

EL CINE: ¿INDUSTRIA CULTURAL O ARTE?

Lic. Daymette Montenegro Morales¹

*1. Universidad de Matanzas “Camilo Cienfuegos”, Vía Blanca
Km.3, Matanzas, Cuba.*

Resumen.

El cine es, a no dudar, una de las industrias culturales más importantes para el hombre pues constituye un vehículo para registrar y presentar acontecimientos de la vida real. El cine como medio de comunicación está vinculado con procesos de credibilidad e identificación con el sistema social. Con mucha razón los medios no sólo son transmisores de flujos de información, sino que ellos y el uso que de ellos se haga, implica la creación de nuevas formas de acción e interacción en la sociedad, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevas maneras de relacionarse con los otros y con uno mismo.

Palabras claves: Cine; Industria Cultural; Intelectual Orgánico

El cine es un arte y no es menos cierto que se ha intentado convertir en un mero producto cultural destinado al entretenimiento más trivial, entretenimiento que cada día adopta más la apariencia de cierta alienación del espíritu, o más aún, del pensamiento.

Uno de los elementos a tener en cuenta en el análisis de esta problemática radica en el auge que ha tenido en la postmodernidad el consumo cultural. El consumo avanza sobre la cultura, se inserta en ella y la devora, apelando a una manipulación cognitiva y emocional, tanto de palabras como de las imágenes. En este proceso de mercantilización del séptimo arte, regido cada día más por criterios economicistas y de rentabilidad del producto se va creando la tendencia de buscar “lo seguro”, que asfixia la esencia misma de la creación artística, se evaden riesgos y prácticamente no existen espacios para la experimentación.

Otro ámbito desde el cual puede analizarse esta cuestión es desde la cultura de masas, reflejo de un imaginario social alienado de la verdadera cultura, imaginario formado a la vez por símbolos que dan la impresión de emanar de la cultura popular, pero que en realidad se generan desde arriba y bajo principios de racionalidad industrial, creando poco espacio para la verdadera creación.

Cuando verdaderamente se comienza a crear un pensamiento crítico desde el mismo seno del capitalismo sobre el impacto de la racionalidad técnica en la cultura y en el arte, es a partir de la creación en el primer tercio del siglo XX de la llamada Escuela de Frankfurt, heredera de las ideas de Marx, la cual aglutinó a pensadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamín, entre otros. En la obra de todos ellos hay un elemento común: la cuestión del arte devenido en mercancía y su efecto alienante en los hombres.

A propósito de este tema, una de las diferencias entre arte e industria cultural está relacionada con los contenidos de ambos. Mientras que la industria cultural organiza los mensajes con el objetivo de promover la continuidad de la dominación presente, negando toda la posibilidad de cambio real, el arte encierra un proceso genuino de creación que trasciende los módulos ya establecidos y que guarda en sí mismo una “promesa de bienestar”. Estos autores califican de sistema la cultura moderna y afirman que aún cuando existen diferencias en cuanto a la calidad de los productos de la industria cultural, esto no desmiente la unión que forma el sistema, sino que lo confirma. Para estos autores ninguna producción cinematográfica escapa a este sistema industrial ya que todas obedecen a una

estrategia de impacto en el público. “Film y radio ya no tienen más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología.”¹

El carácter industrial de la cultura moderna, está dado, según estos autores, en relación con el proceso de producción del capitalismo, es decir, con la producción en serie. Como se sabe, el eje de las industrias culturales, sabía y tempranamente intuido por Walter Benjamín, es su reproductividad, cual inserción de un trabajo simbólico en un proceso mecanizado que permite su conversión en mercancía, solo el copiado a escala relativamente amplia “materializa establemente la secuencia de comunicación en un objeto adquirible (...) genera también un público de potenciales adquirientes, forma una demanda y un precio difuso², a ello pudieran añadirse según el autor español Enrique Bustamente dos características comunes al sector, la significativa inversión de capitales y la división del trabajo consiguiente a toda industrialización, incidiendo todo ello en los significados de esa cultura que se va generando, por cuanto la integración capitalista de las producciones culturales no deja de modelar a la vez las condiciones del trabajo artístico, los contenidos ideológicos de las obras y las condiciones de uso de los productos.”³

Otro autor de la escuela de Frankfurt como W. Benjamín reconoce en el cine una forma de acercar la realidad a los sujetos como consecuencia de lo que él denominó “la legítima aspiración del hombre a ser reproducido.”⁴

