

El cine en la cultura del siglo XX

Román GUBERN

El cine nació en 1895 como una maduración y culminación lógica de tendencias artísticas, intelectuales, espectaculares y tecnológicas desarrolladas en Europa y los Estados Unidos a lo largo de aquella centuria. Pero a la vez que el cine se erigía en una síntesis integradora de aquellos movimientos y técnicas que lo habían precedido, demostraba por otra parte una profunda originalidad, que le hacía trascender las potencialidades expresivas de los medios precedentes y mostraba su singular y diferencial novedad en relación con aquel pasado que había anunciado su epifanía.

LA TRADICIÓN ARTÍSTICA

En el terreno artístico, tanto la pintura impresionista, como la evolución de la novela realista hacia el naturalismo tuvieron su prolongación lógica en el cine. Inspirados por las teorías acerca de la visión de los colores del físico francés Eugène Chevreuil, los pintores impresionistas trataron de ofrecer una representación del mundo visible con el máximo respeto hacia los principios fisiológicos de la percepción. Una de sus preocupaciones teóricas centrales residía en la representación de los cambios de la luz, del dinamismo cromático inherente a la visión humana, y con un sistema cromático analítico trataron de salvar el escollo de representar lo móvil a través de lo objetivamente estático. Es conocido, también, el interés que muchos pintores de esta época concedieron al invento de la fotografía, y el diálogo entre fotografía y pintura fue fundamental para maestros como Corot y Degas. Algunos encuadres de Degas, quien practicó asiduamente la fotografía, representan figuras partidas por el borde lateral o inferior de la tela, de tal modo que hacen pensar en la instantánea apresurada de un fotógrafo de



reportaje en plena calle. La nueva mirada instaurada por la pintura rebelde y antiacadémica en la segunda mitad del siglo prefigura algunos elementos esenciales de la estética del cine.

Una prueba de esta filiación se halla en la reacción del público finisecular ante las primeras imágenes en movimiento presentadas por los hermanos Lumière. En realidad, la imagen en movimiento no era una novedad absoluta para el público de la época. Sin detenernos en los espectáculos de sombras chinescas, recordemos que los populares espectáculos de Linterna Mágica (en los que se proyectaban por transparencia en una pantalla imágenes coloreadas pintadas sobre un vidrio alargado) habían familiarizado ya al público con dos tipos de movimiento. Uno de ellos era el movimiento propio de la sustitución de un vidrio por el siguiente, al que podemos designar como movimiento secuencial. El otro era el que se derivaba del desplazamiento lateral del vidrio, lo que hacía aparecer consecutivamente diferentes figuras en la pantalla, debido a que la extensión física del vidrio pintado desbordaba la capacidad del objetivo de proyección. Pero si la Linterna Mágica podía ofrecer un movimiento secuencial (similar al de las aleluyas o cómics) y un movimiento lateral de las figuras, no podía en cambio representar el movimiento longitudinal, con figuras avanzando o retrocediendo sobre el eje óptico. Y esta incapacidad técnica explica el famoso asombro y espanto de los primeros espectadores ante la locomotora de Lumière que avanzaba hacia la cámara (es decir, hacia los espectadores en la sala), pues esto era algo jamás visto en la cultura de la imagen precedente.

Pero todavía hubo más. Al leer las crónicas periodísticas de las primeras proyecciones de los Lumière, asombran algunos juicios pintorescos, como el de un periodista que, víctima de una alucinación inducida por el nuevo realismo de la imagen en movimiento, elogió la veracidad de los colores de las imágenes. Aquellos entusiasmos iniciales derrochados hacia el extraordinario realismo de la imagen en movimiento —no pocos coincidieron en su capacidad consoladora para hacer revivir icónicamente a los parientes y amigos fallecidos—, hacen todavía más llamativo el juicio decepcionado y solitario de Máximo Gorki en su primera experiencia cinematográfica, al escribir que la pantalla presenta "una vida carente de palabras y despojada del espectro de los colores vitales: una vida gris, muda, desolada y lúgubre". Pero, como decíamos, el tono general fue extremadamente laudatorio.

