

## UT CINEMA POESIS. EL CINE EN EL DEBATE DE LAS ARTES<sup>1</sup>

Gonzalo M. Pavés Borges  
Universidad de La Laguna

Con las proyecciones cinematográficas llevadas a cabo por los Hermanos Lumière a finales del siglo XIX, el hombre moderno despertó a un universo diferente, o quizás habría que decir que con el cine la humanidad abrió los ojos hacia una nueva manera de ver y comprender la realidad y la naturaleza circundantes. Las narraciones que han llegado hasta nosotros de aquellas primeras experiencias cuentan cómo los espectadores se vieron invadidos por sentimientos contrapuestos, una mezcla agrisulce de júbilo, estupor y recelo. Máximo Gorki, testigo cualificado de su época, nos describía en 1896 su pérdida de la virginidad cinematográfica como un descenso al «reino de las sombras», un viaje que relataba con palabras cargadas de desconcierto:

Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— están imbuidos allí de un gris monótono. Rayos grises del sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de grises rostros y, en los árboles, hojas de un gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso.  
[...] Esta vida, gris y muda, acaba por trastornarte y deprimirte. Parece que transmite una advertencia, cargada de vago pero siniestro sentido, ante la cual el corazón se estremece. Te olvidas de donde estás. Extrañas imaginaciones invaden la mente y la conciencia comienza a debilitarse y a obnubilarse...<sup>2</sup>.

La presentación en sociedad de aquella nueva maravilla de la ciencia y la tecnología que suscitaba tantas y tan novedosas sensaciones, sin pretenderlo, estaba asestando un terrible golpe seco contra los cimientos de la concepción tradicional de las artes. «Ilusoria y sobrecogedora, la escritura del movimiento estaba haciendo ahora realidad las utopías más audaces de los minuciosos fabuladores naturalistas. [...] La vida ya podía mostrarse fidedignamente, la *intrahistoria* menuda residual podía guardarse en los archivos y la memoria podía brincar pizpireta e inmutable a través de los siglos»<sup>3</sup>. Su estrecha vinculación con la realidad, la captura luminosa

---

<sup>1</sup> Este texto fue presentado como comunicación al XV Congreso del CEHA celebrado en Palma de Mallorca entre el 20 y el 23 de octubre de 2004.

<sup>2</sup> *Vid.*: GORKI, Máximo (1981): «El reino de las sombras», en *Los escritores frente al cine*, edición a cargo de Gedulh H.D., Madrid, Fundamentos, pp. 17-21.

<sup>3</sup> *Vid.*: MONTIEL, Alejandro (1992): *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona, Montesinos Editor, p. 11.



de la tan ansiada naturaleza, su capacidad no ya para imitarla, sino para hacer de ella su esencia, su materia prima fundamental, colocó al cine en el centro del debate de las artes a pesar de las suspicacias de los intelectuales, las advertencias de los moralistas y el desdén de los propios artistas.

Con la irrupción de la fotografía, la teoría monolítica de las artes que había sido el motor de la creación y la actividad artística desde los albores del renacimiento comenzó a tambalearse, pero como ya señaló Walter Benjamin «las dificultades que la fotografía deparó a la estética tradicional fueron un juego de niños comparadas con las que aguardaban a esta última en el cine»<sup>4</sup>. Para este autor, el nuevo medio proponía un nuevo concepto de obra de arte basado en la reproducción mecánica de objetos que con ello perdían su condición sagrada y única, acelerando la pérdida del «aura» y «autoridad» tradicionales.

Los éxitos del cine, tras las primeras proyecciones de los Lumière en París, fueron contrarrestados por las fuertes resistencias conservadoras de quienes vieron en el nuevo medio el peligro de una vulgarización irremediable, la culminación de un proceso de «democratización del arte» que podía acabar con los antiguos privilegios a los que siempre habían estado vinculadas las formas aristocráticas del arte. El cine se convertía en el primer intento de producir arte para un público de masas. La literatura, el teatro, las artes plásticas y la arquitectura habían mantenido hasta entonces el «secreto» de aquella unidad y aquella originalidad que habían hecho de toda expresión artística el misterioso e irreplicable manifestarse de altísimas fantasías, en beneficio de unos pocos entendidos y con sujeción de la enorme mayoría de incultos. Hacía siglos que a éstos no les llegaba más que una débil resonancia de incomprensibles mensajes, mientras que la concreción de una condición general de servidumbre permanecía como único y envilecedor testimonio de la jornada laboral de millones de personas»<sup>5</sup>. Pero al mismo tiempo con la aparición del cinematógrafo se produjo un cambio revolucionario en el panorama de las artes, en esa estrecha vinculación que se establece entre el ojo del espectador y la obra contemplada. La necesidad de amortizar el capital invertido en la realización de una película convirtió a los asistentes del mundo entero, no importaba su educación o condición social, en elementos sustentantes, en factores imprescindibles en el arduo y largo proceso creativo de un film, y este hecho determinó, por primera vez, la influencia de las masas sobre la producción de arte. «Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la Historia del Arte»<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Vid.: BENJAMIN, Walter (1992): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Santillana, p. 32.