El cine tiene como protagonistas a los mismos hombres comunes, por lo que éstos van a apropiarse y a reflejarse en él. Pero este potencial revolucionario del cine se ve rápidamente sofocado por las lógicas capitalistas y esto Benjamín lo acuña afirmando que “mientras sea el capital el que dé en él el tono, no podrá adjudicársele al cine otro método revolucionario que el apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte.”⁵

El cine dio protagonismo a los objetos inanimados, algo impensable en la escena teatral y a descubierto para el hombre realidades perceptuales antes inalcanzables que nacen de su propia puesta en situación frente a la realidad. El cine es “utilizado” por las masas antes que ser “contemplado” porque estas aspiran a expresarse en ese arte. “El cine no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno.”⁶

Benjamín ve en la técnica y las masas una nueva emancipación del arte. Comienza a surgir una nueva forma de lectura de los procesos de recepción que pasan a funcionar de manera colectiva y cuyo sujeto es la masa. Se estaba afirmando una nueva relación de la masa con el arte y en general con la cultura. “El espectador de cine se vuelve experto pero de un tipo nuevo en el que no se oponen sino que se conjugan la actitud crítica y el goce.”⁷

En esta nueva era digital existen verdaderas guerras por el poder de la cultura y la información, sobre su valor añadido y ante todo, por los nuevos equilibrios socioculturales y políticos. Esto quiere decir que no existe difusión masiva de la cultura sin un modelo comunicativo subyacente y a su vez “no es posible una comunicación masiva que no actúe al tiempo como una sistemática máquina de difusión (y re-producción) de la cultura.”⁸

En ese sentido, el éxito y la trascendencia del cine en la actualidad descansa más bien en la idea de superar la dicotomía arte e industria, pues en la medida en la que el cine pueda conciliar ambos elementos, logrará mayor aceptación por parte de un público medio sin necesidad de renunciar a su compromiso de captar la realidad social y los tantos conflictos que padece la humanidad, así como tampoco la aspiración a la experimentación que suele caracterizar a una buena cinematografía.

Un antes y un después

El cine como acto de invención humana no puede escudriñarse desde una mirada teórica-historicista, sin sopesar las sucesivas interpretaciones y lecturas que se le han atribuido como parte de esa fascinante irrupción que significó el arte del celuloide, sus predecesores y sucedáneos, en una era-civilización básicamente articulada alrededor de las competencias escriturales.

El término «iconosfera» fue propuesto en 1959 por el entonces director del Instituto de Filmografía de París, Gilbert Cohen-Seat para designar el entorno imaginístico surgido del invento del cine y de sus formas conexas o derivadas como la fotonovela y la televisión. La nueva nomenclatura vendría a dar reconocimiento al fenómeno ya plenamente constituido en las sociedades industrializadas, tras un siglo de cultivar los sentidos perceptivos en función de una zaga de invenciones de tecnologías y sus correlatos expresivos de tipo figurativo tan fundamentales como la litografía, la fotografía, el cartel, el fotograbado, la narrativa dibujada de los cómics o los aleluyas, así como el cine, medios todos que al decir de Gubern “densificaron espectacularmente el capital icónico en los espacios privados y públicos de las sociedades urbanas”.⁹

Más tarde, Yuri Lotman, intentaría posicionar el concepto de «semiosfera» para designar el ambiente o entorno de signos que envuelve al hombre, y del cual correspondientemente la iconosfera sería parte integrante; luego Abraham Moles advierte la necesidad de contemplar al interior a la «mediasfera» como capa más densa, portadora del capital imaginístico, intentos todos por dotar de una articulación casi a modo de campo de toda la producción signico-simbólica y visual que la humanidad conocía hasta entonces.

Muy prontamente Régis Debray, a tenor de la centralidad que en las sociedades contemporáneas ha adquirido la imagen, y según refiere Román Gubern “mimbre central de un nuevo ecosistema cultural, formado por las imágenes del cine, la televisión, la publicidad, las revistas ilustradas, y cuyos efectos psicológicos y sociales parecían a veces inquietantes y potencialmente amenazadores para la tradicional y sólida cultura gutenberiana de la palabra escrita”¹⁰, entroniza la demarcación conceptual de tres grandes etapas del desarrollo cultural humano, caracterizada por la producción sucesiva de una logosfera, de una grafosfera y finalmente de una videosfera.

