

Mario Carlón / Carlos A. Scolari
(editores)

El fin de los medios masivos

El comienzo de un debate



En el marco del proceso de cambio que actualmente caracteriza al sistema mediático y la desestabilización que, según se percibe, afecta a los medios masivos, cabe preguntarse: ¿Seguiremos leyendo diarios y libros? ¿Escucharemos la radio? ¿Se podrá seguir yendo al cine además de ver televisión? Quizás algunos de estos medios desaparezcan, otros sigan adelante y más de uno se adapte al nuevo sistema de medios de comunicación y logre sobrevivir. Pero más allá de la supervivencia individual de tal o cual especie mediática, intuimos que nos encontramos en el final de una era. El siglo XX quedará en la historia como la gran época de los medios masivos, aquella en la que reinaron prácticamente sin competencias y lograron una inserción única, influyendo sobre todos los aspectos que hacen a la vida social. Por eso el debate recién comienza: ¿podría haber comenzado seriamente antes, cuando los medios masivos se encontraban en su apogeo? Creemos que no.

Del prefacio de Mario Carlón y Carlón Scolari

Los autores:

Robert Logan
Gustavo Aprea
Paolo Bertetti
Mario Carlón
José Luis Fernández
Hugo Pardo Kuklinski
Eduardo Russo
Carlos A. Scolari
Sandra Valdetaro
Mirta Varela
Eliseo Verón

lcrj³
LA CRUJÍA



lcrj inclusiones

inclusiones: categorías



Mario Carlón y Carlos A. Scolari (Eds.)

**El fin de los medios
masivos**

El comienzo de un debate

icrj' inclusiones

LAS MUERTES DEL CINE _____

Gustavo Aprea

1. Últimos anuncios sobre la muerte del cine

Durante la década de 1990 una serie de críticos, ensayistas y teóricos habla de la desaparición de lo que ha sido considerado tanto el arte como el espectáculo de masas característico del siglo XX: el cine. En un texto dedicado al centenario del cinematógrafo Susan Sontag (2007 [2001]) inicia su homenaje afirmando la decadencia y avizorando la muerte de esta forma de expresión capaz de compendiar todo el arte e interpretar la vida al mismo tiempo. Pronto se corrige y plantea que en realidad lo que está muriendo no es la cinematografía sino la cinefilia. El amor por el cine y sus rituales relacionados con las salas oscuras donde se exhiben los filmes implicó para la generación de la autora una verdadera pasión intelectual. La manifestación central de la poética del siglo que está terminando ha sido derrotada por el crecimiento de otros medios como la televisión y el aplastante predominio de los productos estandarizados de una industria cinematográfica que ni siquiera logra asegurar la masividad. Ese artículo, que pretende ser una elegía sobre un arte que agoniza, en realidad registra el fin de un modo de ver el cine.

Sontag no es la única que registra el fin de la centralidad del medio cinematográfico. La obra del crítico Serge Daney anticipa algunos años su diagnóstico fatal. En la presentación de la revista

Wolton → ^{Wolton} ^{de los medios}
Verón → ^{de los medios}

Trafic señala el fin de una era en que se escribió mucho "con las imágenes, gracias a las imágenes, sobre las imágenes y mirando las imágenes" (Daney, 2004 [2002]: 279). En su descripción de la utilización contemporánea de los medios audiovisuales - el momento del post cine - Daney distingue entre la imagen y lo visual. La televisión como entretenimiento, la publicidad y el cine que convoca públicos masivos están dominados por la perspectiva visual. Desde esta posición se "ve" lo que los medios dan a leer. Los espectadores contemporáneos pueden "leer" cada vez más lo que los medios les ofrecen pero, por el contrario, tienen dificultades para "ver" lo que les dan a leer. Opone a la falsa transparencia y el automatismo de lo visual el lugar de la imagen como una experiencia construida sobre la visión, como la capacidad de construcción de una mirada crítica. Comentando la obra de su amigo Daney, Giles Deleuze (1995 [1986]) plantea que estamos en una etapa en la que los filmes han perdido el lugar central que habían tenido en un período anterior y se ven inmersos en un mundo de imágenes publicitarias, televisivas, gráficas, etc. Ambos autores describen el debilitamiento de la convocatoria y el poder del cine considerado como un arte en oposición con el surgimiento de un universo de imágenes que se manifiestan a través de otros medios masivos.

Al mismo tiempo que se narra la muerte del cine como expresión estética y experiencia intelectual, otros autores tematizan la desaparición de los medios masivos. Dominique Wolton (1992 [1990]) define el pasaje de una sociedad articulada alrededor de una oferta mediática - los clásicos medios de masas como la prensa, la radio y la televisión generalistas - a otra en la que la demanda configura el nuevo sistema mediático a través de redes que comienzan en la televisión por cable y culminan en los usos contemporáneos de Internet. Por su parte Eliseo Verón (1996 [1994]) registra las transformaciones que se están produciendo en la televisión que se ha convertido en el centro del sistema de medios durante el último cuarto del siglo XX. A partir de la consideración del desfase cada vez mayor entre la oferta y la demanda prevé la desaparición del medio televisivo como espectáculo masivo. La afirmación de este autor se basa tanto en los cambios tecnológicos que permiten la convergencia en una sola pantalla de varios medios (desde la televisión a Internet) a través

de los que se expresan múltiples prácticas sociales como en las modalidades de uso que potencian la divergencia entre una oferta que tiende a ampliarse y una demanda cada vez más activa. Así, Verón explica el fin de la televisión como un medio de masas que a partir de una emisión concentrada se dirige a audiencias muy amplias e indiscriminadas con pocas posibilidades de intervenir directamente en el desarrollo de la programación. Superando ciertas observaciones de sentido común que profetizan el fin de los medios masivos como una consecuencia ineludible de la evolución tecnológica, autores como Wolton y Verón describen las profundas transformaciones que se están produciendo en el campo de la comunicación más allá de las innovaciones técnicas. Lo que parece marcar la diferencia y el fin de los medios masivos son los cambios que se producen en las prácticas sociales que, junto con las tecnologías, definen a los medios de comunicación.

