williams, para quien la *conmoción* —*shock* para Bürguer— relegada al universo de la estética, deriva en un *dinamismo vacío* —en palabras de Lukács— del cual el futurismo es un ejemplo temprano, y que no resuelve el problema de la alienación del arte burgués. Es decir, esta posición estética de las vanguardias contiene en sí todos los elementos del orden que pretende negar (Williams, op. cit.).

El extrañamiento como principio artístico emerge de las dos preocupaciones esenciales de la modernidad: la necesidad de diferenciar entre apariencias y esencias y la movilidad, que son algo opuesto a la estabilidad del orden instituido al cual se le adjudica obturar el acceso a las esencias para fijar la atención en las apariencias. Estas adquisiciones del imaginario moderno suponen la percepción del mundo como orden regido por la ciencia y la técnica y, por tanto, abierto, móvil y cognoscible, en contraposición al orden cerrado y jerárquico de la sociedad “pre-moderna”. El cine viene a sincronizar a la perfección con este imaginario moderno, instalándose en el corazón del mito del progreso y las utopías a él vinculadas.

Desde las ideas socialistas se verá al cine como *arte radical y popular* por aquellas cualidades y por su rápida adopción por las masas que fueran sus primeros públicos. Para el emergente empresariado de la industria cultural, el cine también será *popular*, pero en un sentido distinto. Como bien apunta Williams, estos dos caminos que conducen a las masas; el que instituye al cine desde Hollywood y el que, desde el imaginario socialista, transitan los movimientos de vanguardia, estaban inscritos en el campo cinematográfico desde las primeras imágenes. De modo que será el capitalismo el que realizará, a su modo la utopía de las vanguardias de principios de siglo: *fundir arte y vida*.

1.2. Cine y metrópoli

El auge industrial empuja a una concentración de la población en las ciudades y su periferia nunca vista hasta entonces. Los procesos de urbanización y metropolización aumentan la demanda de servicios básicos, tanto como el nivel de los conflictos sociales. La ciudad moderna, lejos de ser un espacio transparente, está signada por el abigarramiento, la impenetrabilidad y la contradicción.

La metrópoli de la sociedad de masas será el ámbito de la modernidad en una serie de aspectos; la velocidad de los desplazamientos, las innovaciones, la búsqueda del confort, la valoración del éxito individual, la concentración de la

producción artística, la sede del disfrute del tiempo libre y el ámbito de cruce de las culturas aportadas por las múltiples corrientes migratorias. Este espacio de multitudes que se desplazan de un lado a otro, estará asimismo signado por una aguda diferenciación social. Es esta una ciudad violenta en la que el desarrollo capitalista rápido y salvaje, imprime sus conflictos. La primera reacción de los sectores populares ante este estilo de desarrollo serán las organizaciones sindicales y las huelgas y movimientos de protesta con los que el proletariado obtendrá sus primeras reivindicaciones sociales.

Desde el espacio rural y la burguesía, se construirá un imaginario ambivalente de la ciudad. Por un lado infundirá temor, en tanto ámbito laberíntico de violencia, pecado y desorden y, por el otro, aparecerá como la atractiva vidriera de las innovaciones y el confort. La reclusión en el espacio privado y en la vida familiar, la valorización del orden asimilado al modelo de vida burgués frente a la inseguridad que provocan estas metrópolis en aquél imaginario, consagran la separación entre la esfera pública y la privada como la forma natural de la vida urbana.

El cine nace vinculado a los procesos de metropolización. En un principio será percibido por la burguesía como pasatiempo banal del “vulgo”, o bien como instigador de la inmoralidad, el desorden y el pecado. La censura cinematográfica se irá codificando de manera paralela a la conversión del cine en industria, precisamente por su gran poder de penetración en los sectores populares. Ya en 1915, la Corte Suprema de los Estados Unidos, expide una resolución que niega al cine las libertades constitucionales garantizadas a la prensa.³

En el ámbito de la vida familiar la fotografía dará lugar al coleccionismo, antes privilegio de las clases aristocráticas. El álbum de fotos estará al alcance de las clases medias y aun de las populares. El retrato, heredado de la pintura, servirá para conservar, coleccionar y transmitir la memoria de la historia familiar, tanto al burgués en ascenso como al inmigrante pobre que aspira a testimoniar su nueva vida para comunicarse con la familia lejana.

