



EDICIÓN 12
JULIO - DICIEMBRE 2020
E-ISSN 2389-9794

MUSEO
Y ECONOMÍA

H. WHITE
*La
Historia
como
Narración*

VOG
ITALIA

E.M. GOMBRICH
RELATOS DEL ARTE

Los
ECOS
DE
ECO

Th









Proyectando la modernidad: la experiencia estética en el cine

Leidy-Paola Bolaños-Florido*

Camila Gatica-Mizala**

El cinematógrafo de los Lumière se usó por primera vez en París en diciembre de 1895 y llegó a América Latina a mediados de 1896 siguiendo las rutas de comercio mundiales, regionales y locales¹. Durante las primeras décadas del siglo XX los pobladores latinoamericanos de zonas urbanas establecieron nuevos usos del tiempo y formas de sociabilidad a partir de su encuentro con el cine. Los espectadores se dejaron sorprender por las novedades tecnológicas y culturales que, por primera vez, fueron visibles de manera más directa y evidente en las pantallas cinematográficas. Esto sugiere que el cine lejos de ser un telón de fondo delante del cual

* Doctora en Historia por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). Investigadora Posdoctoral del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación (MINCIENCIAS) en la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá (Bogotá, Colombia). Editora invitada  <http://orcid.org/0000-0002-5273-5573>
 lp.bolanos147@uniandes.edu.co

** Doctora en Historia por University College London (Londres, Reino Unido). Investigadora posdoctoral del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile, Chile), Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) no. 3190267. Editora invitada  <https://orcid.org/0000-0003-0866-885X>
 cgatica1@uc.cl

1. Ana-María López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal* 40, no. 1 (2000): 48-78, <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0020>



transcurrió la vida moderna y urbana contribuyó a producirla y modularla. Más aún, estos cambios se basaban en el carácter público de lo urbano, muy ligado a la ciudad como el lugar ideal para el desarrollo de discursos de modernidad.

Como ha señalado Walter Benjamin (1999, 2003), el cine impulsó un cambio cultural en el siglo XX, al proponer al público un nuevo modo de participación en la experiencia estética; al modificar modos existentes de disfrute artístico, y alterar las formas de percepción estética y social². Son estas nuevas sensibilidades las que darán pie a una manera diferente de entender el rol social del cine, con un enfoque desde lo estético, y de dar cuenta de otras historias que van más allá del régimen representacional —lo “bello”, lo “bueno”, etcétera—.

Asimismo, el cine es también un aparato moderno en sí mismo, lo que permite plantear la pregunta por la función social que cumple la aparición del cine en tanto tecnología. El cine se desarrolló a comienzos del siglo XX como una tecnología que permitía expandir las posibilidades del arte, así como el acceso a ese arte. Es respecto a esta expansión que Jacques Rancière ha explorado cómo ese mayor acceso implica, también, una nueva forma de acceder a una sensibilidad moderna³. En este sentido, la tecnología y la masificación del arte reordenaron el reparto de lo sensible donde lo estético se abre a las historias de quienes antes quedaban fuera de la Historia. El nuevo reparto se da, precisamente, en ese reconocer esas nuevas formas estéticas como arte y el surgimiento de un nuevo lenguaje estético⁴.

En la práctica, ¿qué significó lo anterior? Que la exclusividad de la cultura —y del régimen representacional— comenzó a ser difícil de mantener y que una enorme cantidad de personas podían tener acceso a una producción y consumo de masas. En este contexto, el cine se transformó en el espacio que abrió la oportunidad a personas de distintas capas sociales a transformarse en parte de otro público, más amplio que la elite cultural y social. Miriam Hansen, quien toma el concepto de esfera pública de Habermas⁵, señala que el cine presentó la posibilidad de que sugiera una esfera pública alternativa, que podía tener un efecto en la experiencia de la modernidad⁶. En sus primeros años, el cine como forma de entretención

2. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Ítaca, 2003 [1936]); “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations* (Londres: Pimlico, 1999).

3. Jacques Rancière, *El reparto sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: LOM, 2009).

4. Miriam Hansen, “Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale”, en *World Cinemas, Transnational Perspectives*, eds. Nataša Durovicová y Kathleen Newman (Nueva York y Londres: Routledge, 2009), 287-314.

5. Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (Cambridge: Polity Press, 1990).

6. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1994).



constituyó un cambio mayor en la forma en cómo se configuraron lo público y lo privado y, particularmente, lo cotidiano y los espacios de entretenimiento. Es decir, el cine abrió la forma en que se definía la esfera pública, al cambiar las relaciones particulares de representación y recepción. A la vez, el cine constituyó una intersección e interacción con otras formas de vida pública.

En vista de lo anterior es preciso pensar el lugar del cine en un momento de ampliación de lo público en donde la emergencia de la cultura de masas permitió una ampliación de esos espacios —de entretención, pero también políticos y sociales—. Es en este sentido que el significado social del cine se empalma con la experiencia estética y social de la modernidad, que está profundamente vinculada a los cambios en los gustos, las vanguardias artísticas y las modas que estaban siendo diseminados por los nuevos medios. A este respecto, son dicientes las contribuciones para el dossier propuesto en esta edición de la revista, por cuanto se enmarcan en esos nuevos lenguajes y repartos que permite el cine, así como en la experiencia social de la modernidad. Asimismo, lo anterior permite entender cómo este proceso ha seguido evolucionando a lo largo del siglo XX, que es precisamente de lo que se ocupan los escritos que conforman este dossier.

El artículo “Percepciones del relato cinematográfico en *Aliento* de Kim Ki-Duk” de Véronique Mondéjar explora las formas en que el estilo cinematográfico del cineasta coreano utiliza artefactos de la narrativa del cuentista ruso Antón Chéjov, para dar cuenta de la relevancia del análisis retórico en el cine como arte. Mondéjar explora el recurso dramático de la cuarta pared, a partir de una suerte de larga historia del mismo como recurso en las artes. La cuarta pared separa con un velo invisible al espectador de la ficción, permitiéndole que se conviertan en testigo ocular de las expresiones y sonidos que envuelven la trama.

Lo anterior le permite a la autora situar la elección estilística de Kim como parte de un uso estético más amplio. En *Aliento* (2007), como en otros de sus filmes, Kim Ki-Duk intensifica lo visible para atenuar la palabra; así, valiéndose de un lenguaje preeminentemente visual narra la reclusión emocional de los dos personajes centrales quienes optan por una pasión compartida como vía de fuga y redención. Esta decidida intervención visual para dar cuenta del drama confirma el poder de expresión de las imágenes —que solo puede proporcionar la experiencia cinematográfica— y como destaca la autora, “subraya la dificultad de la palabra como herramienta útil para salvar la comunicación humana”.



El segundo artículo, de Emilse Galvis y Christian Fajardo se titula “La política del cine en la modernidad y la apertura a mundos (im)posibles. Una aproximación desde Simone Weil y Jacques Rancière”. Los autores destacan cómo la nueva experiencia estética del cine trajo aparejada un nuevo vínculo entre arte y política y retoman los debates en torno a sus posibilidades de inclusión/exclusión. Efectivamente, el carácter “posaurático” del cine, si nos remitimos a los términos de Walter Benjamin, llevó a la “desacralización del arte” y a un nuevo modo de participación y goce de la gente del común en la experiencia estética. Desde esta perspectiva, el uso político del cine, como lo indican los autores, no está en su carácter militante, al pretender mostrar a los humildes y marginales futuros teológicos o al crear una suerte de conciencia proletaria.

Se trata más bien, como lo ha defendido Jacques Rancière, de sacar a la superficie la riqueza de su experiencia sensorial; las maneras en que ellos expresan los afectos, transportan y comparten sus experiencias y, en últimas, reinventan la vida misma. Para ilustrar lo anterior, Galvis y Fajardo reflexionan sobre dos películas: *Europa '51* (1952) de Roberto Rosellini y *Juventud en Marcha* (2006) de Pedro Costa. Finalmente, uno de los elementos que Galvis y Fajardo ponen en evidencia es el problema de la distancia en el cine y la necesidad de crear nuevas formas de habitar el mundo que compartimos. Es esa distancia la que permite romper lo representacional y plantear nuevas formas de (re)producir lo sensible. Lo político en el cine se plantea como parte de esas nuevas sensibilidades.