Si se considera el agotamiento estético y la pérdida de fuerza de sus imágenes junto con el ocaso de los medios masivos puede pensarse que el cine - al menos tal como lo se lo conoció habitualmente - se extinguió o está próximo a desaparecer. Sin embargo si se observa este proceso desde un punto de vista diacrónico resulta necesario matizar esta afirmación. Los cambios descritos son evidentes y en este sentido puede hablarse de la muerte del cine como medio masivo. Pero al mismo tiempo desde esta perspectiva queda claro que hay que considerar que ésta no es la única crisis terminal del medio cinematográfico. Es decir que no sería la primera vez que el cine agoniza sino la nueva muerte de un medio que da cuenta de la terminación irreversible de una etapa cuyos rasgos dominantes quedan marginalizados o simplemente desaparecen.

2. Las muertes del cine desde un punto de vista histórico

La utilización de la metáfora de la muerte para referirse a la irreversibilidad de los cambios que se están produciendo puede entenderse como una profecía o como un diagnóstico. La mirada profética pone su énfasis en las diferencias que caracterizan al momento actual con

respecto a otras etapas y se preocupa por hacer evidente su irreversibilidad. Un diagnóstico implica la reconstrucción de un proceso que permite hacer comprensible el panorama que se está describiendo. A su vez, una perspectiva histórica permite incluir las transformaciones descritas dentro de un marco más amplio y, simultáneamente, establecer comparaciones con otros períodos de cambio. En este sentido el profundo cambio que se está produciendo en el cine se puede comprender como un momento más en que un medio de comunicación varía su lugar en la sociedad, el modo de relacionarse con su audiencia y el tipo de prácticas sociales con las que se relaciona. En muchos de los casos en que se verifican estos puntos de inflexión en el desarrollo de la cinematografía se apela a la figura de la muerte del medio. Así se puede hablar no de una sino de varias muertes del cine.

Para poder establecer una lectura amplia de las transformaciones que sufre la cinematografía y los momentos que marcan rupturas evidentes a lo largo de su historia resulta necesario especificar cuál es la lógica que busca dar cuenta de las distintas etapas e instancias de transición. Bajo la designación "cine" la sociedad reconoció a lo largo de todo el siglo XX y reconoce en la actualidad un tipo de institución que ha sufrido múltiples cambios. Con el objetivo de narrar su evolución han sido utilizados varios criterios: las transformaciones tecnológicas, la aparición de autores fundamentales y la descripción de estilos memorables, la existencia de modalidades de representación hegemónicas o las variaciones que se producen tanto en las modalidades de producción y exhibición como en los públicos. En muchos casos el énfasis excesivo puesto en alguno de estos factores tiende a desarrollar interpretaciones que no alcanzan a explicar ni la complejidad de las situaciones involucradas ni la dinámica de un fenómeno que ha sufrido transformaciones significativas a lo largo de más de un siglo.

Un punto de vista que permite analizar los cambios y entender las permanencias a través de varias anunciadas "muertes del cine" es el que parte de considerar la cinematografía como un medio de comunicación.¹ Desde esta posición se pueden considerar no sólo

¹ El concepto de medio de comunicación entendido tal como lo definen autores como Christian Metz (2001 [1977]) o Eliseo Verón (1996 [1994]), como la

las variaciones técnicas y sus manifestaciones en los lenguajes sino también las transformaciones en las prácticas sociales que se van generando. A su vez, teniendo en cuenta las variaciones en dichas prácticas sociales y las manifestaciones discursivas, se pueden observar los distintos lugares que le va otorgando la sociedad a la cinematografía en relación con otras formas de intercambio simbólico. Esto implica considerar el lugar que la cinematografía ocupa dentro del sistema de medios de comunicación con que se articula en cada momento histórico.

3. Las muchas vidas y las muertes del cine

Sobre la base de estos criterios se pueden definir cuatro momentos (cuatro vidas) del cine.² Uno *primitivo* en el que el nuevo dispositivo circula en un marco de espectacularización de la tecnología y como una atracción de feria. Luego se consolida el momento *clásico* en que el cine se constituye como espectáculo con salas abastecidas por una producción industrial que construye tanto un tipo de narrativa específica como la aparición de sus impugnadores. La irrupción de la TV, la crisis del sistema industrial y la narrativa clásica señalan el colapso de la industria tradicional junto con la irrupción del *modernismo*. Finalmente el momento *contemporáneo* en el que la imagen cinematográfica es sólo una más entre muchas y en el que la circulación tradicional - la exhibición en salas - es sólo un momento - no siempre el más importante - en su circulación.

3.1. Del cinematógrafo al cine: el período primitivo

El momento inicial se corresponde con lo que se suele denominar cine primitivo. Es un hecho conocido que el dispositivo tec-

articulación de una tecnología o varias tecnologías con una serie de prácticas sociales.