Y una de las virtudes que no pocos cronistas señalaron con asombro en sus artículos fue la veracidad que a la representación aportaban los movimientos sutiles u ondulatorios de las hojas de los árboles, de la hierba en el campo, de la ondulación de la superficie del mar, del humo ascendiendo, o del desplaza-

miento de una nube. La admiración hacia la representación de estos micromovimientos se explica porque, para el sistema perceptivo del público de la época, eran tan inéditos y sorprendentes como el movimiento longitudinal de la locomotora avanzando hacia la cámara. Por eso se señalaron con tanta insistencia porque eran algo nunca visto con anterioridad y porque poseían una enorme capacidad de *autenticación*, en su calidad de plasmación veraz de los *movimientos de la naturaleza*. Y entonces se comprende que esta capacidad del cine para reproducir los micromovimientos de la naturaleza lo convirtió en la culminación natural del proyecto estético de la pintura impresionista, aunque con la paradójica salvedad de que sus primeras imágenes eran precisamente acromáticas. Pero, a pesar de ello, no resulta exagerado considerar a Lumière, quien rodaba sus filmes al aire libre en la misma forma en que hacían su trabajo los impresionistas, como el último impresionista o como el eslabón que engarzó una cierta concepción artesanal de la representación plástica y su representación mecanizada e industrializada con procedimientos fotoquímicos. Cuando el cine conquistó la técnica del color y se convirtió en cromofilm, muchos directores recurrieron al pretexto de biografiar a pintores célebres del siglo XIX para ensayar con las nuevas emulsiones una equivalencia aproximativa a las soluciones estéticas de aquella pintura. Tal ocurrió, por ejemplo, con la biografía de Toulouse-Lautrec en *Moulin Rouge* (1952) de John Huston, en la de Van Gogh en *Lust for Life (El loco del pelo rojo)*, (1956) de Vincente Minnelli, o en la de Goya en *Naked Maja* (1959) de Henry Koster.

Pero además de prolongar el cine una cierta filosofía de la representación icónica manifestada en la pintura más avanzada del siglo XIX, en el momento en que algunos cineastas decidieron narrar historias en imágenes utilizando procedimientos de puesta en escena, en ese momento entroncaron con la doble tradición del teatro (que luego examinaremos) y de la novela decimonónica.

Si el cine primitivo vivió unos años apresado por el punto de vista unitario, frontal y estático de la cámara inmóvil, que llevaba a identificar la unidad-escena con la unidad-plano y viceversa (las cintas teatralizantes de Georges Méliès constituyeron el más brillante paradigma de esta tendencia), en cuanto la discontinuidad del montaje alentó a algunos audaces cineastas franceses, británicos o americanos a fragmentar la acción en puntos de vista o encuadres diversos en el interior de una escena, o a desplazar el punto de vista hacia diferentes escenas alejadas entre sí en el espacio y/o el tiempo, en ese momento la ubicuidad y el pancronismo del punto de vista óptico pusieron en sintonía al cine con la técnica de la narrativa novelesca.

superego individual, pero que son frecuentes en cambio en los sueños, cuando nuestros mecanismos de censura personal están desactivados.

LAS TRADICIONES ESPECTACULARES

En la medida en que el filme se realiza rodando la actuación de unos autores que evolucionan en un espacio escénico, todo filme participa de ciertas prácticas de puesta en escena, de interpretación dramática y escenográfica, que el nuevo arte adoptó de la tradición teatral multiseccular. Tan importante fue el peso de esta tradición teatral que muchos autores engloban a un segmento importante de la producción cinematográfica primitiva en la categoría del "teatro filmado" por su fidelidad a las leyes escénicas y estéticas de este espectáculo. Y Jean Jaurès calificó al cine "teatro del proletariado", pues entendía que este espectáculo cumplía, como un teatro mecanizado, industrializado y barato, una función social y cultural similar a la que el teatro cumplió antes para la aristocracia y la burguesía.