<sup>5</sup> Vid.: PECORI, Franco (1978): «El cine: desde las estéticas normativas hasta el análisis semiótico», en *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 141.

<sup>6</sup> Vid.: HAUSER, Arnold (1992): *Historia social del Arte y de la Literatura*, vol. III, Barcelona, Ed. Labor, p. 294.

En los albores de la Edad Moderna, durante mucho tiempo algunas de las posteriormente denominadas «Bellas Artes» tuvieron que luchar, argumentar y polemizar para conseguir fuesen admitidas en la noble esfera de las artes liberales, dejando atrás su consideración medieval de simples actividades manuales, artesanales. Al cine a comienzos del siglo XX le fue negada su consideración de arte. El hecho de que los objetos cinematográficos fueran el resultado de la intervención de un ojo mecánico que se interponía entre el artista y su creación, sumado a su carácter comercial e industrial, determinaron que, en sus inicios, el medio cinematográfico fuese considerado como un arte «impuro», como un mero «subproducto cultural» por los sectores más conservadores de la sociedad. Frente a la actitud pionera de Riccioto Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes* de 1911 donde, apasionadamente, daba cobijo en el seno de las manifestaciones artísticas al cine, a este hijo «recién nacido del Sentimiento y de la Máquina», celebrando su aparición como el final de un proceso de síntesis, como la «fusión total de todas las artes», como la encarnación del «nuevo espíritu moderno»<sup>7</sup>, otros intelectuales mantuvieron posturas radicalmente opuestas. Sacha Guitry por ejemplo, en una entrevista publicada en *Le Figaro* en el período 1912-1913 denunciaba sin ambages los intentos de convertir al cine en un medio de expresión artística: «Pienso que los autores son culpables de alentar la expansión falsamente artística de un invento maravilloso que jamás hubiera debido dejar de ser lo que es en realidad: meramente científico»<sup>8</sup>. En esta misma línea se manifestó George Duhamel años más tarde, cuando se quejaba de que las «imágenes movilizadas» sustitúan su pensamiento, no permitían el libre fluir de asociaciones de ideas que se producían ante la contemplación de una pintura<sup>9</sup>. Movido por su desprecio social hacia aquellos que considera los principales consumidores de los productos ofrecidos por la industria cinematográfica, Duhamel calificaba al cine de simple «pasatiempo para parias, disipación para iletrados, para criaturas miserables aturcidas por sus trajines y sus preocupaciones..., un espectáculo que no reclama esfuerzo alguno, que no supone continuidad en las ideas, que no plantea ninguna pregunta, que no aborda con seriedad ningún problema, que no enciende ninguna pasión, que no alumbraba ninguna luz en el fondo de los corazones, que no excita ninguna otra esperanza a no ser la esperanza ridícula de convertirse en *star* en Los Angeles»<sup>10</sup>.

La actitud despectiva y crítica de Duhamel es bastante representativa del posicionamiento adoptado por aquellos enemigos de considerar al cine como una

---

<sup>7</sup> Vid.: CANUDO, Ricciotto (1993): «Manifiesto de las Siete Artes», en *Textos y manifiestos del cine*, edición a cargo de Joaquín Romaguera i Ramio y Homero Alsina Thevenet, Madrid, Cátedra, pp. 15-18.

<sup>8</sup> Citado por PESORI, *op. cit.*, p. 142. Curiosamente uno de los padres del invento, Louis Lumière, también pensaba algo parecido.

<sup>9</sup> Vid.: DUHAMEL, George (1930): *Scènes de la vie future*, París, p. 52, citado por BENJAMIN, *op. cit.*, p. 51.

