



El bicefalismo del cine. Maravillosa anomalía

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Sin duda, ya es vieja (por no decir caduca) la disputa sobre el bicefalismo del cine. Sus dos cabezas (arte e industria) fundidas en un mismo cuerpo como expresión de una antinomia, de una anatomía defectuosa, parecen no preocupar a nadie hoy en día. Y nuestro interés no es reavivar este viejo conflicto, mucho menos corregir el trastorno que supone esta malformación. Sin embargo, sí nos

interesa, tras su arqueología, recuperar algunas pistas (quizá fragmentos) para vitalizar la potencia del cine en clave estética (diríamos, además, como una estética expandida que tuvo la fuerza de redefinir el territorio del arte de múltiples maneras).

Si la querella supone el choque entre dos fragmentos de un mismo cuerpo (asumimos superiores, dos cabezas), vale la pena rastrear el origen de dichas protuberancias en la anatomía del cine. Por otra parte, el apelativo de arte, seguramente se deba el esfuerzo de Ricciotto Canudo, a comienzos del siglo pasado, por decretar (mediante un manifiesto) la naturaleza elevada de las imágenes en

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del Núcleo de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

movimiento tejidas como obras (objetos fílmicos). Gracias a él es que llamamos al cine séptimo arte. Y si bien su interés, en principio, parece solo taxonómico, es decir, el ejercicio de agregar en una lista al reciente invento, su principal cometido es actualizar el sueño wagneriano del arte total. “Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes” (Canudo, 1993, p. 16). En pocas palabras, reconoce en el cine una suerte de *suma teológica* de las cualidades espirituales de las seis artes que la anteceden históricamente: arquitectura, escultura, pintura, música, danza y poesía. Cada rasgo de las artes clásicas opera al interior de las imágenes en movimiento dando como resultado un arte de conjunción, un testimonio histórico del espíritu humano.

anatómica

Rastrear los orígenes de la otra cabeza del cine no es tan sencillo, por lo menos en términos de una arqueología conceptual que dé a punto con el momento en que fue nominado como industria. Y esto es comprensible porque la palabra industria carga a su lomo una desacreditada semántica. Por lo menos cuando, como en este caso, se pronuncia en el territorio estético. Rápidamente se asocia con ella la idea de manufactura, de serialización (en términos de producción), de mercancía, de capital (en términos de intercambio), de consumo, de alienación (en términos de recepción). Tiempo después tendrán que venir defensas de la industria como un rasgo propio

del arte. Y pienso en el bello trabajo de François Dagognet en esta materia: *La invención de nuestro mundo. La industria: ¿por qué y cómo?* Dicho ello, los orígenes industriales del cine están, antes de su nacimiento oficial, en sus propios genes. Hijo de una máquina (el tomavistas), actualización maquinica de la cámara fotográfica, tuvo como destino, no solo la producción en serie, sino la deplorable (para muchos) tarea de sembrar la semilla del mal al interior de las bellas artes. Luego de su aparición, como bien nos recuerda Walter Benjamin, la originalidad (el aquí y el ahora irreplicable) no puede definir la sustancia de la obra artística. Sin posibilidad de distinguir copias de originales, el cine violenta este principio genético en el que los modelos clásicos confiaron para garantizar la artisticidad.

Más allá de estas referencias concretas, la dimensión industrial es un rasgo de la época de origen del cine. No es gratuito que el siglo diecinueve haya sido caracterizado, en términos arquetipológicos por Gilbert Durand, como el siglo de Prometeo. Aunada a la figura de progreso, la máquina deviene industria y tras la industria emerge un nuevo orden social. Como bien sabemos, al cine le tocó nacer en esta época obsesionada por dar pie a una naturaleza artificial. Por ello, quisiéramos llamar la atención sobre lo que todo el proceso industrial supone en términos del desarrollo de las sociedades. Porque bien podemos reconocer, con una lectura histórica, que casi cualquier arte supone una industria, o por lo menos una forma incipiente de industria tras de sí. Lo clave es que con el despertar del nuevo siglo la industria va a generar un cambio en las formas que determinan la superestructura de la sociedad (para poner de nuestro lado a Marx). Gracias a la industria, la

estructura económica da como resultado una nueva ideología determinada por el hecho de que todo tipo de producto, en este caso de naturaleza cultural, tiene como fin la acumulación de capital. Como lo señala Umberto Bárbaro “...el cinematógrafo nace en una época de profundo trastorno social, de contradicciones, de conflictos: en la época en que el capitalismo pasa a la fase del monopolio, en la que se elimina la competencia y el capital industrial se funde en el capital bancario para crear el capitalismo financiero, en la época del imperialismo” (1997, p. 259).