Desde sus primeros años se asistió a una activa ósmosis entre la industria del cine y los profesionales del *music-hall*, de la opereta, del circo y del teatro, tanto en los espectáculos de magia (de los que procedió Georges Méliès), de variedades (de los que provinieron Charles Chaplin y Buster Keaton, entre otros), como de los melodramas (de los que procedieron Griffith, Lillian Gish, Mary Pickford y tantos más). En el arsenal de recursos de los melodramas decimonónicos halló el cine una cantera para su saqueo semiótico, pues en ellos se utilizaban decorados móviles y decorados partidos para representar varias acciones a la vez —como sucederá en el cine—, se usaban fundidos mediante el apagado de las candelillas de gas, se inmovilizaba la acción en un momento culminante como en los fotogramas congelados, se utilizaba el acompañamiento de una música de fondo y se integraban proyecciones de Linterna Mágica para representar visiones, sueños o recuerdos de los personajes.

No habrá de extrañar, por lo tanto, que la industria del cine importase del teatro gran parte de su vocabulario profesional: la *puesta en escena*, el *decorado*, la *iluminación* y la *interpretación* de los actores procedían de la terminología especializada de los profesionales del teatro y de ella se exportó al cine. Mientras que la noción de *rítmico* de las películas provino de la música y de la danza.

Pero el desarrollo de las técnicas del montaje, que con su discontinuidad permitían cambiar el punto de vista o la escala de los planos en el interior de una escena o trasladarse a

escenas alejadas en el espacio y/o el tiempo, permitió emancipar al cine de muchas de sus servidumbres teatrales y, especialmente, del estatismo del punto de vista fijo y frontal y de la rudimentaria identificación entre escena y plano. Pero el encuadre que más contribuyó a diferenciar la estética del teatro de la del cine y a potenciar su expresividad dramática fue el primer plano, percepción visual que le está negada al espectador teatral y cuyo uso avanzaría explorando sus progresivas potencialidades semánticas (para hacer visible o legible un detalle demasiado pequeño de la acción o del decorado), dramáticas (sobre todo aplicado a escrutar la expresión del rostro humano) y por fin sinecdóquicas (o la parte por el todo). Un importante subproducto sociológico del uso del primer plano fue la consolidación del *Star-System*, a través del reconocimiento, admiración e identificación de los rostros de ciertos intérpretes carismáticos que alcanzaron vasta popularidad y que se convirtieron, sin proponérselo, en ejemplo y en escuelas vivientes de usos, modas y costumbres.

Pero en el itinerario espectacular que condujo al nacimiento del cine, además de la milenaria tradición teatral, se encontraron numerosos espectáculos de óptica que habían proliferado sobre todo a partir del siglo XVIII. Ya nos hemos referido repetidamente a la Linterna Mágica y su filiación con el cine queda corroborada, además, por la reconversión de muchos linternistas en tempranos proyectoristas de películas cinematográficas, pues el cine aceleró el proceso de su desaparición del comercio. Pero además de la Linterna Mágica es menester recordar el Panorama del pintor irlandés Robert Barker (1787), que consistía en una gran pintura circular de un paisaje, exhibida en semioscuridad e iluminada desde lo alto, contemplada por un público agrupado en el centro de la sala circular. A este mismo linaje espectacular perteneció el Diorama, introducido por el francés Daguerre en 1821, con su exhibición pública de enormes pinturas panorámicas transparentes (de hasta 22 metros de anchura), sometidas a efectos de luz cambiantes, que servían para introducir una dimensión dinámica en la escena, como los efectos de día y de noche, o de paso de nubes, etc.

De modo que la tradición de los espectáculos ópticos del siglo XIX, en los que practicaban artificios como los encadenados de imágenes (*dissolving views* o *vues fondantes*), preparó el camino para la aparición del cine en el paisaje social finisecular.

LAS TRADICIONES TECNOLÓGICAS

Desde el punto de vista filogenético, el cine nació de una síntesis de dos aportaciones técnicas precedentes: de la fotografía instantánea como elemento de análisis del movimiento, susceptible de ser descompuesto en cada una de sus fases, y de la proyección pública de imágenes inaugurada por la Linterna Mágica. Pero, cuando estas dos aportaciones independientes se integraron en el nuevo proyecto de Lumière, consiguieron un resultado original que no era el producto de una mera adición, sino de una mutua potenciación sinérgica. De modo que es legítimo afirmar que la ontogénesis técnica del cine desbordó con creces el proceso de su filogénesis.