³ “No puede dejar de tenerse en cuenta que la exhibición de películas es lisa y llanamente un negocio. [...] Son meras representaciones de sucesos, ideas y sentimientos divulgados o conocidos; sin dudas vividas, útiles y entretenidas, pero [...] con el poder para ello, capaces de hacer el mal, con mayor razón a raíz de su atractivo y modo de exhibición.”(del fallo respectivo, citado en Williams, 1997.)

El fonógrafo introduce en el hogar, a principios del siglo XX, la revolución musical que se había experimentado a fines del siglo XIX. Los hallazgos estéticos y técnicos habían impulsado la creación de gran número de orquestas, pero simultáneamente se producía el alejamiento del público de las salas. Los índices de venta de discos trepan a 100 millones en 1921, dando cuenta del auge del gramófono (en 1914 la cuota era de seis unidades anuales). Escuchar música en discos y hojear el álbum de fotos pasan a ser las formas privadas del entretenimiento, por cierto mucho más accesibles que las practicadas anteriormente por la aristocracia (Flichy, 1993).

En vísperas de la Primera Guerra Mundial, la pasión por la música de *jazz* entre la población blanca de los Estados Unidos —antes exclusivamente relegada a los negros— erige a la industria fonográfica en una industria tan potente como la editorial en la época de oro de la prensa. El álbum de fotografías y el fonógrafo constituirán el centro del entretenimiento hogareño, hasta que la televisión los desplace (Ibidem).

“Moderno” en lo cultural, el burgués urbano sostendrá ideas y valores conservadores en lo político, en un contexto de rápidos y desconcertantes cambios. Frente a él se alzarán la amenazante figura de un proletariado organizado y progresista en lo político, pero cuyo acceso al consumo cultural se regirá por parámetros estéticos conservadores.

La imagen discursiva que el primer sector construye acerca del segundo hace de la diferencia estética y cultural una frontera de separación, en realidad originada en la distancia social. La exclusión socioeconómica se legitimará por la descalificación cultural. En las poblaciones signadas por estas tensiones encontrará el cine sus públicos, viniendo a alterar, con un sentido democratizador, la ecología cultural de las ciudades.

El salto del cinematógrafo de su etapa artesanal a la de industria, se despliega en el escenario multicultural y conflictivo de la metrópolis de la sociedad industrial de principios del siglo XX. Esta transición no será fácil. Al prejuicio que le adjudica un carácter no artístico por el origen mecánico de su técnica de representación, se añadirá su inserción primera en los ámbitos privilegiados de la cultura popular —la feria y el vaudeville— y hecho de constituir el consumo cultural preferido de las masas. Recién llegadas a las ciudades y con frecuencia portadoras de una lengua y una cultura extranjeras, aquellas encontrarán en las primeras salas de cine —*nickel's odeon* en los Estados Unidos— el espacio colectivo para la puesta en común de sus sueños de progreso y bienestar. Este origen plebeyo del cine impulsará la incorporación a las primeras obras fílmicas

de los códigos del melodrama, provenientes del teatro popular, con los que sus públicos iniciales ya estaban familiarizados.⁴

El itinerario de las crisis cíclicas del cine marcará su progresivo desarrollo, como industria y arte, estableciéndose entre ambos términos una dicotomía que aún persiste. Desde estos polos el primer lenguaje audiovisual va dibujando el perfil de una historia inédita dentro del campo artístico.

2. LA DIMENSIÓN HISTÓRICA DEL CINE

Sin ser la relación cine-historia mecánica o reflejo sino dialéctica y mediada, por su propia naturaleza el cine no puede divorciarse de las sociedades y culturas de las cuales surge, de las ideologías prevalecientes en ellas, ni de los imaginarios sociales que las sustentan. En tal sentido el patrimonio fílmico, por presencia u omisión, constituye siempre un documento que remite a la memoria histórica de las distintas sociedades.

Ausencias y presencias identificables en el mismo dan cuenta, no sólo de las opciones artísticas o estéticas de los realizadores y de las limitaciones impuestas por los modos de producción del propio campo en cada espacio y tiempo históricos, sino también de aquello que una sociedad quiere o no ver de sí misma; de lo que está dispuesta a confesar y lo que rechaza, prefiere disfrazar, o mantener oculto (Ferro, 1977).