Desde otro plano de la modernidad, Letícia Badan Palhares Knauer de Campos en su artículo “Mirrors of Reality: Art and Modernity in the Cinema of Dario Argento” explora la capacidad del género del *giallo* y el horror para retratar y confrontar el mundo moderno y los problemas que este nos plantea en relación con la condición humana. Este género que florece tras la caída de la Italia fascista se alimentó de las artes visuales provenientes de Estados Unidos, al tiempo que cinematográficamente las reanimó. Particularmente, los filmes de los cineastas Dario Argento y Mario Bava, los cuales destaca la autora, fueron una ventana de acceso a la modernidad cultural en la Italia de la segunda mitad del siglo XX. Este cine de terror, que empezó a diferenciarse del cine de terror estadounidense por una violencia más explícita y por hacer un tratamiento poco convencional de lo femenino, fue reflejo de una modernidad atravesada por el arte, el consumo capitalista, la producción de lo urbano renovado y los cambios tecnológicos. Todo ello se presenta para los personajes de las películas como artefactos y espacios seguros y atractivos pero también como elementos por donde se filtra la fragilidad, el horror y la violencia. Este cine se constituye desde el horror como una estética que se construye desde la extrañeza y el desplazamiento que genera la modernidad.



De la representación cinematográfica de nuevos hábitos referentes al amor y las modas —peinados, ropa y expresiones— trata el artículo “Vestidos y cuerpos en las protagonistas del cine silente” de María Clara Salive. La autora se centra en las cintas silentes: *María* (1922) de Máximo Calvo, *Aura o las Violetas* (1924) de Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón y *El amor el deber y el crimen* (1925) también de Vincenzo di Domenico y Pedro Moreno Garzón para destacar la tensión entre tradición y modernidad. Salive examina, particularmente, la manera en la que el cine colombiano representó las historias de amor contadas en las novelas románticas decimonónicas. El acento está puesto en los cuerpos modernos y en las ideas de belleza femenina del cine que tomó esas historias y las llevó a la pantalla a inicios de 1920. El foco de Salive en el cuerpo y el vestido dan un giro al análisis de estas películas, para llevar la discusión a un plano que desafía las narrativas más clásicas sobre la feminidad de estas producciones tempranas.

Finalmente, el artículo “Retórica y fotogenia de las máquinas en documentales de las guerras de El Chaco y Malvinas” de Pablo Corro-Penjean discute el surgimiento de una tecno-estética en el cine de no ficción latinoamericano del siglo XX. El enfoque está puesto en los documentales sobre la guerra del Chaco (1932-1935) y la guerra de las Malvinas (1982). A través de un tratamiento crítico, el autor considera las distintas maneras en las que las imágenes cinematográficas de aviones, barcos, aglomeraciones de armamentos y vehículos artillados se insertan en los discursos de modernidad. Como lo señaló Siegfried Kracauer (2004), fueron los eventos de guerra los que despertaron la curiosidad de la cámara haciéndola enfocar en primeros planos, en partes del cuerpo y en objetos desde ángulos inusuales y con minucias que el ojo por sí mismo no podía captar⁷. Asimismo, el autor explora cómo fue representado, pensado y proyectado el territorio en estas producciones y visualiza en ellas tres configuraciones retóricas: el tópico de la distancia, el de la exhibición de las armas y el del reajuste de las formas. Lo anterior, le permite analizar discursos sobre la nación y el otro —lo internacional—.

Bibliografía

- [1] Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En *Illuminations*. Londres: Pimlico, 1999.
- [2] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003 [1936].

7. Siegfried. Kracauer, 1960. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2004 [1947]), 53.



- [3] Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- [4] Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1994.
- [5] Hansen, Miriam. "Vernacular Modernism: Tracking Cinema on a Global Scale". En *World Cinemas, Transnational Perspectives*, editado por Nataša Durovicová y Kathleen Newman, 287-314. Nueva York y Londres: Routledge, 2009.
- [6] Kracauer, Siegfried. 1960. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2004 [1947].
- [7] López, Ana-María. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40, no. 1 (2000): 48-78. <https://doi.org/10.1353/cj.2000.0020>
- [8] Rancière, Jacques. *El reparto sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

