

La formación del campo de producción artística contemporáneo y el nacimiento del cine como arte

Fernando Vizcarra*

This article questions the historical constitution of the field of contemporary artistic production and its ties to the origins of the art of cinema. Emphasis is given to the process through which the avant-garde movements at the beginning of the 20th century appropriated cinema for themselves as a legitimate vehicle for artistic expression. Also, it explores those aesthetic principles that art has transferred to cinematographic language, in the framework of a symbolic system delimited by scenarios of confrontation between diverse actors, groups, and institutions, revolving around the definition and control of the artistic world.

En este artículo se interroga acerca de la constitución histórica del campo de producción artística contemporáneo y sus vínculos con los orígenes del arte filmico; se subraya el proceso mediante el cual las vanguardias de principios del siglo xx se apropiaron del cine como vehículo legítimo de expresión artística. Asimismo, explora aquellos principios estéticos que el arte ha transferido al lenguaje cinematográfico, en el marco de un sistema simbólico delimitado por escenarios de confrontación entre diversos actores, grupos e instituciones en torno a la definición y control del mundo artístico.

* Investigador del Centro de Estudios Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Escritor mexicano. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y pasante de la maestría en Comunicación de la Universidad de Guadalajara. Actualmente cursa el programa de doctorado en Sociología de la Universidad de Zaragoza, España. Su más reciente libro es el colectivo de poesía *La piel del desierto* (UNAM, 2000).

Las vanguardias y el antiguo régimen

El surgimiento del campo de producción artística contemporáneo, entendido como un espacio relativamente autónomo de relaciones sociales, normas y creencias vinculadas con la producción, circulación y consumo de bienes artísticos, es una expresión articulada de las grandes transformaciones de las sociedades europeas del siglo XIX, y de la lucha particular entre los representantes de las culturas oficiales y aquellos individuos y grupos que participaron de algún modo en los movimientos artísticos de ruptura.

Aunque el campo artístico occidental comienza a construirse como tal a partir del Renacimiento, es con el auge del movimiento impresionista cuando experimenta un acelerado proceso de cambio a la luz de las profundas modificaciones que impone el sistema de producción industrial capitalista a las mentalidades y formas de vida de las sociedades conservadoras del antiguo régimen. Es la Europa de fin de siglo. Naciones que se debaten entre las fuerzas del capitalismo industrial, la expansión urbana y su consecuente proletarianización, el surgimiento de la sociedad de masas, la innovación y el desarrollo tecnológicos, el avance del liberalismo y la radicalización de las utopías revolucionarias. Pero también es la Europa preindustrial y preburguesa que se resiste a perder los privilegios del antiguo orden, y que celebra y premia aquellas manifestaciones del arte legitimadas por la historia. En este escenario, bajo la promoción activa de museos, academias, iglesias y universidades, el mundo del arte convencional europeo vivió momentos de gran plenitud, acreditado estratégicamente por los Estados nacionales y por el gusto conservador de los públicos de arte.

Si bien la existencia de una importante infraestructura cultural formada por museos, teatros, salas de conciertos y bibliotecas en varios centros como Londres, Berlín, Viena, París y San Petersburgo, con sus cuerpos de preservadores y administrativos, y sus agendas ceremoniales, nos permite constatar cierto grado de autonomía del campo del arte, sobre todo en ese espacio de creación consagrado en los estilos y formas de la propia tradición estética, debemos insistir en la fuerte dependencia de los procesos de producción artística respecto al gusto y los intereses de las clases hegemónicas. Aunque, como se-

ñala Pierre Bourdieu, “no se pueden explicar las obras únicamente a partir de la demanda, es decir, de las exigencias estéticas y éticas de las diferentes fracciones de la clientela” (Bourdieu 1990: 226), tampoco debemos olvidar las funciones de reproducción cultural y simbólica que desempeñaron las artes en los antiguos Estados monárquicos y eclesiásticos, pero también durante las dictaduras fascistas y socialistas del siglo xx. Se trata de una dependencia estructural que, por una parte, refleja el estado de la relación de fuerzas al interior del campo artístico y, por otra, pone en evidencia el orden global establecido históricamente por los sectores hegemónicos. De este modo, Bourdieu reconoce que el campo del arte

[...] se encuentra situado de manera global en una posición dominada dentro del campo de la clase dominante. [Por lo cual] el ajuste de la producción al consumo es esencialmente resultado de la homología estructural entre el espacio de producción [el campo artístico] y el campo de los consumidores [es decir, el campo de la clase dominante] (Bourdieu 1990: 230-231).

En este contexto, no es difícil entender que los caminos subversivos de las vanguardias fueron por demás sinuosos en su firme propósito de imponerse como expresión legítima del arte de occidente. El historiador Arno J. Mayer traza así los escenarios de la cultura europea del agónico siglo xix:

Para las clases políticas, la alta cultura era un instrumento ideológico importante. Se esperaba que no sólo los edificios, las estatuas y los espacios públicos, sino también las artes pictóricas, plásticas e interpretativas, ensalzaran a los antiguos regímenes y revalidaran sus aspiraciones morales. Las clases dirigentes adoptaban una actitud igualmente funcional respecto a las artes. Mientras los hombres nuevos las utilizaban para exhibir su riqueza, su gusto y sus aspiraciones, las familias ya establecidas las utilizaban para reafirmar su fortuna y su posición social. Para ambas facciones, el consumo de la alta cultura y el arte era al mismo tiempo el emblema y la consagración de posiciones de clase, prestigio e influencia, ya logrados o ambicionados, en unas sociedades que seguían siendo claramente

tradicionales. Tras asignar al arte unas funciones tan prácticas, las clases gobernantes y dirigentes no se sentían inclinadas a patrocinar vanguardias que titubeaban en ratificar y ensalzar a los *anciens régimes* y sus élites en las formas acostumbradas (Mayer 1997: 179).

Con base en este panorama podemos observar cómo, en una era de cambios y tensiones donde una estructura social arcaica y decadente contenía a la nueva sociedad en ascenso, el vasto catálogo de símbolos e iconos que las estirpes terratenientes, militares y eclesiásticas promovieron a través de los principales estilos ortodoxos, tuvieron el propósito de conjurar las amenazas de la modernidad y restaurar los símbolos del prestigioso y venerable pasado. De allí la insistencia en los estilos neoclásico, renacentista, barroco y gótico, entre otros, que en las fronteras del siglo XIX marcaron la arquitectura, la escultura y las artes plásticas de Europa y de otras regiones del mundo, como Latinoamérica.

Incluso las poderosas naciones que encabezaban la industrialización y la urbanización, como Inglaterra, celebraban su expansión económica adoptando, en el ámbito arquitectónico, estilos academicistas que buscaban conciliar las fuertes contradicciones del capitalismo con la mítica estabilidad del viejo orden. De este modo, cámaras parlamentarias, iglesias, universidades, edificios públicos e inmuebles particulares se construyeron en las principales ciudades de Occidente con los préstamos formales de la tradición. En el contexto latinoamericano, recordemos tan sólo la influencia del historicismo en la arquitectura del porfiriato, durante las últimas décadas del siglo XIX en México. Sin embargo, tanto la industrialización como las nuevas perspectivas estéticas que promovía la modernidad, fueron transformando inevitablemente el paisaje urbano, a pesar de las ortodoxas políticas culturales de los grupos en el poder que soñaban con el edén perdido. Las grandes ciudades europeas como Madrid, Milán, Colonia o París, contaban con magníficas estaciones de ferrocarril construidas con estructuras de acero y extraños reforzamientos de hierro disfrazados con columnas, cúpulas y fachadas de estilo neoclásico. Estos inmuebles, por ejemplo, eran la síntesis de la exaltación de la modernidad mediante los nuevos sistemas de transporte y la añoranza por un pasado

preindustrial que se desvanecía en medio de revoluciones sociales y tecnológicas.