El teórico francés Marc Ferro, distingue tres posibilidades de abordaje de la relación entre cine e historia: “Lejos de limitarse a una crónica mejorada de las obras, o a la evolución de los géneros, la relación cine-historia, analiza a la vez, la función del cine en la historia, su relación con las sociedades que lo producen y consumen y el proceso social de creación de las obras; el cine como fuente y hogar de la historia.” Agrega Ferro: “Agente y producto de la historia, el cine y el campo cinematográfico mantienen con el público, con el dinero y con el Estado una relación compleja que constituye uno de los ángulos de su historia.” Respecto de las características del cine que hacen a su peculiar relación con la historia, subraya, “No se puede disociar el arte de la industria, el estilo del contenido, la evolución de los géneros de la de las sociedades.”(Ibídem.)

⁴ Cabe apuntar que en las décadas del 20 y el 30, sólo en los Estados Unidos, el público semanal de las salas de cine oscilaba entre 50 y 70 millones de personas (Sadoul, 1980).

Como sostiene Ferro, ya sea en la vertiente documental como en la de la ficción, el análisis de las películas realizadas en distintas épocas, aun de las consideradas “malas”, permite identificar costumbres, modas, comportamientos, problemas, ideas, creencias de la realidad histórica de la cual surgieron, con mayor intensidad y transparencia que el relato histórico escrito. Cabe recordar que desde su invención las cámaras de cine han estado presentes en todos los acontecimientos importantes experimentados por las distintas sociedades del mundo a lo largo del siglo XX.

El cine está sujeto, quizás como ningún otro campo artístico, a las políticas —económicas, comerciales, industriales, culturales, etcétera— que imperan en los países donde se produce, así como a la cada vez más compleja red de relaciones entre los sectores involucrados en el mercado cinematográfico y audiovisual en general; producción, infraestructura tecnológica, distribución y comercialización, promoción, exhibición. Su suerte es influenciada por la evolución tecnológica que, particularmente a partir de mediados del siglo XX con la aparición de la televisión, se ha orientado hacia las industrias y servicios del complejo informativo-comunicacional electrónico. Asimismo todos los fenómenos sociales repercuten en él; las migraciones y los cambios en la composición del público, las transformaciones que experimentan las ciudades y las formas de vida; los cambios en las costumbres y valores; en suma, las crisis y tensiones de diversa índole por las que atraviesan las sociedades.

Otra fuente de mediaciones son los conflictos institucionales y personales propios del campo; la competencia, en muchos casos salvaje entre empresas; entre productores y directores; entre estos y los sindicatos, de aquellos con los distribuidores, de las estrellas por los roles y sus créditos en las películas, amén de las tensiones al interior de los equipos, entre técnicos, guionistas, escritores, directores, productores, a las que se agregan la intervención de los críticos, publicistas, especialistas en *marketing*, las imposiciones de los ejecutivos de los estudios y de los distribuidores, las presiones políticas, etcétera.

Un factor destacado en esta larga lista de mediaciones es la censura. La más obvia y directa es la ejercida por los poderes políticos. Especialmente obsesiva con la imagen en movimiento en épocas de turbulencias sociales, sean guerras, revoluciones, golpes de estado, crisis económicas o movilizaciones populares, la censura ideológica ejercida por el poder político suele invocar sentimientos nacionales, valores religiosos, o bien la defensa de “la moral y las buenas costumbres”. Junto a esta censura manifiesta, codificada por el poder

político, existe otra solapada y de tipo institucional como la que practican las empresas productoras. Tras la invocación a una “protección” de los imaginarios populares —a los que se supone poco cultivados o cuasi infantiles— o la excusa de una mayor eficacia “dramática” para capturarlos, la censura cinematográfica, sea encubierta o manifiesta, es una de las formas de *vigilancia* con la que el poder procura incidir en la modelación de dichos imaginarios mediante el control de las imágenes.

En los filmes de la vertiente historiográfica, la reconstrucción de acontecimientos del pasado y la fantasía; la realidad y la ficción funden sus límites, prestándose con frecuencia a una ideologización extrema de lo real, ya sea por conveniencia política o bien derivada de las exigencias dramáticas del relato filmico.

También algunos personajes, reales o creados por la literatura o el mismo cine, inscritos en ciertas contingencias históricas, han generado una zona difusa entre historia y mito, donde realidad e imaginación se funden para dar nacimiento a nuevos arquetipos. Tal el caso del gaucho en la Argentina, a cuya construcción simbólica contribuyeron personajes ficcionales como el Martín Fierro del poema de José Hernández, y otros basados en seres que tuvieron existencia real, como Juan Moreira o Don Segundo Sombra. Este último construye el arquetipo gauchesco en las antípodas de los dos anteriores.

