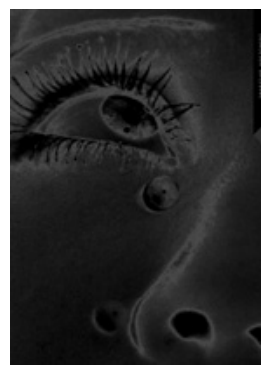


El cine, personaje moderno

La máquina cinematográfica y el arte moderno: relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas

Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009, 250 pp.



Juan Carlos Arias*

En uno de sus textos más conocidos, titulado *Poesía y capitalismo*, Walter Benjamin enuncia una bella pero enigmática sentencia a propósito de nuestra época: "(...) para vivir lo moderno se precisa una constitución heroica" (1980). El poeta Charles Baudelaire poseía, para Benjamin, dicha disposición.

La obra de Baudelaire refleja su época sin remitirse directamente a ella por medio de descripciones o alusiones continuas. Al contrario, se presenta como una figura "secretamente estampada" en sus textos. Esto se da gracias al tipo de contacto que Baudelaire mantiene con la gran ciudad. No es el tipo de contacto del *flâneur*, que observa desde afuera los movimientos y expresiones de la multitud. Baudelaire hace parte de esa multitud; se sumerge desprevenidamente en ella, enfrentándose directamente al tipo de experiencia capitalista propio del siglo xix: la inmediatez, la novedad y la fragmentación dibujan el rostro de una ciudad moderna que comienza a erigirse en el centro sobre las bases mismas de la ciudad antigua. Baudelaire se sumerge en esta experiencia de la contradicción.

Todo el esfuerzo del poeta está encaminado a recoger ese ritmo de la ciudad, su contradicción característica nacida del choque entre lo antiguo y lo moderno. Esto es lo que se esconde detrás de personajes como las lesbianas, las prostitutas, los huérfanos o los enfermos de algunos poemas de *Las flores del mal*. Las lesbianas, por ejemplo, funcionaban como íconos del personaje moderno en la medida en que guardan en sí mismas la contradicción (hombre-mujer). Contradicción directamente creada por el ritmo de vida moderno que ha dejado impresos rasgos masculinos en la mujer al incluirla en los procesos de producción.

El cine podría ser, fácilmente, uno de estos personajes de la modernidad. Este es, precisamente, el problema que sirve como eje fundamental de *La máquina cinematográfica y el arte moderno* de Mauricio Durán: la relación entre el cine y la vida moderna. Dicha relación, sin embargo, y al mejor estilo de Baudelaire, no puede ser descrita y resumida en unas cuantas fórmulas. Si es cierto que el cine podría ser uno de esos personajes que deambulan por los versos del poeta francés, es porque está directamente marcado por la contradicción que define a la modernidad. Contrario a lo que muchos han pensado, tal vez demasiado superficialmente, el cine no es un simple resultado de la modernidad o su más insigne representante. De entrada, Durán advierte que es imposible hablar en términos de una relación simple de aceptación y representación del mundo moderno o de una negación de lo nuevo. Así como muchos artistas despreciaron al cine, particularmente a la máquina cinematográfica, juzgándolo desde los cánones y la tradición de las bellas artes, muchos otros recibieron al nuevo arte como un síntoma de la naciente transformación de las artes en su totalidad. Las contradicciones son, tal vez, lo único claro a la hora de definir la relación entre el cine y la modernidad: el cine como máquina o como narración; el cine como producto industrial heredero de la literatura y el teatro o el cine como espacio de experimentación de la imagen; el cine como clímax del realismo o como arte de lo falso. Tal vez, la opción no es tomar partido por unas cuantas de estas opciones, sino exponer esas contradicciones que han definido, desde sus orígenes, al arte cinematográfico. Este propósito exige una *historia* particular de la relación entre cine y modernidad.

Esto es, precisamente, lo que el lector encontrará en *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. El ensayo se concentra en el periodo comprendido entre 1905 y 1930, tiempo durante el cual se presentó una serie de conjunciones entre artistas, ideas y técnicas que crearon una compleja relación

* Profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y editor de la revista. ariasjuanc@hotmail.com

entre el cine y las vanguardias artísticas de la “modernidad”. No se trata, sin embargo, de una historia del cine en los términos en que acostumbramos comprenderla. Al autor no le interesa reconstruir fielmente la cronología de los acontecimientos, las teorías y las obras surgidas durante este periodo, sino más bien proponer una serie de problemas que permitan hacerse una imagen de la compleja relación entre cine y arte moderno. El interés de los distintos capítulos que componen el texto no es, en esta medida, meramente descriptivo o taxonómico. Se trata, mejor, de una especie de arqueología dinámica a través de la cual se rastrean relaciones, preguntas y lógicas de pensamiento desde las cuales se construyó una idea del cine ligada a la modernidad.