En estos años, la expansión urbana que trajo consigo el desarrollo de la esfera pública, el surgimiento de sectores medios, la proliferación de organizaciones obreras y ciudadanas, y particularmente en Francia (única república en la Europa decimonónica) el impulso de grupos sociales y políticos hacia la desmonarquización, la desaristocratización y la descristianización, aunado a los debates parlamentarios sobre las funciones del Estado moderno, fueron imponiendo condiciones para que las entidades gubernamentales incrementaran el financiamiento para la producción artística y la construcción de nuevos recintos para la difusión del arte, la cultura y la educación pública que, de alguna forma, representaban las posibilidades de movilidad social de amplios sectores medios. Tal como lo plasma el historiador Eric Hobsbawm:

Sin duda alguna, el público del arte, más rico, más culto y más democratizado, se mostraba entusiasta y receptivo. Después de todo, en este periodo las actividades culturales, indicador de estatus durante mucho tiempo entre las clases medias más ricas, encontraron símbolos concretos para expresar las aspiraciones y los modestos logros materiales de estratos más amplios de la población, como ocurrió con el piano, que, accesible desde el punto de vista económico gracias a las compras a plazos, penetró en los salones de las casas de los empleados, de los trabajadores mejor pagados (al menos en los países anglosajones) y de los campesinos acomodados ansiosos de demostrar su modernidad. Además, la cultura representaba no sólo aspiraciones individuales, sino también colectivas, muy en especial en los nuevos movimientos obreros de masas (Hobsbawm 1998: 232).

Sin embargo, contra lo que se podría suponer, las obras de la vanguardia no tenían aún cabida en los intereses y gustos de los nuevos ricos, industriales manufactureros, que aspiraban al reconocimiento y estilo de vida de la nobleza. Salvo notables excepciones, los nuevos capitalistas carecían del capital cultural de las familias herederas de la tradición europea. Pero, obviamente, tenían una enorme capacidad de compra. Inducidos por la autoridad *moral* de la aristocracia, estos

nuevos ricos ganaban posiciones en la estructura social coleccionando obras de arte *clásico*, construyendo o adquiriendo residencias de estilos históricos y financiando a instituciones culturales apegadas a la tradición, motivados por un profundo anhelo de aceptación en los círculos de la alta sociedad. Así, en los salones donde se discutía de política, economía y cultura, la burguesía y la aristocracia reforzaban sus alianzas estratégicas, homologando, entre otras cosas, sus criterios estéticos.

Mientras tanto, el 28 de diciembre de 1895, lejos del mundo del arte reconocido, los hermanos Lumiere ofrecían en el Salón Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines, en París, su primera proyección cinematográfica, sin imaginar siquiera la influencia que tendría este invento en la cultura y el arte del siglo xx. Román Gubern lo recrea así:

Apareció ante los atónitos ojos de los espectadores, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus transeúntes y sus carruajes moviéndose. Los espectadores quedaron petrificados, “boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse”, como escribe Georges Méliès, testigo de aquella maravilla. Y Henri Parville recuerda: “Una de mis vecinas estaba tan hechizada, que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció” [...] el impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios ante aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los colores de las imágenes (Gubern 2000: 23-24).

El aparato conocido como *cinematógrafo* había sido una invención gradual y colectiva cuyo origen se remonta al *fenacquistiscopio*, construido en 1832 por el belga Joseph Plateu. En los años siguientes, aparecieron el *daguerrotipo* (1839), el *fusil fotográfico* (1882) del francés Marey, y el *kinetoscopio* (1894) de Edison, entre otros artefactos de proyección (Balle 1991: 95). El cine antes de Lumiere fue un instrumento óptico, exclusivamente al servicio de científicos interesados sobre todo en el estudio del movimiento y el registro físico de la realidad. Por lo tanto, de acuerdo con Virgilio Tosi, el origen del cine

es científico, producto de la Revolución industrial, y su nacimiento no tiene vínculos con la invención del espectáculo cinematográfico (Tosi 1993: 10). Sin embargo, pronto se convertiría en un espectáculo de ferias, bazares y cafés para registrar, durante la primera década del siglo xx, un crecimiento mundial realmente asombroso. Ya en 1927, en pleno desarrollo del lenguaje fílmico, la cineasta y ensayista Germaine Dulac se referiría al mítico acontecimiento del Salón Indien:

La contemplación de la llegada de aquel inefable tren de Vincennes a la estación bastaba para contentarnos, y nadie pensó, en aquel momento, que ahí residía, oculta, una nueva aportación ofrecida a la expresión de la sensibilidad y de la inteligencia, y no se preocupó de ir a buscarla más allá de las imágenes realistas de una escena vulgarmente fotografiada (Dulac 1998: 91).

La sociedad que la modernidad abría, sin embargo, era la sociedad que la tradición cerraba. Por su parte, los recintos del arte y la cultura occidental que en la retórica oficial se promovían como centros del patrimonio espiritual de las naciones para la educación de los ciudadanos, en esencia, eran sitios para ratificar el principio de la distinción. Aquellos majestuosos santuarios del arte, investidos de implacables poderes simbólicos, imponían a sus visitantes normas implícitas de reverencia y veneración. De modo que asistir a museos, teatros o salas de conciertos implicaba sucumbir ante un repertorio de objetos y formas artísticas consagrados institucionalmente por una cofradía de eruditos, historiadores del arte, críticos, restauradores y académicos, entre otros. Estos edificios de espléndidas fachadas e interiores neoclásicos que albergaban los tesoros espirituales de la nación, eran el escenario predilecto de la alta sociedad europea para demarcar sus fronteras frente a los nuevos y avasallantes sectores de población urbana.

Incluso, hasta el surgimiento de los movimientos de vanguardia, la ortodoxia artística había manifestado muy poco interés en extender los bienes de la cultura a las mayorías. Su origen social, su elevada formación y su disciplina les otorgaba cierto margen de independencia que, por supuesto, utilizaban para reivindicar una visión del mundo apegada a los gustos y valores de la alta sociedad. Aquellos hombres refinados que dirigían y administraban los recintos del arte y

la cultura de Occidente, procedían de academias, conservatorios y otros centros de formación donde se reproducían al pie de la letra los procedimientos legítimos de la producción estética. El canon se imponía a los jóvenes artistas que buscaban reconocimiento y posiciones en su propio campo. La atmósfera de la cultura oficial era tan asfixiante que cualquier síntoma de rebeldía en su interior se sofocaba con el descrédito y la expulsión del *paraíso*. Cabe recordar, entre otros casos, la experiencia de Oscar Wilde, cuya excentricidad y provocación a las normas de su clase habrían de conducirle a la pérdida de la libertad. Así, mientras las "ovejas negras eran pasadas por las armas", según la expresión de Monterroso, los miembros de la jerarquía artística buscaban constantemente el aval de los campos político, religioso, académico e industrial, que garantizaban la consecución del ideal clásico.