En tanto el relato histórico —sea científico, literario, cinematográfico o periodístico— es, en todos los casos, una interpretación de hechos del pasado efectuada en el presente, bajo la influencia ideológica de éste o directamente en función de un determinado interés político, no puede adjudicarse la exclusiva responsabilidad de “tergiversación de la historia” al cine. Los filmes que tratan temas históricos son, en general, precedidos por las versiones previamente instaladas en el imaginario colectivo del episodio abordado. Hecho del cual deriva, en gran medida, su éxito de público. El cine conducirá a reforzar o naturalizar dichas interpretaciones y sólo en casos excepcionales a revisarlas críticamente. Este es, en particular, el caso de los movimientos cinematográficos de ruptura.

El discurso filmico histórico, ya sea que proponga como arquetipo al héroe individual o al “pueblo” —con sus líderes, héroes anónimos y gestas— en el género épico o en el de acción, asume una función eufemística de la palabra innombrable de manera directa: política (Ferro, 1991).

Algunas veces la recurrencia a la historia se presta para evadir la realidad de un presente conflictivo y hasta incomprensible, o bien a la censura impuesta al tratamiento del mismo. Aun cuando se recurra a máscaras generísticas, la referencia crítica a ciertas realidades del presente suele ser inevitable por el solo hecho de mostrarlas, aunque sea como telón de fondo de la trama. Puede que se lo haga o no intencionalmente, pero la propia lógica del realismo cinematográfico transmite “datos” de los espacios enfocados, que un espectador sagaz suele detectar.

Otra vertiente del filme histórico es la que traza una parábola. Ubica ciertos conflictos humanos universales que, precisamente por ello tienen puntos de contacto con los actuales, en espacios y tiempos imaginarios o remotos. En este caso la historia cumple, por sustracción, una doble función: eufemística y alegórica. Remite a lo político a través de la fábula y la alegoría.

Aunque muchos conflictos sociales y del propio campo del cine, sean visibles y otros permanezcan soterrados, todos ellos forman parte de las condiciones de producción, cinematográficas y extra-cinematográficas que, no sólo determinan el *posible filmico* de cada época, sino también dejan sus huellas en el discurso producido; las películas. Puede así constatarse que en las diferentes condiciones de producción del cine documental, en general realizado fuera de la industria y dirigido a objetivos distintos del de mero entretenimiento, reside la posibilidad de una mayor libertad que en el cine de ficción, en general atado a ella.

La perspectiva de análisis que propone Ferro es abordar al cine, no en cuanto objeto cultural final —obra de arte— sino adoptando como punto de partida el filme en calidad de *suceso* o *síntoma*, que permite reconstruir las condiciones —cinematográficas y sociales— en las cuales fue producido. Este tipo de análisis del *corpus* cinematográfico de un período permite identificar en los distintos niveles de las obras —narrativa, ubicación espacio-temporal de la acción, personajes, opciones en materia de códigos; encuadres, iluminación, movimientos de cámara, etcétera— referencias a dichas condiciones. La dimensión simbólica del discurso filmico puede connotar, tanto apologías o críticas encubiertas a determinadas circunstancias políticas y sociales, como anticipaciones. Caso, éste último, bastante frecuente en la historia del cine.

Si la historia del cine porta en cada obra que la constituye las huellas de los conflictos históricos e imaginarios de la sociedad de la cual surge, ella en sí misma sintetiza una historia en mayor o menor grado conflictiva. En algunas ocasiones, ésta ha llegado a ser en extremo violenta (como la denominada “guerra de las patentes”, desatada por el *trust* de Edison contra los productores

independientes). Por tal motivo algunas opciones aparentemente artísticas o estéticas, son en realidad “marcas” de aquellos conflictos que obedecen a decisiones, conscientes o inconscientes, de quienes participaron en la elaboración del filme, o a contingencias no previstas al momento de rodarlo.

Desde tales condiciones históricas se han producido el patrimonio fílmico conocido y el lenguaje del cine. Las reflexiones teóricas sobre ellos son, a su vez, mediadas no sólo por los avatares propios del campo de producción cinematográfico, sino también por otras instituciones; académicas, periodísticas, editoriales, estéticas, políticas, filosóficas, etcétera, de cada época. En ningún caso, las elaboraciones teóricas pueden considerarse “incontaminadas” de influencias ajenas a las obras fílmicas que las han motivado, aunque en algunos de ellos esto sea más explícito que en otros.