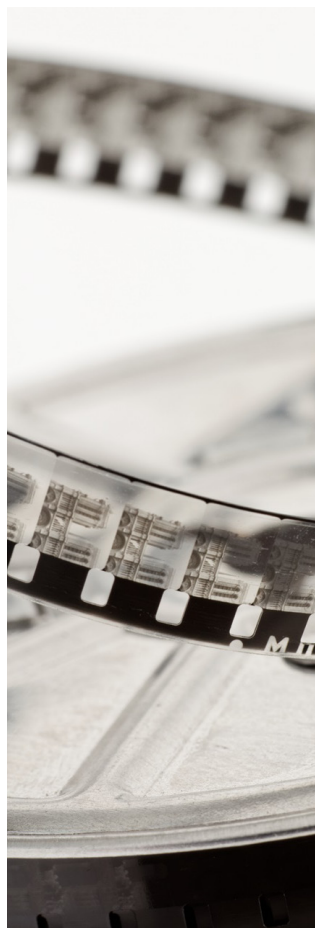
En este marco podemos fácilmente entender la aparición de Hollywood, el triunfo del cine norteamericano hasta su inevitable globalización (a pesar de las resistencias) y la implantación de un modelo de representación (de tipo institucional como sugiere Noel Burch) como una suerte de lengua universal de las imágenes en movimiento. En estas condiciones bien puede encuadrarse en la figura de industria cultural acuñada por Adorno y Horkheimer casi a mediados del siglo veinte. Y recordamos la postura de este dúo cripto-marxista porque, en su base conceptual, asume que la cultura convertida en mercancía tiene vedada cualquier cualidad artística. Con ello, creemos, se puede formar una idea de porque el bicefalismo supone una suerte de antinomia. Una obra industrial no puede poseer rasgos artísticos, y una obra con ínfulas artísticas situada dentro del modelo de las bellas artes (lo cual subyace en el planteamiento de Canudo) no puede operar bajo la dinámica del mercado.

Nos interesa, como sugeríamos, recuperar algunos rasgos de este enfrentamiento, pero no para reavivarlo. Diríamos, con simpleza, que no nos importa justificar la naturaleza artística del cine (que

además no es su única riqueza), ni atacar sin compasión su origen impío, su lamentable condición industrial. Pretendemos, en otra lógica, mostrar cómo gracias a su dimensión material (que supone tanto su dinámica maquinica, como estética) potencia sus capacidades expresivas. Y tras de ello necesita tanto de la industria como del arte para operar. Quizás, el resultado es una disolución de los límites entre ambos territorios, tal vez el reconocimiento de la anomalía, de su monstruosidad, como su mayor virtud.

Es curioso, luego de que la taxonomía de Canudo alcanzara una aceptación casi universal, saber que a su lista se han sumado nuevas formas de arte. Si bien se pueden encontrar variaciones, en general el consenso supone dos más: fotografía, en octavo lugar, y el cómic, en el noveno. Y nos preocupa señalar este dato porque el hecho de que la fotografía, que no solamente precede históricamente al cine, sino que lo condiciona, es parte sustancial de sus mecanismos de enunciación, es reconocida a posteriori como forma artística.

Esta aparente paradoja temporal, carga sobre sí una interesante pista. Podríamos decir que si bien el cine depende del proceso técnico de recuperación de la realidad a través de una película (lo cual únicamente es posible por la base



fotográfica), su ponderación artística no puede agotarse en dicho procedimiento. Si este fuera el caso, la fotografía debió, en su propio tiempo, ser objeto de algún manifiesto similar al de Canudo. Ahora, lo que se vuelve más interesante aún es

que este medio expresivo se reconozca como arte luego de que el cine haya recibido, tiempo atrás, este honor. No nos interesan las razones que, entre otras, están asociadas a la pintura moderna principalmente, al hecho que la fotografía es capaz de modificar la relación plástica con la realidad. Lo que queremos tener presente es que el octavo arte, que precede al séptimo en términos históricos, supone, como lo sugiere Kracauer, un compromiso ideológico con la realidad.