En tanto, el fenómeno cinematográfico se extendía en varias regiones del mundo, con sus respectivos matices, constituyendo públicos y fijando sus propias bases como industria, a partir del desarrollo de sus formas narrativas y estilísticas, y de la consolidación de los sistemas de producción, comercialización y exhibición de filmes, en un escenario de complejas tramas y conflictos. Así, mientras se organizaba este nuevo y caótico mercado, proliferaban los teatros y salas de exhibición en los más importantes centros urbanos. En 1908, Estados Unidos tenía ocho mil salas de proyección, y en 1913, Alemania ya contaba con 2,370 (Balle 1991: 95). Por su parte, indiferentes a la prodigiosa expansión del cine, los habitantes de las bellas artes se acreditaban a sí mismos, preservando, administrando y reproduciendo el vasto y antiguo patrimonio artístico de Occidente. Tanto los pintores como sus clientes, por ejemplo, continuaban anclados a los temas bíblicos e históricos, a la mitología clásica y al retrato halagador, de acuerdo con los estilos y temas predominantes. Al respecto, Mayer nos recuerda que:

Los grandes salones de la pintura celebrados en importantes edificios públicos y con grandes mecenas políticos perpetuaban ese ordenamiento general. Los jefes de Estado o los primeros ministros presidían la distribución ceremonial de premios prestigiosos que concedían jurados formados por académicos acreditados que se movían en la

alta sociedad. Las medallas de oro y los nombramientos “académicos” no eran sino los primeros pasos de los pintores con futuro, y a ellos seguían las condecoraciones oficiales y, salvo en Francia, el ennoblecimiento. Por el camino, los artistas de éxito ensalzaban a la clase dirigente con retratos halagüeños de sus miembros y de sus poses sociales. Aunque esa amalgama del arte, la política y la alta sociedad tenía sus orígenes en un pasado remoto, no era ni arcaica ni estéril, a juzgar por la eficacia con que se excomulgaba a los secesionistas o con que el grupo de poder cultural los recuperaba (Mayer 1997: 187).

No obstante, la producción artística de las vanguardias comenzaba a ganar espacios, no sólo en el marco de ciertas instituciones académicas y culturales que se debatían entre la ruptura y la reproducción de los valores estéticos dominantes, sino también entre un público medio, urbano, alfabetizado y crítico, que se mantenía al margen de los principios ideológicos de la aristocracia. En cada país, diferentes grupos de pintores, escritores, músicos, periodistas y críticos, entre otros, se reunían en bares, cafés y galerías para discutir sobre las funciones sociales del arte, sobre las instituciones y el poder y, principalmente, sobre los lenguajes, las formas y sus posibilidades de expresión. Se redactaban manifiestos y programas, se editaban impresos independientes, se organizaban exposiciones y representaciones diversas, sin jurados ni premios, al margen de los foros oficiales. Además, los creadores heterodoxos comenzaron a establecer redes y vínculos con secesionistas de otros países, y con mecenas, críticos y promotores interesados en las obras de las vanguardias. De este modo, en toda Europa y América se extendían diversas redes sociales encaminadas a abrir mayores espacios al arte experimental, incluyendo aquellos medios y lenguajes emergentes como el cartel, la fotografía, la música popular (jazz, tango, flamenco, etc.) y, desde luego, el cine.

En su inicio, sin embargo, se trataba de cenáculos contradictorios e inestables que compartían, por lo menos, un mismo impulso: abatir los muros de la cultura oficial. Mediante la experimentación con nuevas técnicas, formas y temas, estos artistas dieron la espalda al academicismo, sobre todo en su aspecto ideológico y, consecuente-

mente, comenzaron a plasmar en sus obras el espíritu contradictorio de la época. Al principio, no tenían más espectadores y críticos que ellos mismos. Pero, conforme fueron penetrando las academias, los museos y los medios impresos, rompieron, junto con otros movimientos sociales, los paradigmas dominantes del campo de producción artística del antiguo orden, basado en los principios de la ortodoxia, la autocracia y el nacionalismo. En efecto, el arte del viejo régimen, cuya función era “celebrar a Dios, al mecenas, a la dinastía, al régimen, a la clase y a la nación” (Mayer 1997: 179), se transformaba bajo la mirada renovada de los impresionistas, dadaístas, expresionistas, futuristas, cubistas, surrealistas y abstraccionistas, entre otras relevantes propuestas estéticas. Al mirar hacia dentro del propio proceso de creación artística, es decir, al trasladar su preocupación fundamental hacia la formulación de lenguajes y técnicas capaces de exteriorizar nuevas visiones de la realidad, las vanguardias artísticas reforzaban la autonomía relativa de este campo con relación a los poderes y convicciones de la sociedad tradicional, expresados, por ejemplo, en el credo del Kaiser Guillermo II, quien aseguraba que el arte del Segundo Imperio alemán debía cimentarse en los valores de “la virtud, la belleza y el honor” (Mayer 1997: 208).

Son tiempos de grandes movimientos migratorios, de crecimiento urbano y de gestación de un mercado orientado al espectáculo y el entretenimiento popular. Brotaban los barrios consagrados a la *bohème*, donde los jóvenes artistas nutrían sus obras de aquellas atmósferas con personajes de cafés, bares, salones de baile, prostíbulos y teatros populares. Será el mundo parisino de Toulouse-Lautrec, de los ballets rusos de Serge Diaghilev, de Picasso, Matisse, Duchamp, André Gide, Erik Satie, André Bretón, Diego Rivera, Hemingway, y tantos otros.

Tradición y ruptura. El dilema de los lenguajes artísticos

A fines del siglo XIX, se extendía entre los nuevos creadores la convicción de que era necesario transformar los discursos y sentidos del arte para aspirar al registro y entendimiento de las profundas crisis de identidad que las emergentes sociedades industriales experimentaban, a la

luz de las fracturas de la razón positivista. Como señala Hobsbawm, los jóvenes artistas pensaban “que el viejo lenguaje tampoco podía expresar la crisis de comprensión y valores humanos que este siglo de revolución había producido y se veía obligado ahora a afrontar” (Hobsbawm 1998: 243). De cierta manera, estos creadores consideraban las obras de los academicistas o de los modernistas *fin de siècle* como meras proyecciones de una realidad mítica plasmada con las garantías estéticas del pasado, a fin de aferrarse a unos cuantos privilegios de clase. No obstante, aunque los jóvenes artistas estaban convencidos de que la crisis del arte era un espejo de la crisis social, sus intentos de ruptura formal eran más difíciles en la práctica que en la retórica. No es extraño, ante esto, que los movimientos de vanguardia ensayaran nuevas formas de producción artística prolongando las concepciones estéticas de la antigüedad y guardando, en consecuencia, una relación crítica y esencial con aquellas premisas fundacionales que aseguraran la continuidad histórica del propio campo.