Desde esta perspectiva, aludir a los “movimientos de ruptura” no supone ubicar a la tradición cinematográfica —o al cine instituido— como constante sujeta a un desarrollo lineal, conforme a un patrón evolucionista. Por el contrario, toda tradición se construye sobre avances, retrocesos, desvíos y conflictos que contienen de manera más o menos larvada algunos componentes que potencialmente la niegan. El desarrollo de estos componentes requiere de la innovación, que tensiona los límites impuestos por aquella al campo, así como de un retorno a ciertas fuentes del pasado, el cual es resignificado, tanto de cara a las condiciones presentes como con respecto al proyecto que cada movimiento sostiene hacia el futuro. Es, precisamente, la imbricación de estos tres tiempos la que posibilita a los movimientos de ruptura trascender al cine instituido en cada tiempo y espacio históricos. Se trata de una *tradición selectiva*⁵ —o de la selección e incorporación de ciertos aspectos de la tradición en tanto cumpla el requisito de ser funcional al nuevo proyecto en el cual se la inscribe. El neorrealismo y el cine de autor de la *nouvelle-vague* constituyen

⁵ Raymond Williams utiliza el concepto de *tradición selectiva*, para referirse a “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”. Desde esta perspectiva, la tradición selectiva, en el marco de la construcción de una hegemonía alternativa, cumple un papel que subvierte la tradición o el orden dominantes. Por otra parte, la apropiación de la tradición es siempre selectiva ya que como bien señala el mismo Williams: “Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante incluyen o agotan toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana.”(Williams, 1980.)

ejemplos paradigmáticos al respecto en tanto quienes serían sus principales exponentes se dedicaron de modo explícito y sistemático al análisis de los filmes producidos en distintas épocas y latitudes con el propósito de seleccionar de las obras y directores del pasado aquellos elementos germinales que les ayudaran en la tarea de *refundación* que se habían propuesto.

El cine hegemónico no está exento de esta dinámica, dado que practica una apropiación selectiva de ciertos componentes innovadores de diversidad de autores y movimientos, cuando han tenido éxito de público, para resemantizarlos a la luz de su propia tradición y de su proyecto. La dimensión política está presente en uno y otro caso. En esta dinámica, que supone la existencia de invisibles vasos comunicantes entre el cine instituido y el que lo niega, se produce la historia del cine en cuanto arte e industria; lenguaje artístico e institución.

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 las 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 frutiva, 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” (Ibídem). 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 (Ibídem).

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”(Ibídem).

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 contruidos 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).

3.2. Del poder de la imagen al poder del imaginario

El cine produce una nueva sociabilidad que anticipa las formas de construcción de las identidades colectivas que caracterizarán a las sociedades a partir del siglo XX. Dicha sociabilidad imprime a la obra la tensión entre un lenguaje regido por códigos constantes y la impronta original del autor, obligando a repensar la función social del arte y el concepto de estética.

Además de la desacralización de la obra, ya señalada por Benjamin, esto tendrá vastas consecuencias. Una de ellas es que se torna irremediamente perimida la división entre “contenido” y “forma” que había preocupado a los teóricos del arte hasta comienzos del siglo XX. El lenguaje audiovisual sutura la distancia entre significado y significante; en él todo significa.

Esta cualidad de la fotogenia cinematográfica confiere a la relación obra-espectador características diferentes de las de otras artes. Proyectar en espectáculo una imagen percibida como doble o reflejo de lo real, una imagen de origen mecánico, capaz de encadenar fantasías e imaginarios sociales; significaciones y afectividad, es decir re-presentar —literalmente: restituir presencia— remite a una homología con los dispositivos de la mente humana, antes que con respecto al referente mostrado. La inmaterialidad de la imagen, no sólo re-presenta al mundo material para develar nuevos aspectos de lo ya conocido, sino también, a los misteriosos “movimientos del alma” que en ella se reconocen, adquiriendo así presencia y sentido (Morin, 1957).