La postura del pensador alemán, grosso modo, sugiere que la fotografía (y el cine que es una suerte de apéndice hiperdesarrollado) tiene como compromiso estético una redención de la realidad física. Y esta bella, y al mismo tiempo, problemática idea nos interesa porque no solo tiene como postulado un reconocimiento de la

máquina (dispositivo industrial) sino el mundo material como base del ejercicio estético. De entrada se evade el problema de sostener una defensa del cine vía formalismo. Sus virtudes no dependen del buen encuadre fotográfico, o del

genial ritmo en el montaje fílmico, por evocar dos caos de lectura en términos de forma. Sus cualidades se deben a su capacidad tecno-estética de enfrentarse al mundo físico, de ponernos de cara a la más pura materialidad. En palabras de Kracauer "...la cinematografía es en esencia una extensión de la fotografía y por ende comparte con este medio una marcada afinidad por el mundo visible que nos rodea. Los filmes hacen valer sus propios méritos cuando registran y revelan la realidad física" (1989, p. 13).

Kracauer hará una defensa de la fotografía y el cine a partir del realismo como clave estética. Es decir, la vocación de estas formas expresivas, asegura, es presentar la realidad de una manera directa, casi desnuda, gracias a su dimensión técnica. En cierta medida, fotografía y cine operan como ojos mecánicos capaces de registrar tanto el mundo sin perturbaciones propias de la imperfección del ojo humano como dimensiones del espectro visible inaccesibles para nuestra biología. Y con ello, podemos reconocer el peso de la materialidad. El mundo físico se expande gracias a que puede ser visto de otro modo. Sin embargo, Kracauer pone una distancia entre la película y el mundo que re-vela. Esta suerte de piel es cosmética, lo cual equivale a decir que enmascara pero no transforma lo que toca. En esa medida, nos sugiere que la capacidad artística no puede descansar en el dispositivo: "...si el cine es un arte, es, junto con la fotografía, el único arte que deja más o menos intacta su materia prima. En consecuencia el arte de una película proviene de la capacidad que tenga el creador para leer el libro de la naturaleza" (1989, p. 15). En este sentido, nos distanciamos del punto de vista de Kracauer. Coincidimos en la importancia de la redención de la realidad física porque es un modo de reconocer



que, gracias a la técnica (industrial), como forma expresiva se pondera que todo arte trabaja sobre el mundo material. Sin embargo, hacer descansar el trabajo solo en el artista que descifra la naturaleza es asumir que el mundo está ya determinado antes del ojo mecánico de la cámara, que la resistencia de los materiales (sus posibles mutaciones) dependen de la mano creadora (en nuestro caso del ojo-mecánico).

Creemos que el trabajo con la materialidad, a partir del registro visual, no es un ejercicio de encontrar la sustancia oculta del mundo, sino, por el contrario, de negarla. Por más 'natural' que pueda parecer el trabajo cinematográfico, por más libre que sea la cámara (asumamos que capta en su lente un pedazo de lo real por equivocación), siempre es la técnica la que hace que el registro visible dé forma a lo real. Esto no supone, per se, un resultado artístico. Sin embargo, sí niega el hecho de que desde su origen el cine sea una especie de extensión de la naturaleza. Creemos que sus potencialidades expresivas parten del hecho de redimir la realidad física, pero porque se hace evidente que ello solo es posible por el trabajo técnico. Estamos ya ante la lucha con la dimensión material.

Kracauer termina por dejar en segundo plano la justificación artística del cine. En el fondo solamente aduce que, en el mejor de los casos, debe correr por una vía diferente, por pensar este medio como un arte no tradicional. Diremos que tiene razón, pero por las razones equivocadas. Sí es cierto que es un arte diferente a los tradicionales pero no porque deje intacto el mundo en una suerte de realismo especular.

Es un arte diferente porque hace lo mismo que las demás artes sin miedo a reconocer su dimensión tecno-material. Toda forma de arte manipula la realidad (entendida en términos tanto sociales como físicos), pero el cine, gracias a su dimensión de máquina, nos anuncia todo el tiempo esta manipulación.

Siempre frente a la imagen sabemos que la técnica está presente, en la más simple (la salida de los obreros de una fábrica) o en una más compleja (la llegada de un cohete a una



luna que, literalmente, nos sonríe). En cualquiera de sus formas nos dice del registro. Anuncia su técnica de hacer visible. A diferencia de la pintura que nos revela la técnica solo cuando trata de imitar el mundo natural (por ejemplo, cuando nos maravillamos de la capacidad de un retratista para hacer un bosquejo perfecto de nosotros mismos). Solo allí la técnica es ponderada. Pero, al final opacada en favor del plano expresivo.