Pero la vida misma, mucho más rica y anticipada que la propia teorización que la articula y explica, habría de confirmar en escasos años, la obsolescencia de tales delimitaciones para abocarse al reclamo de lo que Gubern junto a otros muchos autores llaman la «civilización de la imagen».

Volviendo al cine y sus subversiones, el propio ensayista y semiótico catalán es categórico cuando afirma que “el cine se convertiría en la matriz fundacional y genética de todos los sistemas de representación audiovisual basados en la imagen animada que se desarrollarían posteriormente a lo largo del siglo XX”¹¹

Herederero de modelos de representación formalizados desde el Renacimiento, el cine toma al decir de Gubern, el 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 de representación. En tanto del teatro toma las técnicas de puesta en escena en un espacio tridimensional espectacularizado y de la novela decimonónica sus técnicas narrativas. De tal suerte, “es legítimo afirmar que el cine forjó su identidad artística reelaborando modelos de representación plástica y modelos narrativos precedentes”.¹²

“El cine de ficción y su narrativa, basado en la imagen fotoquímica percibida en movimiento ilusorio, nació de la sustancia icónica de la fotografía, al servicio de estatuto espectacular propio del teatro, utilizando conversaciones narrativas de la novela, y cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela. Pero esa fusión de tradiciones artísticas diversas fue tan fecunda que puede afirmarse que la ontogénesis del cine desbordó ampliamente la filogénesis estética”.¹³

Como prueba inefable de la deuda del cine con los sistemas de representación anteriores, su vocabulario profesional da cuenta de las disímiles conexiones. El *encuadre*, *la composición*, *el claroscuro*, *el escorzo* y *los valores plásticos* procedieron del vocabulario de los pintores y fotógrafos. De la literatura tomó los conceptos de *narración*, *acción paralela*, *flashback*, *flash-forward* y *metáfora*; asimismo de la terminología teatral y sus prácticas adoptó vocablos como *puesta en escena*, *decorado*, *iluminación e interpretación de actores*; de la música el concepto de *ritmo* y más allá de lo artístico, del ámbito de la ingeniería, la noción de *montaje*.

El cineasta como intelectual comprometido con su tiempo y su realidad.

El cineasta, como sujeto social adquiere cierto grado de compromiso con la sociedad, en su rol de intelectual. Como práctica social e institución, el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la conformación de una representación; en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones.

En correspondencia con lo anterior, Gramsci aborda también la cultura y su papel en la sociedad, resumiendo como mensaje central que la organización de la cultura es "orgánica" para el poder dominante. “Los intelectuales no pueden definirse como tales por el trabajo que hacen, sino por el papel que desempeñan en la sociedad; esta función es siempre, de modo más o menos consciente, la de "liderar" técnica y políticamente un grupo, bien el grupo dominante o bien otro grupo que tienda a asumir una posición dominante.”¹⁴

Cada grupo social que se constituye en el terreno original de una función esencial, en el mundo de la producción económica, crea orgánicamente, junto con el mismo, uno o más estratos de intelectuales que le dan homogeneidad y una conciencia de su propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y el político¹⁵

En todo trabajo físico, incluso el más degradante y mecánico, existe un mínimo de "actividad intelectual. Así pues, podríamos decir que todos los hombres son intelectuales: pero no todos ellos ejercen la función de intelectuales en la sociedad. No hay ninguna actividad humana de la que puedan excluirse todas las formas de participación intelectual: no es posible separar al homo faber del homo sapiens"¹⁶.

El modo de ser del nuevo intelectual no puede seguir consistiendo en la elocuencia, "sino en la participación activa en la vida práctica como constructor, organizador y "persuasor permanente", y no sólo un simple orador."¹⁷

El intelectual se transforma en la conciencia auto crítica del sistema. Asimismo, contribuye a la toma de conciencia de la función histórica de la clase de la cual depende, pero a la vez entrega los elementos para que esta clase ejercite su hegemonía.