De modo que los vertiginosos cambios que experimentaron tanto las formas como los contenidos, continuaban reproduciendo ciertas matrices esenciales de todo proceso de creación artística. Es decir, dichas transformaciones mantuvieron su atención en aquellas cualidades y normas generales que han definido desde antaño a un producto como artístico, de acuerdo con las premisas sociohistóricas dominantes. Según los antiguos, la naturaleza de la forma artística está asociada al principio aristotélico de coherencia y consistencia (Aristóteles 1992). Lo anterior puede remitirnos al concepto de *forma cerrada*, en donde cada elemento constitutivo de una obra deberá tener un vínculo exacto e indispensable con la totalidad de su formato. Según Erich Kahler, se trata de un tipo de obra “tejida con mallas tan cerradas, con tal precisión e interacción de las partes que ni el más mínimo detalle resulta superfluo o fuera de lugar” (Kahler 1993: 22). Desde esta óptica, el valor o relevancia de una obra estará en función de la pertinencia y exactitud con que sus elementos se integran a la totalidad. Por lo tanto, la *perfección* de la obra no será el resultado de una simple sumatoria de partes aisladas, sino una rigurosa relación estructural de elementos que constituyen un todo. Detrás de lo perceptible, detrás del *goce* y la *agonía* —según la expresión de Flaubert—, se halla una estructura compuesta de manera consistente, que hace que lo que co-

munique la obra artística lo haga desde su propia centralidad. Aunque la idea aristotélica de arte introduce otras nociones como armonía, belleza, magnitud, orden, mimesis y equilibrio, podemos afirmar en términos generales que la obra artística, bajo esta perspectiva, deberá ser redonda y exacta, es decir, íntegra. A pesar de sus continuas convulsiones estéticas, el arte del siglo xx incorpora estos principios en sus múltiples y contradictorias manifestaciones. El arte, figurativo o abstracto, seguirá siendo la forma *lograda*, comprendida como integridad plena, o unidad autosuficiente, o entidad autónoma a manera de microcosmos. Esta será la matriz conceptual de Homero, Virgilio, Dante, Leonardo, Goethe, Shakespeare, Bach, Handel y demás clásicos. También será la de Ibsen, Proust, Joyce, Rulfo, Dalí, Léger, Stravinsky, Chaplin, Eisenstein, Orson Welles y muchos otros. Asimismo, otra propiedad de lo esencialmente artístico, que las vanguardias retomarán en sus proclamas estéticas, es lo que Kahler denomina *profundidad simbólica*. Este autor sostiene que lo constitutivo del discurso artístico, ese valor fundamental que prevalece, es:

[...] la relación entre lo específico, sea excepcional o no excepcional, y lo universal; y no una "adecuación", sino una identidad lograda entre lo particular y lo general. Ningún acontecimiento singular posee un valor artístico mientras carezca de una importancia humana general. [En este sentido, toda obra de arte] carga un acontecimiento o una situación de una profunda intensidad que la convierte en un asunto y potencialidad de todo ser humano (Kahler 1993: 21-22).

Visto así, el arte puede revelarnos vastos territorios de la naturaleza humana y social mediante la configuración de realidades imaginadas, sean ordinarias o extraordinarias, que permanecen por su gran vitalidad, por su poder de encarnación, por su capacidad para iluminar múltiples senderos de lo humano en el horizonte cultural de distintas épocas y sociedades. Además de los principios de *perfección formal* y *profundidad simbólica*, las vanguardias incorporarán en sus programas una aspiración definitiva, casi olvidada por largos periodos: *la innovación*. Entendida como tradición que se renueva, la innovación no es una negación estética en el vacío. Se trata de un impulso creativo orientado a transformar, desde su interior, un sistema de valores, for-

mas y contenidos históricamente determinados, por medio del cual se posibilita la existencia y continuidad misma del campo artístico. Toda acción transformadora, que supone también un ejercicio de libertad, se realiza mediante un juego de tensiones al interior del campo, y se define por las estrategias y recursos de lucha tanto de aquellos actores que representan la ortodoxia como los que responden desde la herejía. Innovar en el arte significa actuar sobre las condiciones sociales e institucionales que establecen tendencias, poderes y jerarquías.

Sin embargo, no deja de sorprendernos cómo estos movimientos estéticos, que inauguraron otras formas de percepción del mundo a partir de los basamentos de la tradición, evolucionaron tan rápidamente, del arte figurativo basado en el descubrimiento de la luz y el color propio del impresionismo, al reconocimiento de la subjetividad como materia de creación entre los expresionistas, al rompimiento de paradigmas a través de encarnaciones oníricas y subconscientes entre los surrealistas, a la recomposición fragmentada y geométrica de los objetos en el cubismo, hasta la total disgregación de la forma en el arte abstracto, en contextos definidos por una notable experimentación formal respecto al pasado inmediato. Cabe mencionar que entre 1870 y 1930, el campo del arte occidental observó los más profundos cambios, que no había conocido desde el Renacimiento. Ello a pesar de que, como apunta Kahler, ciertas obras contemporáneas "constituyen paradigmas muy amplificados del concepto aristotélico de la forma artística" (Kahler 1993: 18). Así, la estética del naciente siglo xx ponía de manifiesto el derrumbe de las premisas del viejo orden. En la medida en que los nuevos artistas ampliaban sus horizontes temáticos y estilísticos, adoptando como referentes los más diversos matices de la realidad social, incluyendo el de la lucha obrera, era la sociedad la que se apoderaba de la mirada del artista, sobre todo la emergente burguesía que ya no deseaba ser retratada y halagada, sino que aspiraba a imponer su visión del mundo por medio del arte. En sociedades restringidas por los nacionalismos exacerbados y por el dogma eclesiástico, la nueva burguesía se imponía como un punto de referencia cultural del mundo industrializado.

Pero este proceso de legitimación de las vanguardias de ninguna manera fue sencillo. Algunos grupos secesionistas encontraron apoyo entre benefactores privados y funcionarios culturales que se mostra-

ban más receptivos a las nuevas propuestas. Paulatinamente, en toda Europa los museos comenzaron a adquirir obras de impresionistas, expresionistas y cubistas, aunque éstas no ocuparan sitios favorables en las salas de exposición. Lentamente, los prejuicios y convencionalismos se fueron desmoronando frente a la lucha férrea de grupos y activistas a favor de un arte más interpretativo. “Pese al despido de Hugo von Tschudi por adquirir impresionistas para la Galería Nacional de Berlín” (Mayer 1997: 190), entre otros casos similares, la vanguardia no retrocedió en su batalla por apoderarse de las instituciones culturales y por formar nuevos públicos, como se consigna en los asaltos de los futuristas italianos contra la cultura oficial de Europa:

Para ellos, Italia era “un país de muertos..., una Pompeya gigantesca”, coronada por “un absceso canceroso de profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios”. Hijos del norte industrial, sobre todo de Milán, fustigaban a Nápoles, Roma, Florencia y Venecia como “heridas del pasado” purulento. Mientras que justo en ese momento Venecia cautivaba a los estetas de Europa, ellos la satirizaban por ser un “mercado de antigüedades falsas..., un imán para los snobs y los tontos..., un baño de asiento enjoyado para las cortesanas cosmopolitas... y el mayor burdel de todos los tiempos”. En resumen, Venecia estaba infectada de la “sífilis del sentimentalismo” e infestada de góndolas que eran “columpios para idiotas”. Pero el aullido de los futuristas tenía como objeto llegar más allá de Venecia y de Italia. Con sus ataques a la tradición y la historia se presentaban como un comando que llevaría a la vanguardia europea a romper con el pasado de una vez para siempre, si era necesario mediante incendios de las bibliotecas, bombardeos de las academias e inundaciones de los museos (Mayer 1997: 194).

Por supuesto, dicha autonomía vigorizada por variables externas al propio campo del arte, se relativizaba en la medida en que los nuevos creadores cambiaban las cadenas de la cultura oficial por las de la militancia política y, sobre todo, por las del mercado competitivo y especulativo. En cierto modo, el desprendimiento paulatino de estos artistas respecto a las normas y principios estéticos de la alta sociedad europea, los condujo en aras de la militancia ideológica, pero también

de la sobrevivencia económica, hacia actividades políticas y profesionales paralelas a la realización de sus obras personales. Algunos pintores, por ejemplo, comenzaron a incursionar en la propaganda y en la publicidad por medio del cartel; ciertos escritores intensificaron sus vínculos con el periodismo, y posteriormente realizaron labores de guionismo para la industria del cine y la radio, al igual que muchos músicos, en un escenario caracterizado por la crisis política de los antiguos Estados nacionales, el auge de los movimientos radicales, el advenimiento de la sociedad de masas y la expansión de una economía mundial de mercado. Como apunta Hobsbawm:

[...] el mundo de los negocios veía que las técnicas de vanguardia eran eficaces en la publicidad. Los criterios modernistas tenían un valor práctico para el diseño industrial y la producción en masa mecanizada. A partir de 1918 el mecenazgo de los hombres de negocios y el diseño industrial se convertirían en los factores fundamentales para la asimilación de unos estilos asociados originalmente con la vanguardia de la cultura (Hobsbawm 1998: 245).