Al igual que los pensadores de Frankfurt, Edgard Morin percibe que la cultura de masas se organiza en complejos industriales interrelacionados al modo de un sistema, pero a diferencia de aquellos, verá en estos, y particularmente en el cine, una capacidad de mediación entre la realidad y el imaginario colectivo más vinculada a las necesidades de ensoñación e identificación propias del ser humano que a las innegables razones económicas que guían a los *managers* de aquella.

Le preocupa a Morin analizar las homologías entre procesos psico-antropológicos universales como los de proyección, identificación y transferencia y el cine, en calidad de uno de los fenómenos comunicacionales más complejos de la sociedad moderna.

Extraordinaria coincidencia antropológica: técnica de un mundo técnico, reproducción físico-química de las cosas, producto de una civilización particular, la fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal; contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado naciente. [...] El cinematógrafo es

verdadera imagen en estado elemental y antropológico de sombra-reflejo. Resucita en el siglo XX el doble originario. Es una maravilla antropológica. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen como reflejo exacto de la vida real (Ibídem).

En virtud de las funciones reguladoras que cumple la relación código-mercado, la obra fílmica existe para el espectador a condición de que el espectador exista para ella. El público o la masa dispersa, podrá sumergir en sí el flujo de la obra, en tanto ésta le proporcione la posibilidad de activar la máquina de la mirada; su propio imaginario. Esto habla tanto de una relación de complicidad obra-espectador en la dimensión artística —la aceptación de los códigos de verosimilitud propuestos por el filme— cuanto de una íntima simpatía, en la dimensión psicológica; el ritual de conferir presencia y reconocimiento a lo semejante. Ambas participan por igual de la construcción del sentido.

La magia corresponde no sólo a la visión pre-objetiva del mundo —apunta Morin—, sino también a una etapa pre-subjetiva del hombre. El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica. El antropocismomorfismo que ya no llega a asirse a lo real, bate las alas en lo imaginario. [...] Así toda nuestra vida de sentimientos, deseos, temores, amistades, amor, desarrolla toda la gama de los fenómenos proyección-identificación, desde los estados anímicos inefables hasta las fetichizaciones mágicas. [...] podemos ahora desenmascarar la magia del cine, reconocer en ella las sombras proyectadas, los jeroglíficos de la participación afectiva. Mejor aún: las estructuras mágicas de este universo nos hacen reconocer sin equívocos las estructuras subjetivas. Los procesos de proyección-identificación que están en el corazón del cine, se hallan evidentemente en el corazón de la vida. (Ibídem.)

En 1914 Ricciotto Canudo⁹¹ publica el *Manifiesto de las Siete Artes*, la primera obra sobre estética cinematográfica, escrita en 1911 en contacto con las experiencias y teorías de las vanguardias futuristas. Allí expresa: “El cine es un arte nacido para la representación total del espíritu y el cuerpo, un drama

⁹¹ Nacido en Bari (Italia, 1879). Canudo emigró a París en 1902. Fue él quien acuñó el término “séptimo arte”, ubicando al cine como lenguaje total, culminación y síntesis de todas las artes precedentes y con la ciencia.

visual hecho con imágenes, pintado con pinceles de luces. [...] El cine, multiplicando las posibilidades de expresión a través de la imagen, es un lenguaje universal.” (Canudo, en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1993.)

La universalidad del lenguaje del cine es susceptible de interpretarse en dos sentidos. Universalidad del lenguaje de la imagen, cuyo realismo implícito en los códigos que utiliza induce a suponer que la decodificación para la producción de significados —a diferencia del lenguaje escrito— es inmediatamente accesible. Esta creencia predominó en los inicios del cine, sobre todo entre los teóricos de la vertiente realista. Desde esta época la misma es refutada por los teóricos de la vertiente formativa, cuyo exponente máximo es Eisenstein, y a partir de la semiótica del cine se comprueba que es inexacta. El segundo sentido alude a un lenguaje que, al construirse como tal por la utilización de significantes particulares produce objetos inmateriales o simbólicos universalmente humanos; sean deseos, emociones, sentimientos, sensaciones, fantasías, miedos, sueños, o ideas.

La fotogenia del cine, lejos de reproducir la realidad, es como señala Morin, “esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica” (Morin, op. cit.). Es el imaginario del espectador el que se traslada a la imagen fotográfica del cine, que por sus cualidades de sombra y reflejo, tiene la capacidad de suscitar en aquél mecanismos de proyección-identificación y transferencia similares al estado de sueño o a los provocados por la magia primigenia.