Anhelamos creer que este lugar, el de la industria que permite que la cámara sea un dispositivo tecno-material capaz



imagen y vida cotidiana” (Schwarzbeck, 1998, p. 25).

El arte, para Adorno, se encuentra en las antípodas de esta postura. Es, principalmente, una negación de la realidad.

de dar pie a imágenes en movimiento, es la condición para que el cine pueda pensarse en la esfera del arte. Por ello el asunto no es que compile, en clave wagneriana, las seis artes antecesoras en la taxonomía de Canudo. En nuestro caso es más importante la fotografía, octavo arte (arte anterior-posterior), para reconocer que su modo de trabajo es operar de cara al mundo material para transformarlo gracias al hecho de ser una técnica de tipo industrial. Quizás nos pueda ayudar en esta pesquisa la estética negativa de Adorno. Como antes señalábamos, el filósofo alemán ubica al cine en el marco de la Industria Cultural. No podemos olvidar que muchos de sus comentarios condenan a nuestro invento a ser un dispositivo de masas que simplemente afirma la cultura como mercancía. A razón de ello no puede ver en él ningún tipo de artisticidad. Ahora, es importante reconocer que en esta lectura crítica, como recuerda Silvia Schwarzbeck, Adorno no condena al cine por su dimensión industrial sino por ser una ideología de lo real. En este caso lo real es entendido en términos de construcción social. Por eso el cine afirma el modo de ver la realidad que la ideología dominante privilegia. “Es gracias a la técnica que la industria cultural puede realzar el ideal de nivelar la vida con sus productos, de reducir la tensión entre

Su estética negativa parte de la idea que el arte no puede afirmar la realidad social de su propia época. Su trabajo es, en la ruta contraria, cuestionar por una suerte de desmontaje. De allí que no sea difícil comprender porque asume el displacer como una condición de artisticidad. Si se asocia al gozo directo frente a un objeto estético, bien puede estarse en los predios de la industria cultural. Dicho objeto no hará otra cosa que afirmar una ideología en la cual hemos sido educados, en la cual nuestros modos de placer están condicionados por ver en cualquier mercancía un espejo que reafirma nuestra identidad como parte del sistema. Una obra de arte nos plantea un reto. En principio nos hace detenernos. Corta nuestra naturalidad como observadores-lectores. Es, en sí misma, obstáculo. Debemos reconocer nuestra incapacidad de descifrarla por completo, por lo menos a simple vista. Incluso, en la mayoría de los casos, nos incomoda.

Adorno, no podemos olvidarlo, da pie a esta teoría estética de cara al arte moderno. En él reconoce un interés por dar la espalda a un mundo aparentemente natural que debe ser duplicado. Toda obra de arte genuina desafía el mundo naturalizado por su propia época. Por ello, tras cada obra siempre hay una promesa de felicidad que jamás puede

ser alcanzada. Se promete un futuro que, de ser realizado, anularía la negatividad del arte. Nos interesa rescatar de su propuesta su insistencia en que el arte opera sobre lo que podríamos llamar una realidad material de base. Es decir, el arte es una lucha con la materialidad, y para el caso del cine, lo sabemos, esto tiene lugar gracias a su naturaleza tecno-industrial.

Ahora, esta lucha puede definirse en términos de negación. Frente a esta materialidad la tarea es una refiguración, hacer devenir la materia en expresión (negarle las formas con que la ideología, la industria cultural, la época la han moldeado). En este proceso, material inmaterial, no hay anulación total del mundo físico, ni plenitud de la expresión como forma espiritual. En nuestras palabras, es la lucha, la tensión lo que permite la posible artisticidad. “El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia. Aunque se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma -y la mediación de la forma y el contenido no se puede captar sin hacer su diferenciación- hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedimentado” (Adorno, 1971, p. 14).

En esta medida la obra de arte supone una dimensión doble. Si bien tiene autonomía gracias al libre trabajo de las formas, es al mismo tiempo dependiente de una realidad social que lo antecede y se filtra en los contenidos (para efectos léase materiales) que selecciona. “El criterio de la obra de arte es doble: conseguir integrar los estratos materiales en la ley formal que le es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos” (Adorno, 1971, p.