² Para definir estas etapas y los momentos de cambio se plantean en los que, más allá de las diferencias de nombre o duración, concuerdan varios autores y que, en general, son reconocidos dentro del campo académico. Como ejemplo, puede citarse la obra en doce volúmenes de Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (1995) aparecida con motivo del centenario del cine.

nológico que da origen a la cinematografía no está directamente relacionado con el espacio de los medios de comunicación masiva y los espectáculos artísticos. El nuevo invento inicia su carrera a partir de la tendencia dominante en la época: la espectacularización de la tecnología. El dispositivo que permite registrar y proyectar imágenes fotográficas en movimiento es el producto de una serie de investigaciones que se producen simultáneamente durante las últimas décadas del siglo XIX. Los pioneros que trabajan en varios países tratando de mejorar esta tecnología manifiestan diversas intenciones y, en consecuencia, imaginan distintas aplicaciones para sus inventos³. No necesariamente piensan en el desarrollo de un espectáculo que sigue las modalidades de exhibición del teatro. Ni siquiera puede afirmarse que la presentación de imágenes fotográficas en movimiento fuera el único proyecto de espectáculo público con imágenes: una gama de artefactos que iba desde dioramas y la utilización de la linterna mágica a dispositivos como el praxisnoscopio⁴ precedieron y compitieron con las nacientes imágenes fotográficas en movimiento.

En este contexto las primeras exhibiciones se inscriben dentro de una tendencia que se va consolidando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX: la presentación de novedades de la tecnología como parte de un espectáculo en el que se combinan una función didáctica y propagandística con el entretenimiento. El primer atractivo para el cinematógrafo es la presentación de un dispositivo que permite la proyección de imágenes fotográficas en movimiento. En primera instancia las exhibiciones del nuevo artefacto se realizan en salones a los que se convoca a sectores de la elite. En pocos años el cinematógrafo agota el público burgués interesado en retratarse a través del

³ Por ejemplo Thomas A. Edison y su inventor William Dickson presentan el kinetoscopio que definía un tipo de proyección observable por un solo espectador a la vez.

⁴ Las proyecciones de imágenes dibujadas en movimiento para el teatro óptico inventado por Emile Reynaud antecede en cinco años a las exhibiciones de Lumière. Si bien en este dispositivo puede señalarse el origen de la animación fílmica resulta evidente que su atractivo resultó menor que el de las imágenes fotográficas en movimiento que generaban un efecto de fascinación por su capacidad para reflejar la realidad.

nuevo dispositivo y "se degrada" en un espectáculo de feria. Si bien el efecto de novedad se diluye con relativa facilidad la fascinación por el medio persiste durante mucho tiempo.

En los primeros años de explotación del cine la atracción está constituida por este nuevo efecto de realidad generado por la tecnología. En este contexto ni los productores y exhibidores ni el público parecen prestar demasiada atención en torno al problema del tipo de imágenes (ficcional o no ficcional) que se registran. Las primeras "vistas" incluyen tanto reproducción de escenas y paisajes urbanos en movimiento (*La llegada del tren a la Ciotat*, *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*) como la inclusión de pequeñas viñetas en movimiento cómicas (*El regador regado*) o fantásticas (*La demolición de un muro*). Las primitivas "actualidades" se alimentan tanto de registros directos de eventos socialmente significativos como de reconstrucciones realizadas en los lugares donde se habían producido eventos o recreaciones teatralizadas sobre acontecimientos de actualidad y representaciones de asuntos imposibles de verificar como naufragios y terremotos.

Dentro de este marco surgen las primeras representaciones ficcionales, ya sea como transposición de espectáculos ya existentes (en los primeros filmes de Meliès y Edison, por ejemplo) o a través de la filmación de narraciones creadas específicamente para el nuevo medio (Meliès como creador de la ficción en el cine). Dentro de este contexto se va desarrollando un tipo de relato que absorbe rasgos de otras formas del espectáculo de gran popularidad como el *music hall*, el melodrama teatral o de prestigio como el teatro y la novela realistas. Durante este período inicial todavía no existe una forma narrativa propia del nuevo medio pero se van gestando un tipo de representación y una modalidad de relato que termina constituyéndose en hegemónica. El triunfo de esta tendencia coincide y se potencia con modificaciones en la organización de la producción (se definen roles abordados por especialistas en el equipo técnico y en algunos países como los EEUU y Alemania se conforma un tipo de organización industrial) y circulación (las salas cinematográficas que imitan la organización del espectáculo teatral se convierten en el principal y casi único centro de exhibición, se estandariza la pro-

ducción teniendo como centro de los programas a los largometrajes ficcionales).

3.2. El cine como espectáculo masivo: la época clásica

Desde mediados de la década de 1910 se institucionaliza una nueva concepción del cine como espectáculo de masas producido industrialmente y dedicado a la producción de textos narrativos ficcionales. En un lapso de tiempo breve desaparece el cine centrado en el efecto de novedad del dispositivo y se consolida un modelo que tiene como centro relatos dramáticos. Esta primera "muerte" del cine en general fue más festejada que lamentada por los productores del momento. Personajes claves dentro de este proceso como David W. Griffith viven como un triunfo este pasaje de una exhibición de feria a un espectáculo que se rige por las normas de prestigio del arte burgués. En este optimismo se conjugan la posibilidad de legitimar al nuevo medio como una expresión artística y la concreción de un tipo de negocios de una escala y un alcance impensables hasta el momento.

En la medida en que el espectáculo cinematográfico se organiza alrededor de unas ficciones que suplantán la fascinación inicial por los efectos del dispositivo se va conformando una modalidad narrativa —basada en la imperante en el teatro y la literatura del momento— a través de la cual las historias presentadas parecen contarse solas ante los ojos de un espectador que se identifica emotivamente con lo que está viendo a través de la pantalla. Esta forma de relato omnisciente se sostiene sobre una causalidad narrativa estricta que construye su verosimilitud tanto a través de convenciones genéricas muy fuertes como enfatizando el mantenimiento de la ilusión por la que aquello que aparece en la pantalla forma parte del "mundo real". De esta manera, según Christian Metz, el cine se convierte en una tecnología del imaginario en un doble sentido. Por un lado, se refiere al soporte de las imágenes cinematográficas: todo lo que se ve en la pantalla no está, es un reflejo de algo que fue registrado fuera y antes de la proyección. Por otro, alude a un régimen de percepción que prioriza cierta forma de la ficción: la narraciones son presentadas a través de una enunciación transparente que se

privilegia frente a otras modalidades que hacen visible el dispositivo tecnológico del cine y dan cuenta de la condición de *constructo* que tienen los filmes (Metz, 2001 [1977]).