<sup>10</sup> Citado por BENJAMIN, *op. cit.*, p. 53.





manifestación artística en pie de igualdad con las demás. Su principal argumento fue precisamente que el film era un lenguaje de imágenes y, en consecuencia, no buscaba estimular a la razón, el cine era presentado como un lenguaje emocional, «pático», que actuaba sobre nosotros suscitando sentimientos, pero sin activar los elevados mecanismos del pensamiento, algo que según los ardientes defensores de la cultura tradicional sólo puede alcanzarse con el uso de la palabra. «Esta postura de clara distinción entre imagen y palabra implicaba varios equívocos, pero sobre todo uno: el de que, en realidad, el cine [...] nunca ha sido un lenguaje únicamente de imágenes, ni siquiera en los tiempos del cine mudo. [...] En realidad, precisamente del desarrollo de las nuevas técnicas de reproducción de la imagen y del sonido estaban surgiendo otro tipo de comunicación, nuevos sistemas de signos icónico-verbales, es decir, nacían nuevos lenguajes cuyo elemento principal no era la imagen, ni siquiera la imagen más la palabra, sino la imagen audiovisual en movimiento»<sup>11</sup>.

Detrás de los denostadores del cine se ocultaba la inquietud ante un nuevo medio expresivo cuyo influjo, con el transcurrir de los años, se ha demostrado innegable, imparable y determinante en el discurrir de las manifestaciones artísticas generadas a lo largo del siglo pasado. Gillo Dorfles apuntaba que el verdadero núcleo de buena parte de las polémicas contemporáneas en torno al arte en general y a las artes figurativas en particular estaban en relación con el nacimiento del film, este hecho histórico, este avance científico y tecnológico había hecho «inútiles y risibles los antiguos intentos de *'reproducción de la realidad'* que a pesar de todo habían parecido ser los fines más elevados de cierto género de actividad artística»<sup>12</sup>. La captación de la realidad, de esa música luminosa compuesta por luces y sombras, proyectaba un mundo nuevo, cercano, real. El cine había logrado dotar de movimiento a la ventana de Alberti, ofreciéndonos una visión clara y precisa de la Naturaleza.

El cine, ese arte nacido de la máquina, se impuso de esta manera a las otras artes convirtiéndose en su punto de fuga. En 1910, Duchamp, Juan Gris y Picasso comenzaron a confeccionar montajes o desnudos bajando la escalera con los medios que tenían a su alcance. Coincidiendo cronológicamente con los avances del montaje en el cine experimentado entre otros por Griffith, los movimientos de vanguardia contemporáneos se lanzaron a la experimentación y jugaron cinematográficamente con el espacio y el tiempo. Así mientras el cubismo se entretenía desmultiplicando los planos de la realidad, el futurismo de Marinetti los sincopaba creando un ritmo frenético y perturbador. Las vanguardias históricas, al grito del poeta francés Rimbaud de: «Hay que ser absolutamente modernos», emprendieron casi simultáneamente a la aparición del cine una vertiginosa carrera en pos de esa absoluta modernidad. Una modernidad concebida como contraposición a la tradición, a la cultura oficial y del orden establecido. Si nada de lo que existía era aceptable, era mejor destruirlo.

---

<sup>11</sup> Vid: TARRONI, Evelina (1978): «Perspectivas psicológicas», en *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 14.

<sup>12</sup> Vid: DORFLES, Gillo (1986): *El devenir de las artes*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 220.



Algunos de estos movimientos artísticos vieron en el «artilugio cinematográfico» un claro signo de los nuevos tiempos. La ciencia y la tecnología, motores de la modernidad habían provocado importantes cambios sociales y culturales, creando con el cine su propio medio de expresión. «La experiencia cultural del tiempo y del espacio sufrió transformaciones importantes con los avances técnicos entre 1880 y la Primera Guerra Mundial. Gran parte de la población en occidente habían pasado de las comunidades rurales a las urbanas. Los cambios que configuran la nueva sociedad pueden verse reflejados en unas cifras significativas. La población europea pasó de unos 190 millones de personas en 1800 a unos 400 millones a principio del siglo xx. Hacia 1914, 200 millones de personas de procedencia europea habían repoblado otros continentes, sobre todo América. En 1870 había unas 70 ciudades en Europa mayores de 100.000 habitantes. Hacia final de siglo hay 200 y 6 con más de un millón. El trabajo industrial se había generalizado y a lo largo de la primera década del siglo xx comenzará la revolución de las cadenas de montaje en las fábricas. El cine es producto y testigo de todos estos cambios»<sup>13</sup>. En un mundo, en una sociedad, en una cultura marcada por las continuas transformaciones y por una fe ciega en el progreso, el cine había conseguido atrapar la esencia de la época. Pero además, las vanguardias se sintieron fascinadas con el cine porque como forma artística, planteaba una lúdica paradoja. Por una parte, suponía la culminación de una vieja aspiración de las artes, la fiel representación de la naturaleza, pero al mismo tiempo, agazapada tras este rasgo esencial, se escondía la potencial semilla de destrucción de la tradición que las nuevas poéticas artísticas trataban de derribar. Utilizando como materia prima las imágenes suministradas por la realidad, el cine podía, a través del montaje, rumiarlas, moldearlas, transformarlas, regurgitarlas creando mundos y universos que nada tenían que ver con el devenir cotidiano. En ese sentido, el cinematógrafo puede ser considerado, como bien señala el propio Dorflès, como la «piedra de toque del arte moderno»<sup>14</sup>, como el ingenio mecánico cuya influencia podemos rastrear en los usos y costumbres de las artes de la última centuria.