Al estar vedada la participación “en acto” al espectador, en la sala oscura frente a la desmaterialización de la pantalla, el cine excita su participación afectiva. Hecha esta constatación —y siguiendo a Benjamin— Morin se dedica a desentrañar los mecanismos por los cuales el sistema del cine produce tal simbiosis; integrar al espectador en el flujo del filme y, viceversa, integrar el flujo del filme en el del espectador. Agrega entonces que, si el primer soporte del cinematógrafo son las formas —también el soporte de la fotografía fija— la dimensión propia que aporta el cine, su alma, es el tiempo. Es decir: el movimiento. Esto es lo que da la sensación de vida porque: “las cosas en movimiento realizan el espacio que recorren y atraviesan y, sobre todo, se realizan en el espacio”. (Ibidem.)

En su calidad de dimensión constitutiva del lenguaje fílmico, inescindible de la dimensión espacio, el tiempo puede ser analizado desde distintas perspectivas.

En la imagen técnicamente producida connota la voluntad humana de inmovilizar el transcurrir de la vida en el presente y, más allá de él, integrarla al flujo de la memoria. Es esta una simbología compartida por el cine con la foto fija.

Sin negar las funciones sociales que, como se consigna en páginas anteriores, atribuye Gisele Freund a la aparición de la fotografía en relación con la burguesía como clase, una de las marcas simbólicas que ella porta consiste en la voluntad humana de conservar la memoria y restituir presencia a objetos y personas más allá de su desaparición física. Necesidad que supone la aspiración de inmortalidad, que no es sino una de las formas culturales inventada por los seres humanos para vencer a la muerte. Esta voluntad de trascendencia, también el rasgo constitutivo de la producción de las identidades culturales colectivas, ha sido heredada por el cine de la fotografía.

Las dimensiones espacio y tiempo siendo las coordenadas constructivas de los códigos del lenguaje filmico, también están en la base de la construcción de los imaginarios colectivos y de la percepción humana del mundo. Es en este juego de espejos entre representaciones sociales, imaginarios y expresión cinematográfica, siempre atravesado por la tensión universal-particular, donde el cine y las identidades hallan su punto de encuentro.

En los inicios del cine, dicha posibilidad se sostuvo en tres potencialidades interrelacionadas entre sí y con necesidades básicas de las masas que fueran su primer público:

- Conocer la nueva y cambiante realidad de las sociedades en las que ellas se insertaban, ampliando las estrechas fronteras del mundo más inmediato y conocido.

- Proporcionar un espacio simbólico para el reconocimiento de las masas como nuevo sujeto social, el cual no desplaza a los ámbitos en los que estos procesos se vivencian de manera directa, sino que se superpone a ellos modificando la visión de los mismos.

- Ofrecer al individuo aislado un acto de comunicación total, en tanto el cine implica una síntesis de varios códigos artísticos y un encuentro con otros sujetos —reales y ficcionales— que activa experiencia de vida y memoria; razón y emotividad; pensamientos y deseos.

Las tensiones entre lo primitivo y lo moderno, la magia y el espectáculo, los sueños y la realidad, lo extraordinario y la vida cotidiana, la razón y el sentimiento, la conciencia de la fugacidad de la vida y las ansias de eternidad; participan por igual en la construcción del sentido del cine y del imaginario.

Si el cine cumple con una de las facultades esenciales adjudicadas por George Steiner a la obra de arte en general, “libera la vida de la contingencia histórico-geográfica” (Steiner, 1991), es porque llevando inevitablemente inscrita en sí esta contingencia, la trasciende. Esto implica una vocación por lo universal al modo de una mirada que, fijándose en los objetos y sujetos pertenecientes a espacios y tiempos particulares —los representados por la obra— simultáneamente los libera de los mismos, al darles un sentido, de orden conceptual, que va más allá de la contingencia particular.

La interacción imagen-imaginario es un fenómeno psicológico, sociocultural y artístico, *uno* de cuyos soportes es la fotogenia cinematográfica y el otro es el carácter público del encuentro filme-espectador. En este último aspecto el acto de apreciación cinematográfica remite a la tradición de la plaza.

Símbolo del espacio público por excelencia, la plaza ha jugado en la historia de Occidente un doble papel; promover el intercambio de los ciudadanos e investirlos de su capacidad de control del poder político en la vida ordinaria y por otra parte, propiciar el desborde, la celebración, la catarsis, en los momentos extraordinarios de la fiesta.