El proceso cinematográfico es un proceso altamente tecnificado, cuyo desarrollo dependió de los avances de la química fotográfica, con la producción de películas cada vez más sensibles; de la producción de objetivos de cada vez mayor luminosidad y resolución; de cámaras cada vez más sólidas y maniobrables; de *travellings* y grúas cada vez más perfectos, etc. Y es imposible estudiar la evolución estética del cine sin tener en cuenta el estado de su tecnología en cada momento histórico, que determinaba el techo de sus posibilidades expresivas, señalando una frontera entre lo factible y lo imposible.

Pero la tangencia entre la estética del cine y los procesos técnicos fue mucho más allá de la mera y por otra parte inevitable dependencia instrumental, pues suministró en muchas ocasiones ciertos modelos ideales para los proyectos y las especulaciones de los cineastas. Así, resulta llamativo que los cineastas soviéticos de los años 20 tomasen conscientemente del vocabulario de los ingenieros la palabra *montaje* para referirse a las yuxtaposiciones y combinaciones sintagmáticas de planos, como ocurre con los elementos de una tubería o con las piezas de una máquina que deben ser montadas para obtener una totalidad. Este vocablo de sabor tan constructivista se convirtió en el emblema de toda una concepción estética del cine y hoy nos parece una paradoja que la escuela del cine mudo soviético, que los historiadores suelen reverenciar por su voluntad realista, se caracterizase sobre todo por la manipulación formalista del universo profílmico a través del malabarismo de sus virtuosos montajes, de intención simbólica, metafórica, etc., que convertían a sus representaciones en un brillante artificio, totalmente opuesto a los principios del realismo, tal como suele entenderse este movimiento desde que Courbet introdujera tal categoría en la historia del arte.

La irrupción del cine sonoro, cuya aparición estuvo espoleada por el ascenso competitivo de la industria radiofónica, que nació asociada a sus intereses económicos y que de ella tomó gran parte de su utillaje (micrófonos, válvulas termotónicas,

altavoces); acentuó todavía más esta dimensión tecnológica del cine. Baste recordar las analogías entre los géneros del radioteatro y de la radionovela (que aparecen hacia 1922) con las bandas sonoras de las películas posteriores. Su estructura expresiva es idéntica y se basan en los mismos integrantes (palabra, música y ruidos). Tanto estos géneros radiofónicos como las bandas sonoras del cine han incorporado (a diferencia del teatro) la voz del narrador en tercera persona; utilizan la música de fondo; se sirven de la discontinuidad espacio-temporal que hace posible el montaje; y sus efectos de espacialidad y de profundidad acústica permiten proponer desde primeros planos sonoros (el susurro, que tampoco existe en el teatro) hasta planos generales acústicos, en una discriminación escalar que le está vedada a la escena. De ahí la intensa ósmosis mediática que se produjo entre la radio y el cine y que tuvo su más brillante ejemplo estelar con la figura de Orson Welles.

TRAYECTOS, IMPUGNACIONES Y EXPLORACIONES

Con todo lo dicho queda claro que la expresión cinematográfica no nació de la nada, en una hipotética caverna primigenia y oscura, privada de tradiciones. El cine nació heredando el impulso energético inicial de treinta mil años de prácticas estéticas, desde Altamira y Lascaux hasta Cézanne y Flaubert. No nació en un estado de virginidad cultural, sino en el estadio maduro de la cultura occidental burguesa, preñada de tradiciones y de reflexiones sobre el arte. Y así pudo ahorrarse las etapas teocráticas y arcaicas que vivieron las artes milenarias en su prolongado devenir y pudo entrar en pronta sintonía con las vanguardias, a pesar de que el cine no tenía un pasado académico propto contra el que sublevarse. Pero, a pesar de ello, parafraseando a Barthes, puede hablarse de un grado cero de la escritura cinematográfica en las cintas de Lumière rodadas en un solo plano general y con la cámara estática. Y puede afirmarse con plena seguridad que el cine tuvo sus primitivos, su etapa arcaica, que Noel Burch ha caracterizado por su Modo de Representación Primitivo, con su punto de vista frontal y estático, su falta de jerarquización de los significantes visuales por la composición o la iluminación, sus decorados de tela pintada, su ignorancia de las posibilidades del montaje y el carácter autárquico de sus escenas.