Cada época, cada sociedad tiene un inconsciente visual, foco central de sus percepciones (en la mayoría de los casos no percibido), un código figurativo que le impone como denominador común su arte dominante. Dominante es el *arte entre las artes*, aquel que tiene la capacidad de integrar o de modelar las otras a su imagen. El mejor conectado con la evolución científica y las técnicas punteras. Aquel que asegura la más intensa comunión de los contemporáneos. El cine se nos aparece como el mejor espejo y reflejo de nuestra sociedad coetánea, una fuerza expresiva que ha logrado modelar las opiniones, el gusto, el lenguaje, la indumentaria, el comportamiento e incluso la apariencia física de su público. Para Régis Debray, si la pintura constituyó el psicoanálisis del siglo xvi, el cine lo es del siglo xx: «Se puede resumir

---

<sup>13</sup> Vid: BENET, Vicente J. (1999): *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Valencia, Ediciones de La Mirada, pp. 26-27.

<sup>14</sup> Vid: DORFLES, *op. cit.*, p. 219.



visualmente el Renacimiento con un Durero, un Leonardo da Vinci y un Tiziano. Si hubiera que exponer la trama mental de la época, habría que proyectar un Griffith, un Bergman y un Godard. ¿No habrían sido hoy cineastas Durero y Rabelais?»<sup>15</sup>. Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas* afirmaba que el hombre no vivía en un universo físico, sino en uno simbólico. Esa red simbólica estaba tejida con los hilos que suministraban el lenguaje, la religión, el mito y el arte, sin ella el hombre no podía enfrentarse a la realidad, sin interponer esos medios artificiales, el hombre estaba condenado a la ignorancia o a la ceguera. Según Cassirer, el arte ocupaba un lugar principal entre las formas simbólicas, su función era la de renovar nuestro modo de ver el mundo y la de descubrirnos nuevas formas<sup>16</sup>. El cine, en buena medida, ha contribuido a elaborar el universo simbólico que ha sostenido al hombre y a la sociedad contemporánea a lo largo de este siglo. Nuestras miradas han estado «contaminadas» por la mirada construida desde las pantallas luminosas de las salas cinematográficas. Panofsky fue consciente del poder centralizador del cine, y reconocía además que esta joven manifestación artística había logrado reestablecer el contrato dinámico entre producción y consumo artístico. «Si todos los poetas líricos, compositores, pintores y escultores serios se vieran forzados por decreto a poner fin a sus actividades, un fracción más bien restringida del gran público se daría cuenta de ella y una fracción aún más restringida lo sentiría seriamente. Si lo mismo sucediese con el cine tendría consecuencias sociales catastróficas»<sup>17</sup>.

Pensadores e historiadores tan reputados como Walter Benjamin, Arnold Hauser, Erwin Panofsky o Rudolph Arheim antes del final de la primera mitad del s. XX ya habían defendido en diversos textos la necesidad de englobar al fenómeno cinematográfico dentro del discurso general de las artes, sin embargo a la Historia del Cine como disciplina científica todavía le quedaba un largo camino por recorrer.

## EL CINE COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Una vez admitido el status artístico del cine, un medio que presenta además sus propias peculiaridades lingüístico-expresivas, debería haber sido natural que desde el campo de la Historia del Arte se incentivaran los estudios encaminados a desentrañar su verdadera naturaleza y evolución histórica, toda vez que «el arte cinematográfico es el único cuyo desarrollo han podido seguir, desde sus más remotos co-

---

<sup>15</sup> Vid: DEBRAY, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Ediciones Paidós, p. 231.

<sup>16</sup> Vid: VILAR, Gérard (1996): «La filosofía de la cultura», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, edición a cargo de Valeriano Bozal, Madrid, Visor, pp. 373-374.

<sup>17</sup> Vid: PANOFSKY, Erwin (1976): «Estilo y material en el cine», en *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres editor, p. 149.

mienzos los hombres, hoy en día vivos; y en este desarrollo es tanto más interesante cuanto que ha ocurrido en condiciones contrarias a las artes precedentes. No fue una necesidad artística la que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de una técnica nueva, fue un invento técnico el que provocó el descubrimiento y perfeccionamiento de un nuevo arte»<sup>18</sup>.