Bajo esta lógica, este estudio histórico –no historicista– se divide en dos secciones fundamentales. La primera, titulada “Bellas artes y nuevas técnicas”, se dedica a explorar las relaciones entre el cine y las demás artes antes del surgimiento de las vanguardias a comienzos del siglo xx. El primer capítulo, “Hombres y máquinas”, explora las diversas implicaciones de esta relación en el siglo xx, época en la cual, como afirma Sábato citado por Durán, la ciencia y la máquina se volvieron los dioses tutelares del ser humano. Lo que le interesa al autor es la transformación de la *experiencia* a partir de la incorporación de la máquina en las actividades cotidianas. La variación del espacio-tiempo, así como la vivencia de la aceleración y la multiplicidad son los factores que definen esta nueva relación entre individuo y máquina, creando un particular modo de aprehensión de lo real en el cual se insertará posteriormente el cine.

El segundo capítulo, titulado “La máquina y el arte”, explora las diversas implicaciones generadas dentro de la tradición de las bellas artes por la introducción de la producción mecánica de imágenes. Dichas consecuencias se describen a partir de la relación entre fotografía y pintura y en la forma como dicha relación implicó una transformación en la lógica de creación y composición de la obra de arte.

Los capítulos tercero y cuarto, titulados “Teatro y cine” y “Cine y novela” respectivamente, se dedican a explorar las relaciones del arte cinematográfico con dos importantes formas expresivas de las cuales recibe una fuerte herencia tanto narrativa como formal. Dichas relaciones parecen estar marcadas por una ambigüedad permanente en la que el cine asume herencias que le permiten encontrar un lenguaje particular, a la vez que rechaza toda influencia buscando su independencia como arte.

De este modo, esta primera parte sienta las bases históricas y conceptuales para examinar, en los seis capítulos que componen la segunda parte del ensayo, las relaciones entre el cine mudo y algunos movimientos de vanguardias. El expresionismo, el futurismo, el cubismo, la abstracción, el dadá y el surrealismo son expuestos en esta segunda sección indagando por las relaciones entre los procedimientos artísticos que caracterizaron a dichos movimientos y la particularidad de la técnica y el lenguaje cinematográficos. Esta serie de relaciones entre las vanguardias artísticas y el cine no tienen un único rostro, de modo que entre los capítulos quinto y décimo se pueden encontrar diversas posturas frente al cine y su intersección con las demás artes: desde la oda al movimiento y la máquina como insignias de la modernidad por parte de los futuristas italianos, hasta cierto rechazo nostálgico a la modernización característico del expresionismo alemán.

Entre esta multiplicidad de posturas expuestas por el autor parece, sin embargo, existir un punto en común: el valor de la experimentación. Este punto ocupa el lugar central de la última parte del texto, titulada “Sobre el sonido y el totalitarismo”, evidenciando la dimensión política –y no sólo estética– del tema central del ensayo: la experimentación propia de las vanguardias, atravesada directamente por una nueva relación con la máquina, implica una oposición directa al peligro de un realismo totalitario. Tal como lo definía Lyotard (1986) al hablar de la posmodernidad, el principal peligro del realismo radica en la unificación del referente, en la imposición de una versión única sobre lo real. El arte que se cuestiona permanentemente por sus propios límites, el arte como experimento y vanguardia se erige como la resistencia a esta reducción. Resistencia en la que los límites entre estética y política se diluyen. La tarea que queda abierta desde esta serie de reflexiones propuestas por el autor es, tal vez, revisar esas nuevas formas de experimentación que definen nuestra época, ese germen de vanguardia que, hasta hoy, permanece resistiendo.

De este modo, *La máquina cinematográfica y el arte moderno* presenta un recorrido conceptual a partir del cual es posible reconstruir una imagen de la relación entre el cine y la modernidad. No una imagen única, nítida y definida, sino en movimiento, dinámica y compleja. Una imagen dialéctica, diría Benjamin a propósito de Baudelaire, en la que se recogen las contradicciones de una época sin eliminarlas y se condensa la historia del cine en su relación de reconfiguración mutua con el arte moderno.

De este modo, *La máquina cinematográfica y el arte moderno* presenta un recorrido conceptual a partir del cual es posible reconstruir una imagen de la relación entre el cine y la modernidad. No una imagen única, nítida y definida, sino en movimiento, dinámica y compleja. Una imagen dialéctica, diría Benjamin a propósito de Baudelaire, en la que se recogen las contradicciones de una época sin eliminarlas y se condensa la historia del cine en su relación de reconfiguración mutua con el arte moderno.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Lo Moderno*. Madrid: Tauros, 1980.
- Lyotard, Jean Francois. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1986.