Con el avance del siglo xx, tiempo de catástrofes, las vanguardias conquistaron el campo legítimo de producción artística y comenzaron a formar parte del bagaje cultural de los sectores medios de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica (el muralismo en México, el modernismo en Brasil, etc.), imponiendo sus obras como formas válidas de expresión artística, a la luz de la caída de los antiguos imperios durante las dos guerras mundiales y de las distintas revoluciones sociales. Y aunque las vanguardias fracasaron en sus objetivos de encabezar la revolución cultural del siglo xx, petrificándose en los espacios de poder contra los que habían luchado tiempo atrás, muchos de sus principios estéticos fueron incorporados en el impulso que el desarrollo de los medios de comunicación dio a las expresiones de la cultura de masas como la música y, sobre todo, el cine.

Orígenes del cine como arte

En el futuro, el cine habría de transformar el campo del arte, retomando diversos elementos de otras disciplinas para producir su

propio lenguaje. Es la primera forma artística de la sociedad industrial del siglo xx. Por supuesto, sus inicios como arte varían según las distintas experiencias nacionales. Helmut Korte y Werner Faulstich proponen, en términos amplios, cuatro etapas fundamentales en el desarrollo de este medio durante sus primeras tres décadas (Faulstich y Korte 1997: 14-15):

- 1) *De 1895 a 1905.* En este periodo el cine es sobre todo un espectáculo de ferias, cafés y carpas. Plebeyo y trashumante en Estados Unidos, y más conservador en Europa; con una escasa formulación de motivos; con formas expresivas apegadas al teatro, la fotografía y la literatura, y con una incipiente organización industrial.
- 2) *De 1905 a 1914.* En esta etapa se establecen de manera progresiva las salas de proyección permanentes; asimismo, evoluciona el lenguaje fílmico y se van constituyendo los géneros. En medio del caos mercantil, se institucionalizan los procesos de producción cinematográfica y aumenta la competencia entre las principales industrias nacionales.
- 3) *De 1914 a 1918.* La producción en este ramo experimenta un notable crecimiento en aquellos países que se encuentran en guerra. Crecen los públicos y se revela como un eficaz instrumento de difusión ideológica y propagandística.
- 4) *De 1918 a 1924.* Comienza a legitimarse la concepción del cine como un medio de expresión artística mediante el acelerado desarrollo de sus formas discursivas y a través del debate teórico y crítico. Decrece la industria fílmica europea y principia el dominio definitivo de Hollywood.

El cine en Europa, nacionalista y tradicional, se desarrolló en sus inicios como una extensión del teatro ortodoxo y de la literatura clásica, con producciones fílmicas para públicos educados y vastos sectores del proletariado inducidos por las políticas culturales de la socialdemocracia. Hasta mediados de la Primera Guerra Mundial, Francia, Italia, Dinamarca y Estados Unidos, incluyendo el breve auge del cine alemán en los años veinte, dominaban el escenario fílmico

internacional. Posteriormente, el cine estadounidense reflejaría la expansión industrial y económica de este nuevo imperio del siglo xx.

Antes de la aparición del cine sonoro, este medio comenzó a desarrollar formas de enunciación basadas en la fuerza de la expresión corporal, propia de la tradición teatral, que facilitó su inserción en mercados globales sin tener que enfrentar las múltiples barreras idiomáticas. Conforme sus recursos narrativos se desarrollaban más o menos a la par de sus adelantos técnicos, la mirada del espectador común era homologada y continuamente transformada por la creciente oferta de la industria fílmica. Así, se constituyeron los públicos dispuestos a seguir la acelerada evolución de este lenguaje, a cambio de emotividad, suspenso, imaginación, goce estético, felicidad. Más aún, podemos afirmar que las innovaciones tanto narrativas como estéticas que incorpora este medio a lo largo del siglo, responden a la búsqueda de una mayor eficacia en su función comunicativa, a fin de ampliar y consolidar la conquista de nuevos espectadores.

Sin duda, uno de los grandes pioneros de la narración fílmica fue Georges Méliès, empresario teatral y mago, quien observó entusiasmado la primera proyección de los hermanos Lumière en el mítico Salón Indien. Pronto, este ilusionista parisiense habría de incursionar en el nuevo espectáculo, combinando magistralmente los recursos teatrales y los trucajes de tipo fotográfico, para ofrecer a su público del Teatro Robert Houdin un vasto acervo de imágenes fantásticas que culminaría con su exitoso *Viaje a la luna* (1902), una cándida e ingeniosa cinta futurista de quince minutos. A pesar de sus enormes logros técnicos y visuales, los filmes de Méliès no eran más que intrépidas representaciones teatrales impresas en celuloide gracias a una cámara fija. El telón que se abre y se cierra en cada acto, el saludo y despedida de los actores, la dinámica de éstos en un escenario delimitado por el recuadro inmóvil del visor, entre otros detalles, ponen de manifiesto los primeros balbuceos de lo que muy pronto será un lenguaje colmado de posibilidades estéticas y narrativas. Sobre la enorme deuda que el mundo del cine tiene con este prestidigitador de Montreuil, Román Gubern apunta:

Méliès se enfrentó con el cine con la misma inquietud que un niño ante un juguete nuevo y complicado. Exploró sus entrañas, descubrió

muchos de sus secretos y experimentó largamente con sus fascinantes recursos, creando una colección de joyas cinematográficas repletas de ingenio y espontaneidad y arrancando al cine del punto muerto artístico y comercial en que se hallaba sumido (Gubern 2000: 42).

En algunos países como Estados Unidos, el cine como arte comenzó a desarrollarse gracias a los espacios creativos que promovieron sus pioneros en esta incipiente industria. No obstante, desde la perspectiva de sus primeros inversionistas, este medio fue concebido exclusivamente como un vehículo de entretenimiento dirigido a las clases populares, constituidas en gran medida por trabajadores migrantes. Éstos eran los espectadores que alrededor de 1905 pagaban unos cuantos centavos para llenar las salas de proyección de Universal Films, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers y Fox Films, principalmente. Al descubrir su potencial económico, los magnos capitalistas crearon grandes empresas productoras dirigidas a satisfacer el gusto de las audiencias, estandarizando tanto el contenido de sus cintas como sus procesos de realización, a fin de abatir costos e incrementar al máximo las utilidades. En este contexto, los productores dejaron de vender sus películas, para incursionar en un nuevo esquema de distribución-renta que permitió a los propietarios de teatros renovar con más celeridad la cartelera. De este modo, surgieron las primeras realizaciones fílmicas de carácter masivo derivadas de una división del trabajo, compuesta por productores, distribuidores y exhibidores asociados, en ocasiones, en las mismas empresas. Como señalan Korte y Faulstich, en "ningún otro país ocurrieron procesos de concentración de la industria fílmica tan duros y brutales como en Estados Unidos" (Faulstich y Korte 1997: 34). El cine será, así, una actividad inscrita en el vigoroso proceso de expansión capitalista estadounidense. En un clima de fuertes tensiones y pugnas entre las empresas competidoras, que en ocasiones alcanzaban la agresión física, la producción estadounidense comenzó a desplazarse de Nueva York hacia la costa californiana. Fue en Hollywood donde se establecieron y expandieron a partir de la segunda década las corporaciones cinematográficas que pronto dominarían el orbe: Fox Film Corporation/Twentieth Century Fox (William Fox), Paramount Pictures Corporation (Adolph Zukor), Independent Movie Pictures/Universal Pictures Corporation (Carl

Laemmle), Metro-Goldwyn-Meyer (Marcus Loew, Samuel Goldwyn), Warner Brothers (hermanos Warner), United Artists (Griffith, Fairbanks, Chaplin, Pickford) y otras más.