Efectivamente, nunca antes en la Historia del Arte habíamos contado con la oportunidad de rastrear con precisión las huellas de una nueva manifestación artística desde sus más tempranos balbucesos. Este hecho histórico fundamental debería incentivarnos a estudiar con una fruición especial este joven medio expresivo que, en el curso de tan sólo un siglo, ha sabido encaramarse al panorama del arte del siglo XX, reclamando para sí su status innegable como «*arte de referencia* que se ha impuesto al resto de las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo»<sup>19</sup>. Arnold Hauser, conocedor de esta realidad, quiso finalizar su magna obra *Historia Social de la Literatura y el Arte* englobando el arte contemporáneo bajo el significativo epígrafe «Bajo el signo del cine». En ese sentido, Jaime Brihuega apunta que el «desarrollo hipertrófico» del fenómeno de comunicación de masas en todos sus extremos durante el primer tercio de la centuria pasada influyó en las relaciones arte y sociedad, pero también afectó, «*intramuros*, al propio arte: transmisión simultánea e inmediata de las diversas experiencias artísticas del planeta a través de los *media*, hipertrofia y diversificación del conocimiento de la imagen del mundo y de su capacidad dinámica, conciencia de la multiplicación cuantitativa de la recepción artística... y un largo etcétera que parece ocioso repetir una vez más. Pero, sobre todo, la oportunidad de un consumo masivo de imágenes culturalmente configuradas induciría un desbordamiento *extramuros* del propio recinto genérico de las Bellas Artes, férreamente categorizado desde la Ilustración»<sup>20</sup>.

La oportunidad de contemplar el nacimiento y desarrollo de este joven medio de expresión debía haber sido considerada, por lo tanto, una atalaya privilegiada desde la cual observarlo con un interés y detenimiento especial. La relativa cercanía de su gestación nos abre la posibilidad de abarcar el sentido y dimensiones producido con la aparición de los medios de reproducción mecánica a lo largo del siglo XIX que ofrecieron, por primera vez, imágenes generadas por medios no humanos, su rápida diversificación e implantación y su predominante convivencia hasta nuestros días con los sistemas de representación tradicional.

Sin embargo, hasta hace tan sólo cuarenta años, muy pocos centros universitarios del mundo se atrevían a admitir dentro de sus programas e investigaciones estudios y trabajos centrados en el análisis del fenómeno cinematográfico. El reconocimiento social y cultural del cine, como campo virgen y abierto, como territorio científico sobre el cual los investigadores podían desplegar su curiosidad y afán de

---

<sup>18</sup> Vid: PANOFKY, *op. cit.*, p. 147.

<sup>19</sup> Vid: DEBRAY, *op. cit.*, p. 229.

<sup>20</sup> Vid: BRIHUEGA (1996): «Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, edición a cargo de Valeriano Bozal, Barcelona, Visor, p. 120.





conocimiento era todavía en aquellos tiempos tan sólo una quimera, y la pulsión por conocer sus entrañas se encontraba en manos de entusiastas del cine y de un puñado de desafiantes académicos que, movidos por su amor por el cine, trataban de abrir brecha en la anquilosada cultura oficial.

Muchas son las razones que explicarían el desprecio y escepticismo que en los círculos académicos despertaron las producciones generadas por el cinematógrafo y a la posibilidad de estructurar un discurso histórico en torno a esta manifestación artística. Algunos de los motivos de este recelo surgen en ámbitos ajenos al fenómeno cinematográfico, otros por el contrario, se encuentran paradójicamente cobijados en su interior. Quizás uno de los más evidentes sea el concepto, lleno de prejuicios, que las «élites» tenían del cine. La «Alta Cultura», de la cual forman parte por cierto también los historiadores, consideraban al cine como una especie de *opio popular*, una simple distracción, una manifestación de la cultura de masas, un objeto puramente comercial e indigno de tener una historia. Detestado por su infantilismo, por sus presuntos efectos alienantes, el séptimo arte no ha pasado de ser para estos círculos académicos «una forma de esas subculturas poco recomendables, *fuerzas peligrosas, inmorales y malsanas* que favorecen tanto la agresividad (por la violencia que a veces contienen) como la pasividad (porque se transmiten a través de unos medios de comunicación que neutralizan cualquier actividad crítica por parte del espectador)»<sup>21</sup>. Así el cine, en el mejor de los casos, fue considerado por los guardianes de la cultura como una simple distracción, no como un fenómeno cultural, o en el peor de los casos, «como un enemigo de la cultura que redujo *Hamlet* a doce minutos mudos de salvaje gesticulación»<sup>22</sup>. Y es que, por extraño que nos parezca, pese a que el cine y otros medios icónicos como la fotografía, el cómic o el cartel han aportado un amplio y riquísimo repertorio visual a nuestra cultura, sin embargo todavía hoy entre los sectores que se dedican a la historia y a la crítica cuesta mucho equiparar, en el contexto de la más refinada de las Culturas, los estudios sobre los medios con los análisis sobre las figuras «geniales» de la literatura y del arte<sup>23</sup>.