La nueva modalidad de representación que se construye durante el período clásico tiene un alcance casi universal y se expande hasta alcanzar audiencias de una masividad nunca vista hasta el momento. De esta manera la cinematografía se convierte en uno de los ejes principales del sistema de medios masivos que se consolida durante el período de entreguerras.⁵ Dada la importancia que adquiere en las sociedades del período se convierte tanto en el espectáculo principal como en un instrumento de propaganda directa e indirecta. La imagen cinematográfica parece convertirse en una de las fuentes primordiales y más creíbles para la representación del mundo. El poder que se le atribuye al nuevo lenguaje audiovisual hace que a lo largo de toda esta etapa quede sometido a formas de control económico e institucional que culminan en sistemas de censura con mucha influencia sobre el conjunto de la producción. Si bien durante este período existe un debate sobre la justificación del cine como una forma artística, todavía no se puede establecer un acuerdo sobre cuáles son los valores estéticos puestos en juego y cuáles los filmes que acceden a él. Mientras el sistema industrial dominante apela a la legitimación estética como forma de prestigio,⁶ los cuestionadores de este tipo de cine acercan sus propuestas a las de las artes contemporáneas.

En efecto, durante la década de 1920, cuando la institución cinematográfica se consolida y el modo de representación planteado por ella se convierte en hegemónico surgen impugnadores como los movimientos de vanguardia y el documentalismo. Estas corrientes es-

⁵ Durante esta etapa el cine compartió las preferencias del público con la radiofonía y la prensa masiva. Sin embargo, a diferencia de ellos, el medio cinematográfico tendió a construir audiencias internacionales y a no conectarse exclusivamente con espectadores locales.

⁶ La fundación de instituciones como la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, la creación de premios como los Oscar o la aparición de festivales como los de Venecia y Cannes son los aspectos más visibles de esta política de legitimación estética que busca articular la lógica del espectáculo con modalidades propias de la producción artística.

téticas con propuestas disímiles critican las convenciones generadas por el cine industrial y buscan de alguna manera recuperar algunos de los aspectos del período inicial de la cinematografía. Mientras las vanguardias se apoyan en un trabajo que pretende explotar las posibilidades del dispositivo técnico (actuación, encuadre, montaje, creación de ritmos propios) más allá de las convenciones narrativas ligadas a un realismo teatral, el documentalismo intenta recuperar la mirada directa sobre "la realidad" que definió al momento fundacional del cine. En este sentido los oponentes de la modalidad hegemónica parecen ser los únicos que lamentan de alguna manera la desaparición del cine primitivo.

Pese a la fuerza y el valor de las posturas críticas termina por imponerse la visión hegemónica que puede absorber muchos de los rasgos de sus cuestionadores al mismo tiempo que las propuestas marginales son arrasadas en el marco del surgimiento de los movimientos totalitarios, la crisis económica y las guerras mundiales. La consistencia del modo de representación clásico resulta tan poderosa que no sólo puede integrar las innovaciones generadas fuera de sus instituciones sino que además absorbe cambios tecnológicos fundamentales como la incorporación del sonido o el pasaje del blanco y negro a diversas modalidades cromáticas. En consecuencia, se puede hablar de un régimen sumamente organizado a través de géneros fuertes y estilos reconocibles para cada entidad productora, jerarquizado (sistema de estrellas, clasificación de las productoras según categorías) y con una tendencia muy marcada a la concentración tanto en el plano local como en el internacional. Más allá de las especializaciones en torno a tipos de públicos particulares, la cinematografía se dirige a audiencias masivas y parece interpelar a un tipo de espectador que busca una conexión empática con el espectáculo que está viendo.

Se genera de este modo una idea del cine cuyos rasgos parecen ser los específicos de este medio tanto para el sentido común como para muchas posiciones de la crítica e incluso algunas lecturas teóricas. Se trata de un tipo de forma de intercambio simbólico apoyado en un conjunto de dispositivos que a través de narraciones ficcionales se ubica en un espacio de intersección entre el espectáculo y

las formas artísticas más tradicionales como la música, la plástica y la literatura. Este tipo de utilización de un dispositivo se apoya en modalidades de exhibición específicas (las salas cinematográficas) y genera sus propias formas espectatoriales. Más allá de las cualidades intrínsecas que permiten la universalización de este modelo de cinematografía, el sostenimiento de la estructura comercial industrial y el control institucional sobre la producción facilitan la expansión y el sostenimiento de este modelo hegemónico durante cuarenta años.

3.3. La modernidad o el cine legitimado desde el punto de vista estético

A mediados de la década de 1950 la modalidad de representación clásica entra en crisis por la aparición de una serie de factores y nuevamente se especula con la muerte del cine. En general se reconoce que la competencia de un medio como la televisión y las nuevas posibilidades técnicas que facilitan la filmación en escenarios naturales llevan a colapsar el sistema de los estudios. También pueden indicarse cuestiones como el profundo desfase entre los requerimientos de los criterios de los sistemas de censura y las pautas culturales que surgen luego de la Segunda Guerra Mundial en el marco de las distintas variantes del Estado de Bienestar. Finalmente es necesario señalar el agotamiento del modelo de representación del cine clásico. La narración abusiva de esquemas, personajes y situaciones o porque desde distintos ámbitos se tensan sus límites.⁷ El tipo de espectador construido por la modalidad de representación dominante parece no corresponderse con una audiencia específica por lo que se registra una importante disminución de las recaudaciones que provoca la desaparición de salas de exhibición y la quiebra de productoras.