El lenguaje cinematográfico avanzó mediante el pragmatismo del sistema de prueba y error, sistema verificado con las recaudaciones de las taquillas, con los comentarios sobre las películas publicados en los periódicos, con las confidencias de

los empresarios de exhibición, y con las experiencias inestimables de los "explicadores" en las salas primitivas. El público de las primeras salas era un público inculto, de baja extracción social y poco exigente, derivado del público del *music-hall* y de los espectáculos de *variété*. Era el público que había permitido a Jaurès referirse al cine como el "teatro del proletariado". Pero esto no tardó en cambiar. El cine danés, con sus melodramas de salón, ofreció antes de la Gran Guerra las primeras propuestas diseñadas específicamente para un público burgués. Y al acabar la Primera Guerra Mundial, con las mejoras en las salas de proyección, céntricas, estables, más higiénicas y mejor equipadas técnicamente, con porteros y acomodadores uniformados ejerciendo como agentes de seguridad prestos a reprimir cualquier indisciplina del público, la burguesía se decidió a frecuentar las salas de cine, que estaban siendo abastecidas en ese momento con películas más largas, técnicamente más perfectas y artísticamente más ambiciosas.

En ese entonces se había impuesto en todo el mundo, gracias a los cineastas italianos, a Feuillade, a Griffith y a Sjöström, el modelo del cine-novela, estructurado en una intriga con personajes individuales, que avanza según los principios del cronologismo y la causalidad hasta su culminación en el desenlace. Era natural que los cineastas echasen mano del modelo narrativo más sólido que existía en su horizonte cultural y que además permitía activar eficazmente los procesos de proyección y de identificación del público con los personajes de la ficción.

Pero, recién acabada la Gran Guerra, los alemanes comenzaron a investigar nuevas filiaciones en la representación cinematográfica prolongando en la pantalla la subversión estética del expresionismo, que había estallado con fuerza volcánica en la anteguerra en los ambientes de la pintura y el teatro. Al supuesto objetivismo del cine-novela opusieron el subjetivismo de una interpretación atormentada de la realidad en un país derrotado en los campos de batalla y presa de violentas convulsiones sociales. Y para eso eligieron el lenguaje plástico de las pesadillas, con un eficaz arsenal de formas distorsionadas, al servicio de mitos inquietantes y que todavía suscitan el interés de los psicoanalistas. Pero esta escuela resultó lo bastante diversificada para acoger en ellas algunas tendencias que remitían a la inspiración del teatro (Robert Wiene), la pintura (F.W. Murnau) y la arquitectura (Fritz Lang). La herencia expresionista pervivirá, reelaborada y depurada, en Dreyer, Orson Welles, Carol Reed e Ingmar Bergman, entre otros.

Casi simultáneamente, en la Rusia soviética estalló la consigna de Maiakowski que predicaba "un octubre en el

campo del arte". El cine representaba a la vez una alianza entre arte y tecnología y un arte para las masas, en un país con una tasa de analfabetismo abrumadora y que estaba intentando hacer a la vez su revolución industrial y su revolución política. Eisenstein, Pudovkin y Dovjenco acometieron grandes películas de propaganda revolucionaria, que en el caso de Eisenstein introdujeron al protagonismo colectivo, a la masa como sujeto de la revolución. Su propaganda es eficaz porque está realizada con gran virtuosismo, favorecida por las estructuras rítmicas de su montaje, según un modelo que se orienta hacia el cine-sinfonía y el cine-coreografía. Tan influyente resultó el cine soviético que hasta de sus enseñanzas se apropiaron sus enemigos ideológicos. Fritz Lang trasplantó en Berlín el modelo del cine de masas a la utopía futurista de *Metropolis* (1926), para predicar precisamente la reconciliación entre los capitalistas y los obreros, unidos en una causa común. Y la más eficaz documentalista del cine nazi, que fue Leni Riefenstahl, disciplinó a las masas de la iconografía soviética en las ordenadas hileras de sus *Triumph des Willens* (1935) y *Olympia* (1938). E incluso el falangista José Luis Sáenz de Heredia se acordó, al realizar *Raza* (1941), de los violentos contrapicados del cine soviético. Se trató, obviamente, de una contaminación estilística entre los dos extremos del espectro ideológico, avicinados por la común voluntad de hacer cine de propaganda política militante a través de fórmulas retóricas de probada eficacia emocional.