Detrás de este gesto de desaire elitista, que se muestra desdenoso con una parte importante de la cultura visual de masas, se esconde una clara actitud de desprecio social. Para estos sectores, los denominados por Umberto Eco como *apocalípticos*, la cultura en general y el arte en particular son «el resultado de un cultivo celoso y solitario que no puede ser compartido por las masas»<sup>24</sup>, por eso para ellos la cultura de masas es la anticultura<sup>25</sup>. La cultura, como ha indicado el historia-

---

<sup>21</sup> Vid.: LAGNY, Michele (1997): *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, p. 19.

<sup>22</sup> Vid.: ALLEN, Robert C. y GOMERY, Douglas (1995): *Teoría y Práctica de la Historia del Cine*, Barcelona Paidós, p. 45.

<sup>23</sup> Vid.: RAMÍREZ, Juan Antonio (1997): *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, p. 241.

<sup>24</sup> Vid.: RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 242.

<sup>25</sup> Vid.: ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, p. 12.





dor e intelectual Henry May en *The end of the American Innocence*, para la generación de académicos, críticos y demás intelectuales que se encontraron con el cine en sus primeras décadas, significaba «no tanto una forma de describir el modo en que la gente se comportaba como una idea del modo en que *debían* comportarse y no lo hacían»<sup>26</sup>. La Historia del Arte como disciplina científica interesada en desbrozar las vinculaciones existentes entre la imagen y la sociedad podría haber defendido, en términos generales, una postura mucho más integradora. Pero nada hay más lejos de la realidad. Lastrada por su esclerotización interna e inoperancia, revelando una importante crisis en sus objetivos, métodos y lenguaje, la Historia del Arte en muchos lugares es «solamente cantora nostálgica de un mundo que se fue, incapaz de apuntarse a ningún presente que no sea el circuito comercial de las galerías y sus subproductos marginales, definidos como *artísticos* por el aparato publicitario que acompaña a todas las manifestaciones *económicas*»<sup>27</sup>. Este deseo de ocultarse en el pasado, entendido como espacio regulado y limitado por valores y conceptos conocidos, ha sido una pauta común de la Historia del Arte a lo largo de siglo XX y revela con prístina claridad su desconcierto con respecto al propio devenir de las artes en los últimos ciento cincuenta años. Buena parte de las manifestaciones artísticas de nuestro siglo, especialmente las propuestas de algunas tendencias de las vanguardias históricas y las recuperadas por ciertas corrientes artísticas de los cincuenta, supusieron un rechazo frontal de algunos de los principales cimientos teóricos del arte que permanecieron incuestionados hasta finales del siglo XIX. Tanto conceptualmente, como a nivel de las estrategias y experiencias, el arte contemporáneo ha sufrido unas transformaciones tan radicales y complejas que han trastocado el orden artístico establecido<sup>28</sup>. Muchos de los valores que se consideraban únicos, intocables y universales quedaron obsoletos con la irrupción de unos movimientos estilísticos que ponían en cuestión no sólo el concepto y el sentido del arte, sino que certificaban su crisis y defunción. Frente a esta nueva situación, la Historia del Arte ha tardado en reaccionar, moviéndose lentamente, de forma perezosa, mostrándose reticente a calificar como arte a los frutos «amargos» de las vanguardias.

Lejos de mantener una actitud abierta y activamente relativista, la disciplina de la Historia del Arte ha preferido mantenerse fiel a «unos supuestos valores normativos, defendidos como universales, que aniquilan o restringen cualquier novedad revolucionaria en el campo de la producción artística»<sup>29</sup>, negándose a reconocer que el concepto de arte, desde un punto de vista histórico, ha sido un concepto dúctil<sup>30</sup>, en continua modelación, hasta tal punto de que a lo largo de la historia de

---

<sup>26</sup> Citado por ALLEN y GOMERY, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>27</sup> *Vid.*: RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 11.

<sup>28</sup> *Vid.*: ECO, Humberto (1990): *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona.