A pesar de la rápida expansión de la industria filmica estadounidense, sus formas narrativas y estilísticas se desarrollaban con mayor lentitud. Si bien es cierto que los primeros experimentos en torno al montaje fueron realizados en 1900 por los ingleses Smith y Williamson, debemos mencionar la aportación fundamental de E. S. Porter, que hizo de su film *El gran robo del tren* (1903) uno de los primeros relatos propiamente cinematográficos. Se trata de una cinta de 10 minutos, realizada con 14 tomas en locaciones diferentes y una inusitada tensión dramática que inició el *boom* del género *western*. Son tiempos definidos por una incesante búsqueda de técnicas narrativas, de lógicas y recursos de enunciación filmica. Había que mejorar las formas de contar historias por medio de imágenes en movimiento. Y fue David W. Griffith quien perfeccionó y amplió las posibilidades de un lenguaje filmico al innovar tanto los diferentes planos como los preceptos del montaje por medio de sus dos obras mayores: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), luego de realizar más de 400 películas, en su mayoría cortas. En torno a la primera obra, Georges Sadoul comenta:

Las polémicas violentas provocadas por *Nacimiento de una nación* amplificaron su éxito comercial. El número de espectadores llegó a cien millones, y el filme, cuya carrera se prolongó quince años enteros, se proyectó 44 semanas seguidas en el Liberty Theatre de Nueva York, 35 en Chicago, 22 en Los Ángeles. Al cabo de nueve meses ya se la había proyectado 6,266 veces en Nueva York. Las ganancias fueron inmensas. [...] Así el filme revolucionó el cine norteamericano en el plano de los negocios, permitiendo a Hollywood emprender en adelante puestas en escena más importantes y lujosas aún que las de los italianos. Estaba abierto el camino a las superproducciones y a las ganancias fabulosas (Sadoul 1998: 107).

Con el tiempo, las películas comenzaron a producirse a partir de argumentos, extendiendo su duración, y gracias al desarrollo del montaje se fueron complejizando las tramas. Las interpretaciones actorales

se tornaron más naturales y congruentes con los escenarios y las temáticas. Aparecieron por primera vez los créditos al principio y al final, luego de descubrirse que los nombres de actores y directores podían impactar positivamente los ingresos de taquilla. Asimismo, los géneros comenzaron a edificar su propia mitología en torno a los nuevos héroes del celuloide y a las nacientes celebridades del *star system*. Nombres como los de Mary Pickford, Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin, Max Linder, Asta Nielsen y Francesca Bertini, entre otros, se convirtieron no sólo en puntos de referencia cotidiana, sino también en fuentes de ensoñación para audiencias cada vez más vastas. Aunado a esto, el cine abandonó para siempre las ferias y los cafés para proyectarse en enormes y cómodos cineteatros construidos para tal fin en los principales centros urbanos del mundo. Estas salas, en ocasiones tan lujosas como los recintos teatrales y operísticos, conquistaron al público burgués más renuente por medio del suntuoso equipamiento y de la parafernalia asociada a cada función. Al respecto, Faulstich y Korte nos relatan:

También se adoptó la división de los asientos en categorías, con tarifas de entrada tabuladas, entre otras razones, porque se quería evitar a la "sociedad ilustre" el insulto de que pudiera quedar sentada junto a sus propios trabajadores y empleados. Mientras que en los sencillos cines de la "gente pequeña" el acompañamiento musical era ejecutado comúnmente por un pianista que hacía improvisaciones libres o que se servía de melodías conocidas, en las lujosas salas cinematográficas una orquesta sinfónica interpretaba, en vivo, música compuesta especialmente para acompañar las películas (Faulstich y Korte 1997: 23).

Con la creciente influencia cultural y política del cine, las instituciones artísticas tradicionales y sus públicos más conservadores comenzaban a modificar sus criterios en un escenario de intensas confrontaciones. No eran pocos los guardianes de la virtud estética que, desde sus elevados púlpitos, se negaban a aceptar las posibilidades de este novedoso medio como una forma artística reconocida. El cine nace y se desarrolla al margen de la cultura oficial; lejos de su

control será objeto de toda clase de vituperios y exaltaciones apocalípticas. Tal como lo mencionan Faulstich y Korte:

Toda la gama de argumentos del pesimismo cultural fue ofrecida para denunciar los peligros estéticos, morales, religiosos, de salud, espirituales e intelectuales y, sobre todo, políticos, que representaba el cine. [...] Una y otra vez se insistió en que con las frecuentes visitas al cine desaparecería la capacidad y disposición, “también de los cultos”, de ocuparse del arte serio, es decir, que la creciente competencia del cine iba en detrimento de las artes tradicionales y —con un acento claramente político— que la función ideológica integradora de la cultura burguesa era puesta en peligro (Faulstich y Korte 1997: 24).

En contraparte, también había grupos y actores entusiasmados con la idea de convertir este juguete en una herramienta de la imaginación creadora. En el viejo continente, el primer intento por atraer este medio al campo legítimo del arte se verifica alrededor de 1907, cuando la industria fílmica francesa, encabezada por Pathe, impulsa el movimiento del *film d'art*. Amparado en un principio por el interés de las clases ricas, y empeñado en trasladar a la pantalla las obras maestras del teatro y la literatura, esta propuesta no logró cautivar la atención de los crecientes públicos de cine ni en Francia ni en el resto del mundo, debido a su rígida y estéril cinematografía, carente de emotividad. Aunque fallida, sin embargo, esta experiencia sirvió de preámbulo al exitoso *cine monumental italiano*, que inauguró las primeras *superproducciones* de la historia: *La conquista de Roma* (Alberini 1905), *Los últimos días de Pompeya* (Maggi 1908), *Quo Vadis?* (Guazzoni 1913) y *Cabiria* (Pastrone 1914), entre otras cintas, consolidaron el prestigio mundial de la industria fílmica italiana.

En estos años, Dinamarca realiza importantes aportaciones al espectáculo cinematográfico representado por sus dos máximos creadores, Benjamin Christensen y Carl Theodor Dreyer, y atrapando a las audiencias con melodramas eróticos, mundanos y pasionales, no exentos de la moral burguesa propia de la época. Es el cine danés mediante “su refinamiento plástico y su sabio empleo de la luz artificial” (Gubern 2000: 70) el que crea la figura de la mujer fatal o *vamp*,

que en el futuro ensayarán con éxito casi todas las naciones fílmicas. Al respecto, Román Gubern comenta:

El prestigio de escabrosidad del cine danés fue tan grande, que se dice que los públicos europeos se agolpaban ante las taquillas de los cines para poder contemplar los atrevidos “besos daneses”, que no debían ser muy distintos de los que los propios espectadores practicaban en su intimidad. De todos modos pasarán todavía algunos años antes de que algunas estrellas americanas, y luego europeas, pongan en circulación por las pantallas el beso-ventosa, con la boca abierta, para que los adolescentes de todo el mundo tengan una escuela en que aprender el ritual del amor (Gubern 2000: 69).