Pero, mientras los cineastas soviéticos proclamaban su voluntad de subversión política desde su nuevo Estado, en Occidente brotó otra subversión de signo distinto, la subversión de las vanguardias, y muy especialmente de las nacidas bajo el signo del dadaísmo y del surrealismo. Insurrectas contra la fascinación espectacular del cine dominante, contra su política de géneros, su imperio del *star-system*, su declarado comercialismo, su apelación a los procesos de proyección-identificación del público y su voluntad de narcotización de las masas, decidieron poner en marcha una operación de transgresión y de provocación, que obtuvo sus más eficaces resultados en los filmes de Luis Buñuel y Salvador Dalí *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930), que fue prohibido e incautado por la policía durante su estreno en París. No deja de ser curioso que el gran referente cinematográfico de los cineastas surrealistas fuera la representación de los sueños, cuando la tiranía del superego ha sido desactivada y las pulsiones más oscuras e inconfesables del subconsciente afirman insolentemente su presencia. Pero se comprueba sin dificultad que la representación en la pantalla de los flujos oníricos del subconsciente (Buñuel, Maya Deren, Stan Brakhage) ha interesado sobre todo a un segmento elitista de espectadores como experimento, y

raramente ha conseguido la inmersión fascinada de las masas del gran público, para las que los "verdaderos sueños cinematográficos" –en el sentido de la "fábrica de sueños" que propuso Ilya Ehrenburg– son las comedias naturalistas o los filmes ortodoxos de aventuras, fieles a los códigos narrativos tradicionales. En cualquier caso, la irrupción vanguardista procedió del exterior del ámbito cinematográfico, de la insurrección producida primero en el campo de las artes seculares, y no obedeció por ello a los imperativos de una evolución orgánica del propio medio. Fue una corroboración de que el joven cine había heredado al nacer la problemática de las artes milenarias, dando en cierta medida razón a Artaud cuando se lamentaba de la "precoz vejez del cine".

El sonido hizo retroceder inicialmente la estética cinematográfica al estadio del arcaico "teatro filmado", con su imagen estática y chata (por el pesado blindaje insonoro de la cámara y por las lentas emulsiones pancromáticas), una regresión que fue perceptible incluso en cineastas del talento y creatividad de Jean Renoir y King Vidor. Los altos costos del nuevo cine sonoro (con riesgos económicos, por ello menos asumibles) y su mayor complejidad técnica (que requería un mayor nivel de especialización) se aliaron con el prestigio del didactismo del cine soviético ante el mundo intelectual, en el contexto de la depresión económica y del ascenso de los fascismos en Europa, para yugular rotundamente las subversiones del cine de vanguardia, que desde la influyente óptica soviética era descalificado como un cine elitista, formalista y decadente, carente de toda eficacia pedagógica. Esta doctrina culminaría en 1934 con la entronización del "realismo socialista" como fórmula dogmática infalible para el cine ruso, mientras que el impulso vanguardista no volvería a renacer hasta los años 60, con el ímpetu proporcionado por la contracultura y el movimiento *underground*.

La introducción del sonido supuso una enérgica revalorización de los diálogos de las películas y con ello se produjo una consolidación del modelo de cine-novela, cuya cohesión espacio-temporal vino reforzada por la práctica cada vez más extendida del plano-secuencia. Después de la Segunda Guerra Mundial, el neorrealismo italiano (Rossellini, Visconti, De Sica, De Santis) exploraría el ámbito del cine-documento, focalizado sobre los duros avatares de las clases populares en la postguerra y aprovechando algunas lecciones del cine soviético clásico (actores no profesionales, escenarios naturales) para autenticar sus ficciones. Pero algunas de sus técnicas autenticadoras (como el rodaje en escenarios naturales) serían recicladas desde 1959 por la *nouvelle vague* francesa (Truffaut, Godard, Resnais), al servicio de una cine-escritura personalizada, cohe-

rente con la teoría de la *caméra-stylo* de Alexandre Astruc y con vocación militante del cine autoral, en el ámbito de una cultura renovadora y juvenil de fuerte impregnación burguesa.