El predominio de la razón asociado a lo político, confina a las emociones a tiempos y espacios delimitados. El momento de la fiesta produce, empero, una apropiación simbólica del espacio público por las masas: las emociones, la risa, el juego, pueden manifestarse sin inhibiciones en este instante privilegiado. El carnaval, desborde del sentimiento por excelencia, al impugnar la razón apela a la máscara con la que “viste” pudorosamente la expansión del sentimiento sobre aquella y la burla hacia el mundo ordenado según jerarquías que la misma vertebraba (Bajtín, 1992). Para que ello sea posible la liberación de las emociones debe hacerse anónima. La máscara carnavalesca se adapta a un rostro-máscara que cotidianamente mantiene soterrados los impulsos en la oscuridad de la mente, aun en el espacio privado donde también rigen las jerarquías.

Frente a la pantalla iluminada, los espectadores, no sólo establecen una relación de complicidad con la obra y las convenciones de un lenguaje que les descubre otro mundo en el cual pueden reconocerse, sino que se constituyen en co-partícipes de un ritual que diluye las fronteras entre razón y sentimiento. Las jerarquías de los roles se desmoronan ante las emociones provocadas por el ritual que pone en juego dos necesidades vitales del individuo moderno: identidad y libertad.

La oscuridad de la sala puede interpretarse como el continente-máscara de una desnudez colectiva; aquella que hace posible liberar los sentimientos y las

emociones, asumir imaginariamente nuevas identidades que guardan, sin embargo, puntos de contacto profundos y esenciales con la propia y que, por lo mismo, facilitan su reconocimiento, no tanto en la superficie de la razón, sino en las profundidades secretas de los sueños, los deseos, las ilusiones y los miedos más íntimos e inconfesables.

La adherencia al universo de lo mágico del cine no se limita a las características del lenguaje audiovisual, a la recurrencia a los arquetipos y motivos del mito de las obras de ficción y su fuerte apelación a lo sensorial, ni al ritual de la apreciación colectiva frente a la pantalla iluminada. La apetencia de magia da cuenta del *homo ludens*, desalojado de la vida cotidiana por la “racionalidad de los fines” de la sociedad moderna. Se trata de estilos de vida que, mientras disciplinan al individuo conforme a los imperativos de eficiencia y competencia, le ofrecen como alternativa a sus apetencias lúdicas el consumo de “entretenimiento”.

Los públicos de los espectáculos, lejos de encontrar el placer de la apreciación estética en la obra única e irreplicable, lo obtienen de la experiencia de ser co-partícipes de un ritual de comunicación colectiva que libera sus potencias lúdicas. Estas relaciones que establecen entre sí las distintas comunidades de consumidores culturales, son parte de una necesidad humana básica; liberar la imaginación y las emociones y hallar reconocimiento en la puesta en común con “el otro”. En este caso, más que remitir a la calidad de la obra, en el sentido clásico del virtuosismo canónico, el encuentro estético consiste en los lazos inmateriales que, en torno a su apropiación, se establecen entre individuos diferentes y de ordinario separados cuya atención es solicitada por multitud de mensajes que los fragmentan en cuanto consumidores (“masa dispersa”, en palabras de Benjamin). Tanto más potentes han de ser los estímulos dirigidos a recrear estos lazos y sentimientos, cuanto más lo sea la dinámica que produce su fragmentación. El espectáculo cumple así el papel de *medium* del acceso al instante privilegiado de comunión en torno a sentidos integradores que cumplía el ritual mágico en las comunidades primitivas.

El cine, en cuanto lenguaje total, lleva esa potencialidad del *medium* a un grado superlativo. En él confluyen, y se sintetizan, el modelo arcaico (de apreciación) y el modelo técnico moderno. Uno tiene como referente el mito y la fabulación en torno a la hoguera, el otro al universo de la ciencia y la máquina; uno alude a los orígenes, el otro a un presente donde las mitologías tecnológicas han cobrado indudable protagonismo.

La mirada producida por la máquina del cine es tan insaciable como las apetencias lúdicas del imaginario colectivo. Este encuentro de miradas es un

encuentro entre identidades y libertades que, en tanto acto de comunicación humana supone la puesta en juego no sólo de una estética, sino fundamentalmente de una ética. Los movimientos de ruptura pondrán de relieve esta doble dimensión del cine, soslayada por la institucionalidad de la industria cinematográfica.