17). Y este proceso nos interesa en el caso del cine por una razón sencilla. La dimensión industrial que lo caracteriza genéticamente permite, como hemos insistido, la presencia de los materiales (normalmente determinados en términos de época), para, de un modo paulatino, gracias al trabajo formal que violenta, negar, sabotear esa realidad de base (sin anularla) en términos artísticos. No es gratuito que Adorno nos señale que la pregunta por si el cine es arte o no, solo pueda responderse en la medida en que, con el paso del tiempo, el medio encuentre nuevas formas de negar su propio presente. “Plantear desde arriba la pregunta de si un fenómeno como el cine es o no arte no conduce a ninguna parte. El arte, al irse transformando, empuja a su propio concepto hacia contenidos que no tenía” (Adorno, 1971, p. 12).

Queremos retener otra idea del trabajo de Adorno. A parte de su perspectiva sobre la negatividad estética, nos dice que el trabajo del artefacto artístico es de tipo procesual. Esto supone que se da un paso (o varios) del mundo empírico donde oficia la industria hasta el territorio del espíritu. Nosotros preferimos decir del universo material organizado por la técnica a los contenidos inmateriales contruidos en clave expresiva-simbólica. Lo central que habría que retener en este tipo de dinámica temporal (lo cual supone la necesidad de contemplación) es que el arte es tanto el objeto terminado, como su proceso. Nuestra capacidad de encontrar arte en un filme radica tanto en la forma estética que desciframos en clave simbólica, como en la capacidad de reconocer toda la transformación material que lo sostiene. “La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo. Es lo que

la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, es mónada, casa y centro de fuerza” (Adorno, 1971, p. 237).

Y desearíamos quedarnos con esta insinuación de que el arte opera en clave monádica. Diríamos entonces que un filme puede ser arte cuando deviene mónada. Y ese devenir no ocurre con todos los filmes. Lo cual ya supone cercenar el amplio espectro cinematográfico que siempre es y será industria (está en sus genes). Únicamente algunos filmes, en este caso, son capaces de, gracias a su singularidad, devenir singulares-universales. No porque hablen de un mundo para todos, sino por el hecho de que en calidad de mónadas son siempre un solo universo (y por eso su singularidad). No hay otro igual, su génesis es única. No tienen punto (o mónada) de comparación. En ellos queda sedimentado el proceso que les da vida. A su interior puede rastrearse todo el proceso tecno-industrial, que, gracias a la negación estética, produce una nueva forma que es promesa (quebrantada) de felicidad. Pero, como podemos imaginar, en la mónada lo promesa se fractura porque siempre la materia pervive. Y jugando con la alusión de la mónada como casa que construye Adorno, diríamos que el mundo material (producido por la tecno-industria) yace en el sótano del séptimo arte que de cuando en cuando nos gusta visitar.

Nos gustaría terminar este recorrido sobre el mentado bicefalismo del cine señalando que la supuesta distancia entre sus dos cabezas radica en una manera de pensar el arte y la industria que no se compadecen con las potencias del cine. Dicho de otro modo, es una consciencia pre-cinematográfica la que piensa el cine como una forma industrial incapaz de escapar a la dinámica de la mercancía,

que ignora que su dimensión técnica (independiente de quien la controle) es un modo de escritura de lo real. Igual ocurre con su dimensión artística cuando se fija en el modelo clásico de la representación de la realidad a manera de espejo (bellas artes) o de la forma perfecta como mecanismo para dignificar la naturaleza (ambas perspectivas a fin de cuentas son iguales), pues pierden de vista que el cine, gracias a su base tecno-material, sabotea toda forma de realidad construida socialmente por su propia época. Es forma capaz de arrastrar el mundo físico contra sí mismo, de revelarnos, gracias a la apariencia estética, una quebrantada promesa de felicidad. Por eso es doloroso. Porque frente al filme que opera como obra de arte estamos ante el mundo y su negación. Es parte (procesual) de una realidad de base, y al mismo tiempo un corte, un universo. Queremos habitarlo, pero no es posible. De allí nuestro displacer, y nuestro motivo para que, como arte, un buen filme-mónada nos permita pensar.

Referencias

- Adorno, T. (1971). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Bárbaro, U. (1977). *El cine: el desquite marxista del arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Canudo, R. (1993). Manifiesto de las siete artes. En Romaguera, J. y Alsina, H. (Comp.), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones* (pp. 15-18). Madrid: Cátedra
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La reducción de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Schwarzbeck, S. (1998). El cine según Theodor W. Adorno. En Mannetti, R. y Valdez, M. (Comp.), *De(s)velando imágenes* (pp. 23-34). Buenos Aires: Eudeba.