En el marco de esta crisis irrumpe una modalidad de representación que se construye a partir de un cuestionamiento del cine clásico

⁷ Por ejemplo el Neorrealismo italiano, la aparición de directores por el momento marginales como Ingmar Bergman o el barroquismo al que acceden ciertos directores hollywoodenses como Alfred Hitchcock u Orson Welles.

co. La debilidad de una industria con una fuerte tendencia a la concentración permite el surgimiento de nuevas formas de producción y propuestas estéticas. Entonces se conforma lo que se conoce como cine moderno. En numerosos países se perfilan corrientes como la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, el *Cinema Novo* brasileño que se plantean formas de producción más ágiles que las de los grandes estudios y logran una renovación del lenguaje cinematográfico. Los nuevos cineastas amplían el campo de lo decible tanto a través del abordaje de temas prohibidos en el marco de la industria (una visión más explícita del sexo, recuperación de las políticas contestatarias) como a través de una renovación de las modalidades de narración y representación de la vida social. Las transformaciones logradas se conectan y potencian con una redefinición de la estética cinematográfica. Para los críticos, los teóricos y buena parte de los realizadores y el público el cine es un arte en la misma medida que la literatura o la plástica. La valorización estética de la cinematografía se sostiene a partir de la aparición de una postura auto reflexiva por parte de los cineastas. Recién en este período se consolida una posición que dentro de las artes consagradas ha venido desarrollándose a lo largo de todo el siglo XX: el interés pasa de la capacidad de representación del mundo a un cuestionamiento de dicha representación. Para lograr este objetivo el cine moderno busca deliberadamente quebrar la enunciación transparente del cine clásico. De esta manera construye un distanciamiento crítico respecto al modo en que presenta sus historias. Desde el punto de vista del relato hay un debilitamiento de la causalidad narrativa cerrada y omnisciente junto con un juego con las convenciones del cine tradicional. En este contexto el centro de interés pasa de sostener la validez de sus enunciados como una representación fiel del mundo a hacer visible el proceso de enunciación que le da origen.

En relación con esta postura se define una estética que homologa el lugar de los directores con el de los autores de las disciplinas consagradas y el de los filmes con las obras de arte. Dentro de este contexto la inclusión en el campo del espectáculo que había sostenido la legitimación durante la etapa clásica industrial es minimizada o, en la mayor parte de los casos, considerada negativa. En casos extremos (el cine político generado luego de Mayo del 68, el cine militante la-

inoamericano) el enfrentamiento con la institución cinematográfica llega hasta cuestionar las modalidades tradicionales de exhibición. Si bien las corrientes que surgen de la crisis del cine clásico abarcan casi todo el planeta y se expresan aun en lugares en los que no se había alcanzado una producción industrial, no consiguen consolidar una audiencia amplia y homogénea equiparable a la que lograba la industria cinematográfica tradicional. El nuevo modelo de espectador activo y reflexivo construido por la modernidad cinematográfica no se integra con facilidad dentro del sistema tradicional que, pese a su debilidad, sigue funcionando.

3.4. El cine inmerso en un universo de imágenes: el período contemporáneo

Las propuestas del cine moderno presuponen la centralidad del lenguaje cinematográfico en el sistema de representaciones de la sociedad contemporánea. En la medida en que la cinematografía pierde peso dentro del conjunto de las imágenes contemporáneas el sistema de impugnación que sostienen sus cineastas va debilitándose. La derrota o la disolución de las tendencias contestatarias que sirven de marco e impulsan la concreción del modo de representación moderno generan diversas crisis que no pueden ser resueltas por sus autores de una manera concertada. La imposibilidad de articular las variantes del espectáculo masivo con la definición estética de la modernidad lleva a un atolladero en el que sólo resultan posibles la integración a las reglas del sistema industrial o el aislamiento. En este sentido puede afirmarse que el cine moderno fracasa pese al valor de muchas de las obras que produce y de los aportes que realiza para la comprensión de los lenguajes audiovisuales. El reconocimiento de esta situación lleva a plantear una nueva muerte del cine, esta vez como manifestación artística.

Más allá de la frustración de la propuesta moderna la institución cinematográfica se transforma y subsiste. A lo largo de la década de 1970 va superando la crisis económica, recupera audiencias y va redefiniendo su lugar dentro del sistema de medios contemporáneo. El cine ya no se presenta como el centro del sistema de espectáculos y ni siquiera es la modalidad más influyente de los

lenguajes audiovisuales. En este momento la televisión construye audiencias masivas prácticamente en todo el mundo y determina una modalidad de representación de lo real que, si bien en muchos aspectos se relaciona con la cinematográfica, termina por superarla en credibilidad definiendo un nuevo estándar. La nueva situación dentro del contexto de los medios masivos se va articulando alrededor de la idea de entretenimiento. Este concepto implica el pasaje de una modalidad espectacular basada en la fascinación frente a un espectáculo, a la seducción a través de la interpelación a sujetos individuales.