Para Gramsci los intelectuales no constituyen una clase sino una casta que se distribuye en todos los grupos sociales que expresan hegemonía, no significa que no mantengan elementos de naturaleza ideológica, psicológica, política y económica comunes como casta.¹⁸

En su libro *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Gramsci señala, refiriéndose al papel de los intelectuales en la sociedad: "la tarea de los intelectuales es darle a la clase homogeneidad y conciencia de su propia función."¹⁹

Para eso, sin lugar a dudas se hace necesaria una visión de conjunto de la sociedad, visión a la que acceden en su desarrollo, los intelectuales. Nunca se trata de una mirada exterior, ya que los intelectuales orgánicos no son concebidos como una clase aparte a la de su origen. Por eso es que Gramsci señala que: "Se puede observar que los intelectuales 'orgánicos' que cada nueva clase crea junto a ella y forma en su desarrollo progresivo son en general 'especializaciones' de aspectos parciales de la actividad primitiva del tipo social nuevo que la nueva clase ha dado a luz"²⁰

Ante la disyuntiva sobre el carácter social autónomo e independiente de los intelectuales o la existencia o no de una propia categoría especializada de intelectuales en cada grupo social, Gramsci ofrece dos conceptos ya anteriormente mencionados en los que se han desarrollado históricamente las categorías de los intelectuales, la del intelectual orgánico y la del intelectual tradicional: "Cada grupo social esencial, al haber emergido en la historia

desde su precedente estructura económica y en cuanto expresión de su desarrollo (de dicha estructura), ha encontrado, al menos por lo que se refiere a la historia que ha tenido lugar hasta ese momento, categorías preexistente y que además aparecían como representantes de una continuidad histórica que ni siquiera las más complicadas y radicales mutaciones de las formas sociales y políticas habían interrumpido”²¹

Para Gramsci, por tanto, “las categorías especializadas para ejercer la función intelectual” se forman históricamente y “en conexión con todos los grupos sociales, pero especialmente en conexión con el grupo social dominante. Una de las características dominantes de cada grupo cuyo desarrollo tienda hacia el dominio y su lucha por la asimilación es la conquista ideológica de los intelectuales tradicionales; asimilación y conquista que serán tanto más rápidas y eficaces cuanto mejor elabore el grupo dado simultáneamente sus propios intelectuales orgánicos”²²

Un intelectual orgánico se caracteriza por tanto por su alto nivel de compromiso social. “Por un lado teníamos que estar en primera fila del trabajo intelectual, porque, como dice Gramsci, la tarea del intelectual orgánico es adquirir mayores conocimientos que los intelectuales tradicionales (...) pero el aspecto que resulta crucial es el segundo: el intelectual orgánico no puede quedar absuelto de la responsabilidad de comunicar esas ideas, esos conocimientos, a través de la función intelectual, a quien profesionalmente no pertenece a la clase intelectual”²³

En esta demarcación Bordieau aporta: “(...) Los intelectuales no tienen que justificar su existencia a los ojos de sus compañeros ofreciéndoles servicios –aunque se tratara de los más nobles, al menos a sus ojos-, como los servicios teóricos. Tienen que ser lo que son, que producir e imponer su visión del mundo social –que no es necesariamente mejor ni peor que las otras-, y que dar a sus ideas toda la fuerza de la cual son capaces. No son los portavoces de lo universal, menos todavía una “clase universal”, pero sucede que, por razones históricas, tienen frecuentemente *interés en lo universal*.”²⁴

Y suscribe su certeza (presumiblemente compartida con Michel Foucault) de que es en la autonomía mas completa con respecto a todos los poderes, donde reside el único fundamento posible de un poder propiamente intelectual, intelectualmente legítimo.

Bibliografía.

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max: *Dialéctica del Iluminismo*. s.p.i., Material Digital

- Aumont, Jacques: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Barcelona, 1993
- Barbero Martín, Jesús: *Presentación de la teoría social de Comunicación*. s.p.i., Material Digital.
- Barreto, Emilio. *Bourdieu entre los dos Canclini*. En <http://www.cubaliteraria.cu>
- Benavente, Francesc Xavier. *Re-imaginar la sociología*. En <http://www.iua.upf.es> Consultado el 23 de febrero del 2010.
- Benjamín, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*, Tauros, Buenos Aires, 1989
- Berger, P., Luckmann, T. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu., 1991
- Bourdieu, Pierre. *El capital humano y la reproducción social*. En <http://trimegistos.wordpress.com>. Consultado el 17 de febrero de 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- Bustamante, Enrique: *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003
- Colaizzi, Giulia: *El acto cinematográfico: género y texto fílmico*. Universidad de Valencia. s.p.i, Material Digital.
- Degl' Innocenti, Marta. *Pierre Bourdieu: el capital cultural y la reproducción social*. En <http://www.unlz.edu.art>. Consultado el 17 de febrero de 2010
- *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Universidad de Sevilla. En <http://www.ucm.es> Consultado el 26 de enero de 2010
- Gómez Tarín, Francisco Javier: *El término "discurso" en el texto cinematográfico: necesidad de una delimitación no excluyente*. Congreso Internacional Análisis del discurso: lengua, cultura, valores. Universidad de Navarra, s/a.
- González Rey, Fernando L: *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*.