<sup>29</sup> *Vid.*: VEGA DE LA ROSA, Carmelo (1994): «Imágenes contaminadas. La fotografía en la Historia del Arte», en *Fotografía y Métodos Históricos. Dos textos para un debate*, Santander, Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y Aula de Fotografía de la Universidad de La Laguna, p. 42.

<sup>30</sup> *Vid.*: TATARKIEWICZ, *op. cit.*, pp. 39-71.



la humanidad, el significado del término no sólo ha variado ante nuevas exigencias y nuevos supuestos, sino que muchos de los valores que tradicionalmente se le había asignado resultan hoy desfasados o, cuanto menos, insuficientes<sup>31</sup>.

Si ésta fue la actitud con respecto a las manifestaciones generadas en el campo de las denominadas artes tradicionales, no debe extrañarnos el rechazo y el olvido que suscitaron entre los historiadores del arte las obras surgidas de los nuevos medios de creación, formas de naturaleza mecánica que directamente contravenían la esencia, el sentido y la función del arte desde la época del Renacimiento.

No obstante, hay que reconocer que existen también factores internos al propio cine que han contribuido a este desdén académico. Tal vez el más importante ha sido, quizás por la enorme complejidad del fenómeno cinematográfico, su incapacidad para estructurar un discurso histórico propio y riguroso. La Historia del Cine, aun cuando no contaba con el beneplácito de la Cultura, comenzó a gestarse desde muy temprano. Huérfana de puntos de referencia y de métodos en sus inicios, como dice Michele Lagny, «la Historia del Cine fue una historia de amor y sus defectos están ligados a esta polémica pasión»<sup>32</sup>. La falta de precisión que durante mucho tiempo caracterizó los procedimientos y métodos de la Historia del Cine no coadyuvaron a su reconocimiento científico. Realizada por cinéfilos, la Historia del Cine ha sido a menudo y, en muchos aspectos, sigue siéndolo, según la expresión utilizada por Pierre Sorlin en su obra *Sociología del Arte*, una «historia sagrada», «construida a partir de biografías deshilachadas, de una acumulación de detalles, a veces extraños, que provienen de otros campos [...] y organizados sin excesivo rigor intelectual [...]»<sup>33</sup>.

Ante la amplitud del territorio virgen que se le presentaba ante los ojos, la Historia del Cine comenzó tratando de delimitar lo desconocido. «Como arqueólogos, los historiadores registraban los graneros, buscaban exhibidores forasteros, camarógrafos, actores y, paso a paso, reconstituían catálogos, establecían listas, inscribían nombres y fechas; estudiosos infatigables tenían cuidado, ante todo, de no omitir nada y de no equivocarse en los órdenes de prioridad; no tenían ni tiempo ni deseos de preguntarse sobre el objetivo de sus trabajos, ni sobre las vías específicas de su investigación: les parecía que lo esencial era salvar lo que estaba a punto de desaparecer... La Historia del Cine se encontró constituida como un concurso, atiborrada de biografías, consteladas de nombres propios y de títulos. A pesar de su empirismo y de sus insuficiencias, semejante ordenación era preferible, sin duda a la confusión anterior»<sup>34</sup>. Pero lejos de desterrar esta concepción «vasariana» de los estudios cinematográficos, todavía hoy muchos trabajos de investigación dan la impresión de no haber logrado superar esta etapa inicial. Por otro lado, no hay que

---

<sup>31</sup> Vid.: VEGA DE LA ROSA, *op. cit.*, p. 41.

<sup>32</sup> Vid.: LAGNY, *op. cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Citado por LAGNY, *op. cit.*, pp. 38-39.



perder de vista que la Historia del Cine como campo científico apenas tiene veinte años, y su condición novedosa plantea no pocos problemas a los historiadores actuales que, al contrario de lo que sucede en otros ámbitos de la historia, carecen de análisis anteriores. Los historiadores que tratan de fundamentar sus estudios en investigaciones preexistentes suelen encontrarse con que las obras acerca de la Historia del Cine tienen poco peso y a menudo son poco fidedignas<sup>35</sup>. Como disciplina académica, la Historia del Cine está aún en su infancia. La falta de documentación de apoyo y la forma narrativa de los estudios históricos hacen que generalizaciones que no han sido probadas, obtengan el inmerecido estatus de «hecho» histórico indiscutible<sup>36</sup>.