Desde un punto de vista estético el cine que se genera en esta nueva situación reconstruye tanto algunos de los rasgos de la narrativa clásica como otros de la moderna resignificándolos. Hay una vuelta a las historias con una causalidad fuerte pero la economía narrativa no está organizada en función de la concisión del relato y efectos como la intriga y el suspenso sino en la búsqueda de efectos que comprometan y sostengan la atención del espectador. Algunos de los apologistas⁸ de este tipo de cine hablan de un efecto "montaña rusa" –válido tanto para la televisión como para el cine– en el que el interés del público debe ser capturado y retenido emocionalmente alternando momentos de distensión con otros de máxima atracción como en un parque de diversiones⁹. A su vez se produce una reaparición de los géneros clásicos que son recuperados con una mirada distanciada. Se establece así un nuevo tipo de verosimilitud por la que los acontecimientos narrados son creíbles por ser parte de una raigambre cinematográfica que tanto realizadores como espectadores comparten. La competencia con respecto a esta tradición permite procesos de hibridación de géneros, citas a diversos aspectos de la cultura y juegos entre registros ficcionales y no ficcionales. La fuerza del estilo de época dominante (neobarro-

⁸ Este efecto es defendido por apologistas como Dona Cooper (1997) y detractores como David Mamet (2007 [2008]) del cine industrial transnacional, pero también forma parte de la propuesta estética de directores de prestigio como Quentin Tarantino en filmes como *Kill Bill*.

⁹ En este sentido puede entenderse la convergencia cada vez mayor entre la lógica narrativa de los videojuegos y las películas de acción que aspiran a audiencias masivas.

o postmoderno) permite y a la vez se potencia con estas mezclas que articulan elementos de la "alta" (bellas artes) y la "baja" (medios) culturas en el marco de un distanciamiento irónico. Dentro de este contexto la apropiación de rasgos del cine moderno como la construcción de una mirada externa respecto a lo exhibido en la pantalla y el desarrollo de una enunciación manifiesta no necesariamente llevan a una posición crítica o auto reflexiva que se diluye dentro de un complejo juego de referencias que apelan al conocimiento de los espectadores.

En términos de los sistemas de producción reaparece la tendencia a la concentración y centralización. Pasada la crisis Hollywood recupera el liderazgo. Sus productos generan audiencias masivas en una escala que no puede ser alcanzada por ninguno de sus competidores. El poder de esta industria se potencia al integrar sus empresas dentro de conglomerados internacionales que se instalan en el campo de las comunicaciones y el entretenimiento. El nuevo proceso de concentración permite una innovación tecnológica permanente casi imposible de seguir para sus competidores que va generando un nivel de producción que sólo resulta rentable a escala planetaria integrando la exhibición cinematográfica con otros circuitos de exhibición (TV, video) y, en muchos casos, productos de *merchandising*.¹⁰

Frente al avance arrollador de la industria internacional las otras cinematografías se van replegando con diferente fortuna. En muchos casos quedan restringidas a mercados locales o regionales de modo tal que se potencia una tendencia a la polarización de la producción entre las mega producciones internacionales y las formas "independientes" que subsisten en diversos "nichos" del mercado. Se genera así un nuevo espacio para una cinematografía integrada al ámbito de un entretenimiento cada vez más concentrado y zonas marginales en las que subsisten otro tipo de variantes. Este modelo de producción relacionado con una modalidad de representación

¹⁰ Un caso paradigmático y fundacional es el de la saga de *La guerra de las galaxias* de George Lucas que articula todos estos elementos a lo largo de más de veinte años.

específica crece y se mantiene alrededor de unos veinte años. Pero, justamente cuando el cine cumple su centenario, comienza a hablarse nuevamente de su muerte.

4. Las nuevas muertes del cine

En la actualidad se repite la metáfora sobre la muerte del cine en el marco de la disolución de los medios masivos. Tal como vimos en la introducción de este artículo, en el momento de pasaje del siglo XX al XXI, comienzan a detectarse transformaciones cualitativas en los modos de utilización de los medios de comunicación masivos que permiten diagnosticar el final de una etapa y el surgimiento de nuevas modalidades de uso para los medios y sistemas de comunicación. Dentro de este contexto de cambio aparecen las preguntas sobre la forma en que la nueva situación afecta al cine y si su muerte como medio masivo implica su desaparición definitiva. Los cambios tecnológicos generados a partir de la digitalización de las imágenes y la conformación de redes (desde la televisión por cable hasta Internet y la comunicación satelital) junto con las nuevas prácticas que se generan conforman un sistema de medios sumamente complejo en el cual sin duda se encuentra inmersa la cinematografía. En este contexto se remarca el fenómeno de convergencia mediática ya sea por la constitución de grandes conglomerados económicos que los incluyen, por la integración a través de la tecnología digital o por los usos sociales que fusionan las prácticas de diferentes medios. Aunque resulta uno de los componentes de mayor visibilidad pública de este sistema, el cine ya no ocupa más un lugar central. En un universo plagado de imágenes las suyas quedan reducidas a sólo una de las posibilidades. Ni siquiera dentro del campo de los lenguajes audiovisuales parece tener una posición hegemónica. Sin embargo el cine por el momento subsiste y se transforma.

La nueva situación de debilitamiento de los medios de masas tradicionales en principio produce la intensificación de ciertas tendencias presentes desde la recuperación industrial en la década de 1970. La polarización entre una mega producción internacional y una variedad de cinematografías de pequeña escala se acentúa. La

posibilidad de encarar proyectos con perspectivas para acceder a audiencias masivas queda reducida a las alianzas con otros medios como la televisión y, aún así, resulta dificultosa más allá de la industria internacionalizada. Esta polarización se complementa con la tendencia a la fragmentación de las audiencias que caracteriza a la producción mediática a partir de las últimas décadas del siglo XX. En efecto, la aparición de la televisión temática por cable y nuevas modalidades de circulación como el video o el DVD hogareños multiplican exponencialmente las posibilidades de presentación de un mismo filme¹¹ y generan la posibilidad de concentrarse en determinados tipos de consumo. De esta manera los espectadores contemporáneos adquieren una competencia que parece recortarse en determinados ámbitos de interés. Más allá de las enormes audiencias que consigue la producción internacional se crean públicos interesados en determinado tipo de cine, géneros, estilos o autores. Si bien no alcanzan una dimensión gigantesca, gracias a la facilidad de circulación se conforman públicos fragmentarios que muchas veces aparecen en diversos lugares del mundo al mismo tiempo.