No obstante, debemos recordar que la concepción del cine como arte nunca estuvo presente en el imaginario de sus inventores, ni tampoco en el de sus primeros realizadores. Concebido como una extensión degradada del teatro y la fotografía, y lejos aún del debate estético, este nuevo artefacto no tenía más futuro que su restringida aplicación como simple atractivo de ferias y cafés, o como registro visual de la realidad, según la perspectiva del propio Lumiere. No fue sino hasta la segunda década del siglo xx cuando se publicaron los primeros textos que exploraban la idea del cine como vehículo de expresión artística. Se atribuye al italiano Ricciotto Canudo la primera formulación teórica al respecto. Su *Manifiesto de las siete artes*, publicado en 1914, interpreta al cine como “un arte de síntesis” (Canudo 1998: 15), en donde se hace posible la fusión de la pintura, la arquitectura, el teatro, la literatura, la danza y la música. El cinematógrafo, desde su óptica, también permite la conciliación entre la ciencia y el arte o, en sus propias palabras, la necesaria síntesis “de la máquina y del sentimiento”. En este memorable y curioso documento, Canudo escribe: “Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (Canudo 1998: 16). Muy pronto, las publicaciones dedicadas a pensar el fenómeno cinematográfico se multiplicarán en las ciudades más importantes. En sus páginas se discutirá con pasión, entre otros tópicos, las posibilidades estéticas de este novedoso medio. Por ejemplo, el francés Louis Delluc, realizador impresionista, crítico y fundador del primer cine club en 1920, propondrá

cuatro elementos centrales del arte fílmico: el encuadre, la iluminación, el ritmo y la actuación. Por su parte, el húngaro Béla Baláz argumentará que son tres los aspectos que constituyen el arte cinematográfico: el primer plano, el encuadre y el montaje (Gubern 2000). Grandes y pequeños pasos mediante los cuales el discurso fílmico irá descubriendo su propia gramática.

Nos referimos a una época en la que el cine se encuentra atravesado, por lo menos, por tres grandes tensiones históricas: 1) las normas y valores culturales de la antigua aristocracia europea, 2) el impacto social del desarrollo tecnológico producido por la segunda Revolución industrial, y 3) el auge de las utopías revolucionarias y demás ideologías radicales. En estos años de lucha férrea y recomposición de las entrañas del arte occidental, las vanguardias asociadas con la pintura y la literatura, principalmente, comenzaron a pronunciarse en torno al fenómeno cinematográfico y, en consecuencia, a apropiarse de sus posibilidades expresivas. Ciertamente, estos movimientos estéticos tenían diferentes filiaciones ideológicas y perspectivas encontradas en torno a las funciones discursivas y revolucionarias de este medio. Con distintos grados de acercamiento, fueron los impresionistas, los futuristas, los expresionistas, los formalistas y los surrealistas quienes establecieron los más estrechos vínculos con el mundo del celuloide. Dichas corrientes manifestaron una profunda preocupación por la dimensión estética del cine, por su composición visual y narrativa y, claro, por las posibilidades revolucionarias que ofrecía este nuevo arte.

En suma, el cine representó para las vanguardias, además de un fecundo territorio de experimentación estética y de acción política, la conquista de un espacio creativo hasta entonces ignorado por las instituciones oficiales del arte y la cultura tradicional europea. Fue también el vehículo idóneo para ejercer la crítica a los valores decadentes de aquellos sectores más conservadores, incrustados en diversos espacios de poder y cada vez más condescendientes hacia el espectáculo cinematográfico. Así fue como los impresionistas en Francia (Abel Gance, Marcel L'Herbier y otros), los formalistas en Rusia (Dziga Vertov, Serguei M. Eisentein, Pudovkin, etc.), los futuristas en Italia (Marinetti, Corra, Gina y demás), los surrealistas en España y Francia (Luis Buñuel, Salvador Dalí, Germaine Dulac y Man Ray) y los expresionistas en Alemania (Robert Wiene, Fritz Lang, F. W.

Murnau, entre otros) llevaron al extremo la experimentación formal con imágenes en movimiento, distanciándose en consecuencia del gusto masificado de las clases populares urbanas, hipnotizadas por las espléndidas historias de Chaplin, Max Linder, Harold Lloyd y Buster Keaton, por citar a algunos. Sin embargo, diversos autores sostienen que las primeras vanguardias cinematográficas fueron, más que una realidad traducida en obras, una aspiración estética y social, y sobre todo, una fuente extraordinaria de recursos visuales y narrativos para la industria filmica mundial que incorporará, en pos de la eficacia discursiva, un sinnúmero de aportaciones estilísticas previamente ensayadas por los creadores más radicales.

El movimiento futurista, por ejemplo, publica en 1914 su manifiesto *La cinematografía futurista*, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Giacomo Balla y otros creadores y filósofos italianos, que también colaboraron en el cortometraje *Vita futurista*, rodado en Milán y Florencia entre 1916 y 1917. Luego, en 1938, Marinetti y Ginna confirmarán y actualizarán sus proclamas en un nuevo texto titulado *La Cinematografía*, impregnado por el fascismo italiano, al que Marinetti y otros futuristas eran adeptos. Para esta vanguardia, cautivada por la velocidad, la simultaneidad, la violencia y la estética de la máquina, el cine ofrecía la posibilidad ilimitada de producir "un arte eminentemente futurista" (Marinetti y otros 1998: 21), y aseguraban:

El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. [Para ello, deberá] ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre. En el filme futurista, entrarán como medios de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos. Será, pues, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música de colores, líneas y formas, revoltijo de objetos y realidad caotizada (Marinetti y otros 1998: 20-22).

En Alemania, por su parte, el cine expresionista viene precedido por un vasto acervo tanto pictórico como teatral y literario. Es con *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene 1919) que este movimiento alcanza su más elevada expresión. Se trata de un *arte violento*, destinado a exhumar las borrascas del espíritu humano a través de atmósferas antinaturales, de exaltaciones lumínicas y sombras contrastadas, de gestos exacerbados y escenarios artificiales saturados de angulaciones y trazos diagonales que reflejan, según los críticos, los laberintos interiores de la sociedad alemana de entreguerras. Este movimiento, considerado por Lotte H. Eisner como “grafismo viviente”, fue una estética que trascendió a otras industrias ávidas de innovaciones visuales y narrativas. Eisner sostiene, sin embargo, que a pesar de su enorme influencia comprendida por medio centenar de largometrajes, en esencia, muy pocas películas pueden considerarse emblemáticas de esta corriente:

Lang y Murnau no son directores expresionistas. Han pasado por la experiencia expresionista utilizando ese estilo cuando determinados pasajes lo exigían. [...] Por otra parte, *Nosferatu*, de Murnau, no es un filme expresionista, a pesar del comportamiento de Max Schreck y Alexander Granach. [...] Sin ser excesivamente purista, hay que admitir que sólo puede hablarse de un expresionismo total y absoluto en casos muy contados (Eisner 1998: 109).