Parece obvio que una Historia general del Arte, con vocación de constituirse como tal, no puede sin más ignorar las aportaciones que el mundo contemporáneo ha hecho a la comprensión del fenómeno artístico. Desentenderse de la trascendental metamorfosis que se ha operado en la esfera de las artes en los últimos doscientos años, negando el papel fundamental que han jugado en esa transformación la fotografía, el cine y otros medios audiovisuales, supondría la construcción de una Historia del Arte con desequilibrios, de una Historia del Arte con enormes lagunas y ausencias. Sin embargo, la historiografía ha tardado demasiado en darse cuenta, e incluso se podría afirmar que todavía parece resistirse a darse cuenta del todo. En su mayor parte la historiografía, conducida por una pesada inercia, «ha seguido ocupándose de cuadros, esculturas, edificios singulares, o de sus herederos directos, sin verse obligada a una autocrítica que le permitiese salvar coherentemente su propia fractura epistemológica»<sup>37</sup>. Javier Brihuega denuncia que, por esta dejadez, la cultura visual de masas ha pasado a ser objeto de reflexión privilegiada, con todo derecho, para la sociología pura y dura, la psicología social o de la recepción, la semiótica, la teoría de la comunicación, la filosofía social, el *marketing*, o para el ámbito profesional que la produce<sup>38</sup>. «Pero sólo a regañadientes logra integrarse en un mismo discurso con la historia de lo que disciplinalmente llamamos *arte*: en el hilo de ese discurso cultural del que realmente procede»<sup>39</sup>.

Debemos pues reivindicar nuestro derecho a reflexionar sobre un espacio científico que, por su naturaleza eminente visual, no nos debe ser indiferente, pero también debemos considerarlo una obligación. Creemos que el historiador del arte debe ser el primero en denunciar esta situación de «apartheid cultural» que consolida la separación entre los productos tradicionalmente artísticos y los productos de los nuevos medios<sup>40</sup>. Cada vez se hace más claro, más meridiano la necesidad de

---

<sup>35</sup> Vid.: ALLEN y GOMERY, *op. cit.*, p. 44.

<sup>36</sup> Vid.: ALLEN y GOMERY, *op. cit.*, p. 71.

<sup>37</sup> Vid.: BRIHUEGA, Jaime (1996): «La sociología del arte», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, edición a cargo de Valeriano Bozal, Madrid, Visor, p. 276.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Vid.: BRIHUEGA, *op. cit.*, p. 277.

<sup>40</sup> Vid.: RAMÍREZ, *op. cit.*, p. 263.



llevar a cabo un cambio profundo de mentalidad pero no sólo en el territorio de la Historia del Arte, también es esencial una renovación de la perspectiva en el campo de los estudios cinematográficos. Resulta ya impensable defender el desarrollo en un «espléndido aislamiento» de la historia, la crítica y de la teoría fílmica, hoy más que nunca es preciso «articularlas, histórica y teóricamente, con una consideración de otras modalidades concretas de la imagen visual: pintura, fotografía, vídeo, por citar la más importantes»<sup>41</sup>. La irrupción de las nuevas formas y discursos artísticos a lo largo de los siglos XIX y XX ha estado acompañada por la entrada en escena de unos nuevos medios de creación y de divulgación del arte, y esto tiene unas consecuencias directas en nuestra área de conocimiento. Es indudable que esa deseable articulación de estas «jóvenes» manifestaciones artísticas en el discurso general de las artes no es sencilla, pero como acertadamente señaló Umberto Eco: «No hay nada menos científico que el querer ignorar la presencia de fenómenos todavía no exactamente definidos»<sup>42</sup>. Hay que ser consciente de que este nuevo impulso conlleva no pocos problemas de definición y una ardua tarea de revisión y adaptación metodológica que, partiendo desde cero, consiga la integración de estas modernas formas del arte. Pero en este sentido, «hay que reivindicar el análisis de la denominada cultura visual del mundo contemporáneo como un problema o como un campo de reflexión primordial de la Historia del Arte»<sup>43</sup>. El arte cinematográfico interesará, por lo tanto, a la Historia del Arte desde dos perspectivas articuladas entre sí: por un lado, desde el punto de vista de las aportaciones e influencias fronterizas, no sólo formales, sino también conceptuales, entre el cine y esas otras expresiones artísticas, y, por otro, en cuanto forma emergente y nueva de expresión, esto es, concibiendo la Historia del Cine como una historia específica y diferenciada de un tipo especial de imágenes que, no obstante, comparten una misma cultura artística y visual.

---

<sup>41</sup> Vid.: AUMONT, Jacques (1992): *La imagen*, Barcelona, Paidós, p. 14.

<sup>42</sup> Vid.: ECO, *op. cit.*, p. 53.

<sup>43</sup> Vid.: VEGA DE LA ROSA, *op. cit.*, p. 48.