La reducción del tamaño y multiplicación de las salas cinematográficas, y la diversificación de las posibilidades de exhibición crean una necesidad de productos que no pueden ser satisfechos únicamente por las grandes compañías. Este hecho junto con la reducción de costos por las innovaciones tecnológicas y la diversificación de fuentes de fomento sostiene una amplia y variada producción de pequeña escala. Gracias a esta tendencia, ciertas producciones que hasta el momento habían ocupado un lugar marginal como los documentales o algunos cines regionales (asiático, latinoamericano) acceden a audiencias que, aunque son reducidas, en otras etapas les habían estado vedadas. Dentro de esta diversidad se manifiestan múltiples tendencias muchas veces contrapuestas desde un punto de vista estético. En este sentido, más allá de la presencia casi universal de la estética del entretenimiento basada en la seducción del espectador que genera el aparato industrial, no parece haber otra

¹¹ Sólo para tener una idea de la escala de la transformación vale la pena recordar que los largometrajes ofrecidos por las cadenas de televisión por cable en un mes exceden largamente la cantidad de estrenos cinematográficos de un año.

propuesta que tenga fuerza para oponérsele. Pese a la diferencia de poder con respecto a sus oponentes, el cine de la industria internacional no ocupa una posición segura. Su propuesta se sostiene sobre una tensión entre la tendencia a la presentación de fórmulas reconocidas y la necesidad de renovación dentro de estos esquemas probados. Las estrategias desarrolladas para solucionar esta cuestión, como apelar a la transposición de otros productos mediáticos (series de televisión, historietas, viejos éxitos cinematográficos) o la construcción de sagas y continuidades, no suelen ser un seguro contra la inestabilidad que parece definir las preferencias de las audiencias masivas contemporáneas. Evidentemente este fenómeno excede el campo de la cinematografía pero, dada la escala económica de algunas de sus producciones, se vuelve particularmente peligroso.

5. Los nuevos lugares del cine

Dentro de los cambios que trae aparejada la nueva situación uno de los que más afecta a la imagen tradicional del cine es el modo en que se articulan las formas de exhibición en la actualidad. Ya hace un par de décadas que la presentación en las salas no es la única forma en que circulan los filmes. Tampoco es la más rentable en el caso de las grandes producciones. En la actualidad no sólo se agregan nuevas formas de circulación, como Internet, sino que además, en algunos casos la repercusión o el sentido general de los filmes no pueden ser comprendidos sin considerar instancias ajenas a la exhibición en salas.¹² En un momento en que lo que tradicionalmente se considera como el "verdadero cine", los largometrajes ficcionales, se convierte en fenómenos transmediáticos, surge la pregunta sobre cuál es el rol que cumple el espacio tradicional de la cinemato-

¹² Como ejemplos pueden citarse la trilogía de *Matrix* que sólo permite una reconstrucción integral del universo creado por la *Matrix* a partir de los filmes, de los videojuegos relacionados con ellos y los sitios web que ofrecen claves para los interesados en la interpretación de las "claves" de la película. Por otra parte se puede recordar el éxito de un film de reducido presupuesto como *El proyecto de la bruja de Blair* a partir de la campaña realizada en Internet para crear la intriga sobre la existencia de los fenómenos paranormales que la película pretende representar bajo la forma de un falso documental.

grafía: las salas. Si se compara la situación del cine con la de otros medios como Internet se puede observar una cuestión. Cuando se multiplican las posibilidades del menú ofrecido aparece el problema de captar la atención de un tipo de espectadores desbordados por la oferta. En varios casos (los servidores de Internet, los diarios en la red y los blogs de noticias) se repitió varias veces la situación en la que se buscaba capturar una porción significativa de la audiencia a través de una presencia pública construida por fuera de la red. En este sentido aparece la utilidad de la exhibición en las salas. En ellas se logra un máximo de visibilidad que posibilita la circulación de un mismo producto a través de varias vías. Esta resulta una cuestión fundamental para una industria que funciona a escala planetaria y que mantiene una fuerte competencia entre grupos que buscan el control del mercado.

Más allá del lugar estrecho que le ofrece la producción industrial, la cinematografía tiene otras posibilidades de desarrollo dentro de una escala reducida, en el marco de la fragmentación de las audiencias. Las tecnologías de producción, exhibición y circulación contemporáneas hacen más accesible la llegada a la realización y posibilitan múltiples salidas para el material generado. En este sentido la producción de textos audiovisuales que narran o argumentan alcanza a sectores que en períodos anteriores ni siquiera podían soñar con expresarse a través de estos medios. Por un lado estas manifestaciones pueden enredarse en tendencias narcisistas como las que se manifiestan en la utilización de sitios en la red o incorporarse como un componente aparentemente "democratizador" insertándose en medios de circulación masiva como la televisión. Pero, por otro, la posibilidad de acceso sencillo a la generación de imágenes audiovisuales tiene un efecto significativo en la construcción de nuevos espectadores. Se hace cada vez más difícil de sostener la fascinación por algo que se presenta dentro del universo de lo cotidiano. A partir de esta distancia aparece la posibilidad de crear un tipo de público que de alguna manera desarrolle la capacidad de "ver" las imágenes que reclamaba Serge Daney.