Thompson, México D.F, s/f

- González Ruiz, Mencia. *Hacia una teoría de la práctica social: notas de reflexión acerca de la distinción de Bourdieu*. En <http://www.robertexto.com>. Consultado el 14 de enero de 2010.
- Gramsci, Antonio: *Cuadernos de la cárcel*. s.p.i., Material Digital
- _____: *Los intelectuales y la organización de la cultura*. s.p.i., Material Digital
- Grandi, Roberto: *Los estudios culturales entre texto y contexto, culturas e identidad*. Comunicología. Temas actuales. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006
- Gubern, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996
- Gutiérrez Valdebenito, Omar: *La cultura y el papel de los intelectuales*. s.p.i., Material Digital
- Ibáñez, Tomás: *Ideologías de la vida cotidiana*. Sendai, Barcelona, España, 1998
- Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gili, México D.F., 1987
- _____: *Industria cultural: capitalismo y legitimación*. s.p.i., Material Digital
- _____: *La producción social de comunicación*. Alianza Editorial, Madrid, 2004
- _____: *Medios, Mediaciones y Tecnologías*. Signo y pensamiento 41. Volumen XXI, julio-diciembre de 2002
- Mezt, Christian: *El cine ¿lengua o lenguaje? Ensayos sobre la significación en el cine*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Monasta, Atilio: *Antonio Gramsci*. En <http://www.ibe.unesco.org>. Consultado el 5 de marzo de 2010
- Orellana, Juan: *La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine*. Disponible en <http://www.andreitarkovski.org/articulos/orellana.html> Consultado el 18 de marzo de 2010
- Pierre Bourdieu. *Sociología y cultura*, México D.F.: Editorial Grijalbo, 1990. En <http://www.debatecultural.net>. Consultado el 23 febrero de 2010.

- Thompson, John B.: *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación social*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Tudurí, Gerardo. *¿Qué significa una industria de cine?* En <http://www.cubanow.cu>. Consultado el 25 de febrero de 2010.
- Tudurí, Gerardo. *Pistas sobre el poder vertical en el cine*. En <http://www.cinesinautor.com>. Consultado el 25 de febrero de 2010.
- Tudurí, Gerardo. *¿Qué significa lo popular en el cine?* En <http://estasemana.cip.cu>. Consultado el 25 de febrero de 2010.

¹ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*. Material Digital.

² Pilati y Richeri citados por Rodríguez, José Luis. Tesis de Maestría. Facultad de Comunicación Social. Universidad de la Habana, p. 7

³ Huel citado por Bustamante, Enrique (coordinador) *Hacia un Nuevo Sistema Mundial de Comunicación. Industrias Culturales en la Era Digital en: Las industrias culturales entre dos siglos*, Gedisa Editorial, Fundación Alternativas, España, p. 27

⁴ Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, Tauros, Buenos Aires, 1989. Material Digital

⁵ Ídem.

⁶ Ídem, p.14

⁷ Ídem.

⁸ Bustamante, Enrique: *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Industrias culturales en la era digital*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003, p. 22

⁹ Gubern, Román: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, p.107

¹⁰ Ídem, p. 108

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Ídem, p. 110.

¹⁴ Monasta, Atilio. *Antonio Gramsci*. En <http://www.ibe.unesco.org>

¹⁵ Antonio Gramsci. *Cuadernos de la cárcel*. Material Digital.

¹⁶ Ídem

¹⁷ Ídem

¹⁸ Gramsci, Antonio citado por Gutiérrez Valdebenito, Omar. *La cultura y el papel de los intelectuales.*, p. 4.

¹⁹ Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Material Digital, p. 8

²⁰ Ídem, p.10

²¹ Gramsci, Antonio citado por Grandi, Roberto. *Los estudios culturales entre texto y contexto, culturas e identidad*. Comunicología. Temas actuales. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, p. 127

²² Ídem

²³ Hall citado por Grandi, Roberto. *Los estudios culturales entre texto y contexto, culturas e identidad*. Comunicología. Temas actuales. Editorial Félix Varela, La Habana, 2006, p. 128

²⁴ Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999, p. 171.