PRESENTE Y FUTURO

No es posible dudar de la influencia social que ha tenido el cine en la formación de los valores, de las modas y de los comportamientos en nuestro siglo. Las gentes se han vestido, han actuado y han hablado como las estrellas a las que admiraban, lo que nos llevaría a formular que no ha sido el cine tanto un espejo de la sociedad, como habitualmente se pretende, sino la sociedad un espejo del cine, retocando la famosa propuesta de Oscar Wilde sobre el arte y la naturaleza. Pero es cierto que desde los trabajos pioneros de Kracauer se ha visto con razón en los textos filmicos un valor sintomático, como expresión, con frecuencia inconsciente, del malestar, de las aspiraciones, de las frustraciones, de las esperanzas y de los traumas colectivos latentes en el cuerpo social. Este es un tema enjundioso que ha interesado especialmente a los psicoanalistas, a los historiadores de las mentalidades y a los sociólogos.

Pero también el cine ha influido sobre otras prácticas artísticas y otras industrias culturales, como se devela con la Marilyn Monroe propuesta por el lienzo de Andy Warhol, por el visualismo de muchas novelas contemporáneas (como las de Manuel Puig), o por los vestidos y zapatos de Mae West, a lo Lana Turner o a lo Madonna. Y, sobre todo, esta influencia se corrobora cuando se contemplan las pantallas de televisión, en cuya programación predominan las películas cinematográficas o las ficciones (como los *telefilmes*) producidas de acuerdo con la gramática audiovisual gestada por la industria del cine en la era pretelevisiva.

En la era de la imagen digital es posible afirmar con rotundidad que el cine ha constituido la matriz fundacional y genética de todos los lenguajes audiovisuales que se han desarrollado posteriormente a lo largo del presente siglo y que de alguna manera han constituido sus derivaciones dialectales. Heredero de los sistemas de representación formalizados en el Renacimiento, el cine adoptó del marco-encuadre de la pintura narrativa y del escenario del teatro a la italiana el formato delimitador del fotograma y de la pantalla, como superficies acotadas por su representación plástica, y este principio sólo se vería parcialmente modificado por la aparición reciente de la Realidad Virtual, que aparentemente dinamita el concepto de encuadre (aunque los monitores en el casco visualizador también delimitan las imágenes en sus dos pantallas). Y de la tradición ya examinada de la Linterna Mágica consolidó el cine

la diversificación de dos soportes para la imagen: el soporte de conservación de la información (la película) y el soporte de exhibición del espectáculo (la pantalla). Como sabemos, esta duplicidad de soportes permanecerá como una característica de los medios audiovisuales posteriores, a pesar del desplazamiento de la primitiva imagen fotoquímica hacia la posterior imagen electrónica y la imagen informática, que cierra de momento su proceso evolutivo.

La explosión social de las nuevas tecnologías de la imagen, a comenzar por la imagen televisiva, ha hecho que muchos analistas afirmasen que el cine ha muerto, aniquilado por la expansión de la imagen electrónica. Pero el cine no ha muerto, aunque sí se ha transformado profundamente hasta el punto de resultar irreconocible comparado con lo que fue en su era clásica. En aquella época, las películas se veían sólo en las salas de cine, que constituían, incluso en los barrios periféricos, unos grandes espacios litúrgicos, que a veces han sido comparados con los templos religiosos, por el recogimiento reverente de su público ante el espectáculo ofrecido por la gran pantalla. En su oscuridad propicia a la entrega cuasi-hipnótica del público se producía una comunión emocional entre el espectador y las representaciones en la pantalla. Todos los procesos de identificación, proyección y mitogenia que han sido analizados por los teóricos del cine se fraguaron en aquellas circunstancias privilegiadas de entrega reverencial del público a las fabulaciones desplegadas en una gran pantalla, que cubría prácticamente toda el área retinal de los ojos de los espectadores, circunstancia solemne que ya no se produce, por cierto, en nuestros actuales minicines, que han consumado el paso de las catedrales a las capillas cinematográficas y que constituyen un compromiso entre las salas de antaño y nuestras salas de estar televisivas.