El anuncio de una nueva muerte del cine habla una vez más de transformaciones profundas que lo reubican dentro del sistema de

los medios de comunicación. Evidentemente como medio de masas sufre una serie de cambios que, por un lado, lo desplazan cada vez más del centro del sistema y, por otro, lo involucran en el problema general de la comunicación masiva contemporánea: salvar de alguna manera el desfase cada vez mayor entre una oferta muy concentrada y una demanda cada vez más activa y selectiva. Más allá de esta situación comprometida el cine tiene una diferencia fundamental con los otros medios. Es el único que en el marco de la sociedad contemporánea pudo ser asimilado en alguna medida a la institución artística. Esta cuestión agrega un problema a la comprensión de sus transformaciones: el lugar que se le otorga a la dimensión estética. En algunos casos, como la aparición y el agotamiento del cine moderno, este asunto juega un rol fundamental. En los cambios contemporáneos parece haber cierta independencia entre los problemas del medio de comunicación y la crisis estética. Como reconoce en su artículo Susan Sontag la muerte de la cinefilia señala la muerte de una idea sobre los valores artísticos y sociales del cine. Pese a este fracaso la cinematografía como fenómeno estético sigue viviendo con mayor o menor éxito. En este sentido su adaptación a la nueva situación crítica generada en el marco de los medios de comunicación parece solucionarse a través de la separación de la dimensión industrial de las pretensiones estéticas. Y de esta forma parece que se genera una nueva vida para el cine.

Aunque pierdan peso dentro de las formas de comunicación de un momento dado los medios no desaparecen. Mueren las imágenes que construye sobre ellos la sociedad en un momento histórico. En la medida en que sigue existiendo la necesidad social que le da origen un medio continúa ocupando un lugar dentro de las opciones comunicativas. A lo largo de su historia el cine fue definiendo una función: la narración, la representación del mundo y su interpretación a través de lenguajes audiovisuales. Nada en la tecnología que le dio origen obligaba a que se adoptara esta opción. Sin embargo con el transcurso del tiempo fue consolidándose esta idea que le permitió conectarse con el mundo de las artes. El mismo medio sufrió transformaciones tecnológicas profundas –del cine mudo en blanco y negro a la generación de imágenes y sonidos digitales–, y construyó diferentes modalidades de representación y propuestas estéticas,

pero una vez definido un tipo de uso se mantuvo su presencia como una institución reconocida por la sociedad más allá de los cambios. Es por eso que el cine pudo morir y resucitar varias veces a lo largo de su historia.

Bibliografía

- COOPER, Dona (1997). *Writing great screenplays for film and TV*, Nueva York: Macmillan y American Film Institute
- DANEY, Serge (2002). *La maison cinéma et le monde*, París: POL Éditions. (Traducción al español: (2004) *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Km 111 y Santiago Arcos Editor).
- DELEUZE, Gilles (1986). "Optimisme, pessimisme et voyage: Lettre à Serge Daney" en Serge Daney, *Ciné journal 1981-1986*, París: Cahiers du cinéma. (Traducción al español: (1995) "Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)" en *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pretextos).
- JENKINS, Henry (2006). *Convergence culture*, Nueva York, New York, University Press. (Traducción en español: (2008) *Convergence culture. La Cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós).
- MAMET, David (2007). *Bambi vs. Godzilla: On the Nature, Purpose, and Practice of the Movie Business*, Nueva York. (Traducción en español: (2008) *Bambi contra Godzilla. Finalidad, práctica y naturaleza de la industria del cine*. Barcelona: Alba).
- METZ, Christian (1977). *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse Et Cinema*, París, Union generale d'editions. (Traducción en español: (1979) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós).
- SONTAG, Susan (2001). *When the stress fall*. (Traducción en español: (2007) *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires: Alfaguara).
- TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1995 - 1998). *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra
- VERÓN, Eliseo (1994). "Del' imagesémiologique aux discoursivités" en VEYRAT-MASSON, Isabelle et DAYAN Daniel (sous dir.), *Espaces publics en images. Hermès 13/14 - Communication. Cognition. Politique*. (Traducción en español: (1996) "De la imagen semiológica a las dis-

cursividades. El tiempo de una fotografía" en VEYRAT - MASON, Isabel y DAYAN, Daniel (comps.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa).

WOLTON, Dominique (1990). *Eloge du grand public Une théorie critique de la télévision*. París: Flammarion. (Traducción en español: (1992) *Elogio del gran público. Una teoría de la televisión*. Barcelona: Gedisa).

LAS TRES MUERTES DEL CINE: ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE UN DISCURSO RECURRENTE

Eduardo A. Russo

Pero antes de todo miró la cara de la mujer, al final del muelle. Corrió hacia ella. Cuando reconoció al hombre que lo había seguido desde el campo subterráneo, entendió que no había manera de escapar al tiempo. Y que ese instante que le fue concedido mirar como un niño, y que nunca había dejado de obsesionarlo, era el momento de su propia muerte.

Chris Marker, *La Jetée*

Porque el cine es tiempo que pasa.
Jean-Luc Godard

1. El cine: de sus múltiples comienzos y fines

Un fantasma recorre de uno a otro extremo la historia del cine, y no es otro que el de su propia muerte. Algo en su propia temporalidad de arte industrial, hijo de la modernidad, lo liga a una temprana, casi fundacional conciencia de su condición efímera. Poco más de un siglo más tarde, aquella frase tantas veces reiterada —más allá de que fuera realmente dicha por su presunto autor o instalada a partir de rumores persistentes que a la larga tuvieron peso de evidencia— de que “el cine es un arte sin futuro” resuena cada vez más insistente en las últimas dos décadas.

Al parecer fue Louis Lumière quien profirió la casi inaugural sentencia de muerte: *Le cinéma- c'est une invention sans avenir*. No quedó registrada por escrito; tal vez fue emitida verbalmente o evocada en términos aproximativos por algunos que le escucharon alguna