

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 con 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 a través 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 dieron a las expresiones de la cultura de masas, como la música y, sobre todo, el cine.

III. 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 (Korte y Faulstich, 1997:14-15):

1) De 1895 a 1905. En este período 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.

Previamente a 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 filmica. Así, se constituyeron los públicos dispuestos a acompañar la rápida evolución de este lenguaje, a cambio de emotividad, suspenso, imaginación, trozos de vida intensa, fragmentos de 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 filmica fue Georges Méliès, empresario teatral y mago, quien observó entusiasmado la primera proyección de los hermanos Lumiere 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. Estos 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 bajar 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-venta que permitió a los propietarios de teatros renovar con más celeridad la cartelera. De este modo, surgen las primeras realizaciones filmicas 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 filmica tan duros y brutales como en Estados Unidos" (Korte y Faulstich, 199:34). 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 norteamericana 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 norteamericana, 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 nuevos códigos y combinatorias, 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 innovando tanto los diferentes planos como los preceptos del montaje a través 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 film, 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 film 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 edificar su propia mitología en torno a los nuevos héroes de celuloide y a las nacientes celebridades del star system. Nombres como el 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 centro urbanos del mundo. Estas salas, en ocasiones tan lujosas como los recintos teatrales y operísticos, conquistaron al público burgués más renuente a través del suntuoso equipamiento y de la parafernalia asociada a cada función. Se dividieron los asientos por categorías, con tarifas de entrada que aseguraban a la alta sociedad los mejores espacios, lejos de sus trabajadores y empleados. Una vez que se abría el telón, una gran orquesta sinfónica acompañaba en vivo los momentos de mayor emotividad

y tensión de las películas, con partituras escritas especialmente para cada filme. Mientras tanto, en los pequeños cines de los barrios bajos, la música era interpretada comúnmente por un pianista que improvisaba o recurría a melodías ya conocidas.

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 Korte y Faulstich:

“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” (Korte y Faulstich 1997:24).

Incluso, entre los círculos académicos menos conservadores, el cine representa una amenaza para los valores superiores del arte y la literatura. Tal es el caso del inglés Frank R. Leavis, pionero lejano de los estudios culturales, quien sostiene en su *Mass Civilisation and Minority Culture* (1930) un ataque incesante contra los contenidos emergentes de la cultura comercial. Los Mattelart comentan:

“La idea de Leavis consiste en que el desarrollo del capitalismo industrial y sus expresiones culturales (en esa época se trata sobre todo del cine) tienen un efecto pernicioso en las distintas formas de la cultura tradicional, tanto la del pueblo como la de la elite” (Armand y Michele Mattelart, 1997).

En contraparte, también había aquellos 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 filmica 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 tanto en Francia como 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 filmica 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 a través de 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 filmicas. 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 filmico: 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 a través de los cuales el discurso filmico 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, consecuentemente, 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' Herhier 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 film 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 de 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 film 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). Sobre este último, Octavio Paz dice:

“La aparición de ‘La edad de oro’ y ‘El perro andaluz’ señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los primeros films de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con sólo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo” (Paz, 1984: 161).

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 1290 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 norteamericana. Todo giraba en torno a este principio: 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, a través de obras filmicas de gran éxito comercial y sobresaliente calidad artística. Serán tensos territorios de negociación a favor, por un lado, de la libertad, la imaginación creadora, la experimentación y la búsqueda de lo humano, y por otro, de la ganancia, la ampliación de mercados, la expansión industrial y la acumulación. Tal como lo apuntan Korte y Faulstich:

“Los altísimos costos de producción que se habían alcanzado en la industria filmica 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” (Korte y Faulstich, 1997:45).

Ya sin su contenido ideológico, la industria filmica 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. Estos 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 próximos 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 a 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 a través del cual el arte contemporáneo pudo ejercer una influencia significativa en la cultura de masas durante el siglo XX.

Bibliografía

- ARISTÓTELES/ HORACIO. (1992) Artes poéticas. Taurus. Madrid.
- BALLE, Francis. (1991) Comunicación y sociedad. Evolución y análisis comparativo de los medios. Tercer Mundo Editores. Bogotá.
- BOURDIEU, Pierre. (1990) Sociología y cultura. Conaculta. México.
- CANUDO, Ricciotto. (1998) Manifiesto de las Siete Artes, en Romaguera i Ramió, Joaquím; Homero Alsina. Textos y manifiestos del cine. Cátedra. Madrid.
- DULAC, Germaine A. (1998) Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral, en Romaguera i Ramió, Joaquím; Homero Alsina. Textos y manifiestos del cine. Cátedra. Madrid.
- EISNER, Lotte H. (1998) Contribución a una definición del cine expresionista, en Romaguera i Ramió, Joaquím; Homero Alsina. Textos y manifiestos del cine. Cátedra. Madrid.
- FAULSTICH, Werner; Helmut Korte (comps.) (1997) Cien años de cine. Vol. I. Siglo XXI Editores. México.
- FOUCAULT, Michel. (1983) El orden del discurso. Tusquets Editores. México.
- GIDDENS, Anthony. (1993) Consecuencias de la modernidad. Alianza Editorial. Madrid.
- GUBERN, Román. (2000) Historia del cine. Editorial Lumen. Barcelona.
- HOBBSAWM, Eric. (1998) Historia del siglo XX. Crítica. Buenos Aires.
- HOBBSAWM, Eric. (1998) La era del imperio, 1875-1914. Crítica. Buenos Aires.
- KAHLER, Eric. (1993) La desintegración de la forma en las artes. Siglo XXI. México.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Bruno Corra y otros. (1998) La Cinematografía futurista, en Romaguera i Ramió, Joaquím; Homero Alsina. Textos y manifiestos del cine. Cátedra. Madrid.

- MATTELART, Armand y Michele. (1997) Historia de las teorías de la comunicación. Paidós. Barcelona.
- MAYER, Arno J. (1997) La persistencia del antiguo régimen. Altaya. Barcelona.
- PAZ, Octavio. (1984) Las peras del olmo. Origen/Seix Barral. México.
- PAZ, Octavio. (1998) Teatro de signos/ Transparencias. Editorial Fundamentos. Madrid.
- SADOUL, Georges. (1998) Historia del cine mundial. Siglo XXI Editores. México.
- TATARKIEWICZ, Władysław. (1992) Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Tecnos. Madrid.
- TOSI, Virgilio. (1993) El cine antes de Lumiere. UNAM. México.