El surrealismo, en cambio, fue una de las vanguardias con menos títulos en su filmografía, en contraste con su vasta producción pictórica y literaria. No obstante, podemos afirmar que ha sido una de las tendencias artísticas más influyentes en la cultura visual del siglo xx. En un sentido estricto, su catálogo podría reducirse a *La Coquille et le Clergyman* (Germain Dulac 1926), *Un perro andaluz* (Luis Buñuel 1928) y *La Edad de Oro* (Luis Buñuel 1930). Aun así, como otras vanguardias, esta corriente será un surtidor de elementos formales para diversas escuelas y autores.

Sin duda, otro momento decisivo en el desarrollo de esta gramática visual será la aportación de la escuela soviética, vista por Lenin como un vehículo privilegiado para la educación política de las masas. Encabezada por Dziga Vertov, Pudovkin y Kulechov, entre otros, la

vanguardia soviética alcanzará su momento cumbre en la figura de Serguei M. Eisenstein, cuya obra fundamental, *El acorazado Potemkin* (1925), representó un verdadero paradigma para los primeros años del arte cinematográfico mundial. A la edad de 27 años, Eisenstein rueda esta obra maestra en escenarios naturales, sustentada en un riguroso montaje, además del espléndido trabajo fotográfico del célebre Eduard Tissé. *Potemkin* es un tratado histórico donde las masas sustituyen a los actores, y la tensión dramática se apodera de la mirada absorta del espectador. Sobre esta joya, Román Gubern apunta:

[...] se articuló con 1,290 planos, combinados con maestría genial mediante el montaje rítmico, preciso, casi matemático de Eisenstein. Los movimientos de cámara, en cambio, fueron escasísimos [...], porque eran innecesarios, al estar el movimiento determinado por la acción y por el montaje. Su consumada sabiduría técnica le llevó a crear un *tempo* artificial, prolongado hasta casi seis minutos, para potenciar el angustioso dramatismo de la atroz y antológica escena de la escalinata —de ciento setenta planos— en la que un pueblo indefenso es brutalmente agredido y diezmado por las balas de los fusiles zaristas (Gubern 2000: 151).

Al tiempo que las vanguardias asaltaban las abadías de la cultura oficial, trasladando su marginalidad hacia el corazón del campo artístico, hasta convertirse en una nueva forma de academia, Hollywood extendía y consolidaba su hegemonía repitiendo las fórmulas que en esa época garantizaban el éxito. La ganancia era el criterio central de la industria cinematográfica estadounidense. Todo giraba en torno a estos principios: la idea original, el guión, el reparto, la realización en su conjunto, el futuro de actores y directores. Muy pronto, el cine industrial definirá sus dominios frente al cine de autor. El primero, responderá a los gustos del mercado con el fin de obtener el mayor margen de utilidad posible. El segundo, responderá a las aspiraciones estéticas del realizador, avalado por un campo artístico en constante transformación. Pero también seremos testigos de muchos espacios de confluencia entre la industria y el arte, mediante obras fílmicas de gran éxito comercial y sobresaliente calidad artística. Serán tensos territorios de negociación a favor, por un lado, de la libertad, la ima-

ginación creadora, la experimentación y la búsqueda de lo humano, y por otro, de la ganancia económica, la ampliación de mercados, la expansión industrial y la acumulación. Tal como lo apuntan Faulstich y Korte:

Los altísimos costos de producción que se habían alcanzado en la industria fílmica norteamericana condujeron a una influencia cada vez mayor de los bancos y, como consecuencia, a una racionalización de la producción en la que la individualidad o la experimentación artística no tenían cabida. A unos cuantos directores como Charles Chaplin, Buster Keaton, Erich von Stroheim, Ernest Lubitsch, King Vidor y Joseph von Sternberg, les fue posible, a pesar de todo, imponerse con sus propias obras, impregnadas de un estilo y un manejo de los temas muy personales, sobre la estandarizada producción del Hollywood de los años veinte (Faulstich y Korte 1997: 45).

Ya sin su contenido ideológico, la industria fílmica retomará constantemente de las vanguardias lo mejor de sus aportes visuales y narrativos para la consecución de sus propios intereses. Asimismo, en diversas naciones no dejarán de surgir las iniciativas de producción al margen de los poderosos estudios. De esta forma, el discurso cinematográfico actualizará los viejos temas y modelos del arte legítimo, con su lenguaje particular y con sus propias lógicas de expansión mercantil. Este nuevo medio de masas ofrecerá no pocos productos apegados a las premisas esenciales de toda obra artística: perfección formal, profundidad simbólica e innovación. Éstos serán precisamente los principios fundamentales que el campo del arte transmitirá al mundo cinematográfico. Diversos filmes responderán a la definición de arte propuesta por Wladyslaw Tatarkiewicz, como “una actividad humana consciente capaz de producir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (Tatarkiewicz 1992: 67). En adelante, las imágenes en movimiento capturarán el discurso del amor, la traición, el poder, la virtud, la esperanza, la miseria y otros temas sublimados por actores y actrices que, de acuerdo con la lógica del *star system*, se convertirán en los ídolos de la sociedad de masas y en emblemas de diversas generaciones. Los próxi-

mos años serán por demás vertiginosos: otra guerra mundial con efectos devastadores para la humanidad, polarización ideológica, auge y derrumbe de las burocracias socialistas, nuevas dictaduras, nuevas democracias, imperialismo y globalización, crisis del medio ambiente, estallido tecnológico, sociedades de información y cultura de masas, disolución de las fronteras del arte, expansión del espectáculo cinematográfico, nuevas escuelas, autores y corrientes. El cine ofrecerá el repertorio iconográfico más variado y complejo en la historia de la comunicación visual. No será extraño que muchas de las ideas centrales de nuestro tiempo circulen a través de los dos géneros narrativos por excelencia: la novela y el cine. Éste, por su parte, será un poderoso espejo de mitologías, conflictos y aspiraciones de la sociedad mundial. Provocará nuestras imágenes del futuro, se rebelará contra las cárceles de la cotidianidad y dejará constancia de su enorme poder de encarnación. Hoy podemos afirmar que el cine ha sido el medio privilegiado por medio del cual el arte contemporáneo pudo ejercer una influencia significativa en la cultura de masas durante el siglo xx.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES/Horacio (1992) *Artes poéticas*. Madrid: Taurus.
- BALLE, Francis (1991) *Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1990) *Sociología y cultura*. México: Conaculta.
- CANUDO, Ricciotto (1998) "Manifiesto de las siete artes", en Joaquín Romaguera i Ramió, y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- DULAC, Germaine A. (1998) *Las estéticas. Las trabas. La cinegrafía integral*, en Joaquín Romaguera i Ramió, y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- EISNER, Lotte H. (1998) *Contribución a una definición del cine expresionista*, en Joaquín Romaguera i Ramió, y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

- FAULSTICH, Werner, y Helmut Korte (comps.) (1997) *Cien años de cine*, vol. 1. México: Siglo XXI Editores.
- GUBERN, Román (2000) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- HOBBSAWM, Eric (1998) *Historia del siglo xx*. Buenos Aires: Crítica.
- (1998) *La era del imperio, 1875-1914*. Buenos Aires: Crítica.
- KAHLER, Eric (1993) *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI Editores.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Bruno Corra, y otros (1998) *La cinematografía futurista*, en Joaquín Romaguera i Ramió, y Homero Alsina, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- MAYER, Arno J. (1997) *La persistencia del antiguo régimen*. Barcelona: Altaya.
- PAZ, Octavio (1984) *Las peras del olmo*. México: Origen/Seix Barral.
- SADOUL, Georges (1998) *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI Editores.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1992) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TOSI, Virgilio (1993) *El cine antes de Lumiere*. México: UNAM.