Pero hoy sabemos que es sólo una minoría de espectadores la que ve las películas en estas condiciones, pues la mayoría las ve en la televisión doméstica, en un contexto y una situación que se han desritualizado, en una pantalla pequeña y de baja definición, con una luz ambiental encendida, con frecuentes interrupciones publicitarias o surgidas del entorno del espectador, en una actitud semiatenta o distraída y con el control remoto puesto al alcance de la mano. No puede negarse que este espectador contempla también representaciones audiovisuales, que en muchas ocasiones son producidas pensando en las salas de cine, pero las percibe y las consume en una situación radicalmente distinta, lo que afecta profundamente a sus efectos psicológicos y a su apreciación estética.

Por eso puede afirmarse que ningún arte, en tan sólo cien años, consumó un ciclo evolutivo tan amplio, denso y complejo,

que tras un siglo de azarosa vida ya autoriza algunos comentarios pesimistas acerca de su posible muerte. Ningún arte vivió en un siglo una evolución tan veloz y espectacular desde sus cavernas hasta su postmodernidad como el cine. No hay más que pensar en los siglos que separan a Altamira de Picasso y Tapies, o lo que va de Homero a Joyce y Marguerite Duras. El cine, en cambio, ha evolucionado desde las cavernas de Lumière a las sofisticadas propuestas de David Lynch y Pedro Almodóvar en sólo cuatro generaciones de espectadores. Y ahora algunos pronostican su ocaso, eclipsado por las imágenes electrónicas e informáticas que han ocupado su espacio en el escenario social y en el consumo cultural. Pero, como ya hemos dicho, estas nuevas imágenes no son más que sus derivaciones dialectales surgidas de la fragmentación de su tronco estético común.

Debe añadirse, por otra parte, que la versión tradicional del cine está ya usando, desde hace años, estas nuevas tecnologías, puestas a su servicio. Francis Ford Coppola, por ejemplo, ha utilizado la grabación videográfica reiteradamente como borrador en el prerrodaje de sus filmes (previsualización), como verificador de resultados durante el rodaje (visor electrónico) y como banda de editaje/montaje. Y ha sido frecuente la producción de efectos visuales especiales en imagen electrónica de alta definición, para transferirlos luego a soporte cinematográfico, como hizo el veterano Akira Kurosawa en el episodio de Van Gogh de sus *Sueños* (*Konna yume wo mita*, 1990). Y Steven Spielberg obtuvo un éxito mundial con sus irreales, fantasmagóricos y ucrónicos dinosaurios digitales en *Jurassic Park* (1993), que seguirán siendo recordados con asombro cuando se hayan olvidado los rostros y los nombres de sus actores de carne y hueso.

Pero las reticencias ante las nuevas tecnologías de la imagen, entendidas como barraca de feria o casa encantada al servicio del principio del mínimo esfuerzo psicológico e intelectual, son perfectamente comprensibles. Cuando se cantan las excelencias de la interactividad para que el modificador modifique a su placer la trama de las películas, uno puede pensar que estas historias caprichosas no mejorarán las que contaban Fritz Lang, Hitchcock, Renoir o Mizoguchi y preferirá tales historias a las que le proponga el tendero de la esquina. Y ante los milagros espectaculares de la imagen digital constatamos que puede llegar a evacuar el trabajo del actor, mecanizando electrónicamente sus expresiones, incluso en actores ya fallecidos, como hacen tres presidentes de los Estados Unidos en *Forrest Gump* (1994). Y cuando se elogia la Realidad Virtual porque permite al público entrar en la película e interactuar con sus elementos a su placer, uno puede seguir sintiendo legítima

simpatía por el personaje de *The Purple Rose of Cairo* (1985), que decidía salir de la pantalla, porque Alicia ya nos demostró que no es bueno entrar en los sueños de los demás.