

MODERNIDAD E IDENTIDADES COLECTIVAS. OBSERVACIONES SOBRE LA POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN DE LA POLÍTICA EN EL CINE*

José Fernando Saldarriaga Montoya**

Resumen

El concepto de identidades colectivas y el cine en el contexto de la comunicación medial, la ciencia política y el derecho, ocupa un lugar importante como nuevo objeto de investigación y sitúa una semántica de la sociedad moderna como nueva herramienta de análisis en los contextos de la cultura y la sociedad. Realizar una aproximación desde una semiología del lenguaje fílmico, relacionada con la noción ciencia política, tiene validez en la medida que sus bases están en el pragmatismo cultural y político, es decir, la imagen como portadora de interpretaciones, tradiciones culturales y estilos políticos.

Palabras clave: Ciencia política, identidades colectivas, semiología, cosmovisión, estética, representaciones sociales, modernidad política.

ABSTRACT

The collective identities concept and the cinema in the context of media communication, the political science and law, occupy important spaces as new research objects and place a modern society semantic as a new analysis tool in the contexts of culture and society. To make an approximation from a cinema language semiotics, related with the notion of political science, has validity in the sense that its bases are found on the cultural and political pragmatism; that is to say, the image as an bearer of interpretations, cultural traditions and political styles.

Key words: Political science, collective identities, semiotics, cosmovision, aesthetics, social representations, political modernity.

* Este trabajo corresponde a una aproximación ensayística en el marco teórico de la investigación denominada "las identidades colectivas y culturales: entre el cine y la ciencia política."

** Sociólogo. Especialista en Análisis político y del Estado, Universidad Autónoma Latinoamericana. Candidato a Magíster en Estudios Políticos, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Profesor de Sociología Jurídica e Investigación, Universidad Autónoma Latinoamericana. Profesor de Cine y Política, Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.

1. PRESENTACIÓN

Esta aproximación analítica es un producto de una serie de reflexiones académicas y pedagógicas realizadas desde los grupos de estudio de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma Latinoamericana. Estudiantes y profesores hemos realizado conversaciones en torno a la importante relación que desde la interdisciplinariedad, se puede establecer entre derecho, cine y ciencia política. Así mismo, este trabajo pretende destacar diferentes concepciones de la estética cinematográfica y las ciencias políticas y su correspondencia con la elaboración de identidades políticas, además de sus vínculos en el contexto de la modernidad crítica.

Agradezco a las directivas de la Universidad Autónoma Latinoamericana y a su Facultad de Derecho por el respaldo institucional a esta investigación. De igual manera, al cine club de la Facultad de Derecho *La Quimera del Oro*, al grupo de estudiantes que lo acompañan. Finalmente, a la colega Socióloga, Cristina Sánchez, por sus pertinentes observaciones teóricas.

2. INTRODUCCIÓN

“El cine, como institución social, y las películas como objetos de comunicación concretos, arrastran desde sus primeros tiempos un estigma de ilegitimidad cultural y científica. Sin embargo, esta consideración del cine como algo exótico y poco serio no es obstáculo para que diversas ciencias se interesen por el cine como fenómeno sociopolítico”.

Manuel Trezado Romero¹

Analizaremos el concepto de identidades colectivas en el contexto de la comunicación medial y la ciencia política. De esta manera, se realizarán unos respectivos análisis, en donde se enunciará el signifi-

1 ROMERO TREZADO, Manuel. El cine desde la perspectiva de la ciencia política. Universidad de Granada España. Copia digital, Pág. 2.

ficado de las representaciones colectivas, que bien se pueden definir como los conceptos, categorías abstractas que son producidas colectivamente y que forman el bagaje cultural de una sociedad; de igual forma, se podrían precisar como estructuras psico-sociales intersubjetivas, es decir, un sistema social inseparable del resto de la cultura humana, que para este análisis se autocontextualizan en el medio cinematográfico. Siendo así se requiere varias aclaraciones, a saber:

a) No se trata de intentar una historia del cine estrictamente dicha. Mucho menos, de ensayar extensos argumentos de acento crítico a propósito de la modernidad, sea que se trate de su aspecto político, cultural o económico. Más bien, se pretende entrar en el análisis de cómo el cine construye y sitúa una semántica de la sociedad moderna, la misma, que se autoproblematiza en el plano de la policontextualidad, que admite la descripción de las realidades sociales.

b) Por lo que respecta a las tesis que respaldarán este capítulo, se hace necesario realizar una aproximación desde una semiología del lenguaje fílmico, relacionada con la noción “mundo de significados”, cuya validez tiene sus bases en el pragmatismo, es decir, la imagen como portadora de interpretaciones y tradiciones. En coherencia con lo anterior, conceptualizar las representaciones colectivas implica la hipótesis sobre la cual el cine funge como medio de comunicación, el cual brinda grandes aportes en el plano de la auto-observación de la sociedad, en vista de que se vale de relevancias históricas dadas en los niveles y sistemas funcionales diferenciados: léase la política, la religión, la economía, la educación, el derecho, entre otros. En tal caso, también interesan las afirmaciones sobre las cuales el cine es un medio que aplica como política-de-representación el modelo de la sociedad y la cultura.

c) De igual forma, se analizarán aproximaciones en el orden de conceptualización de fenóme-

nos prevalentemente socio-políticos que el cine representa, como lo son la geopolítica, el poder, los regímenes de pertenencia colectiva, los conflictos étnicos, las ideologías, los movimientos sociales, las crisis y las transiciones.

d) Para el respaldo analítico que implicarán las nociones ordenadoras de este capítulo, se asistirá a diversos puntos de vista teóricos adquiridos en líneas de pensamiento diversos, como los que se desplazan entre Emile Durkheim y su concepto de representaciones colectivas; la teoría de la modernidad con Alain Tuoraine, Josetxo Beriain y Zygmunt Bauman; y los análisis semiológicos de la teoría del cine, con autores como Gilles Deleuze, Mario Pezzela, entre otros.

Con lo anteriormente indicado, se desarrollarán algunas categorías conceptuales que servirán como eje articulador entre el cine y la ciencia política y su relación con las identidades colectivas.

3. EL CINE COMO MEDIO DE AUTORREPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD

Para iniciar este análisis, es necesario establecer algunas afirmaciones sociológicas y cómo estas se conectan con la base empírica del discurso y la estética cinematográfica. Siendo así, se podría afirmar que el cine permite la afirmación según la cual retrata el sistema social y cultural que admite, por lo menos, dos afirmaciones sociológicas de alcance para nuestro análisis: la primera es que el cine construye y determina formas para autorrepresentarse frente a las visiones de la sociedad, y la segunda es que el cine produce una realidad que se adscribe su propio contexto referencial.

En correspondencia con los dos puntos anteriores, se deduce que el cine inicia como un medio de auto-observación de la sociedad. Lo anterior se representa en dos variables: la primera, la prestación del lenguaje visual, se ocupa de recurrir a imágenes representativas de la sociedad. Para decirlo en

términos de Mario Pezzela², el cine “intenta montar una unidad de significado en el flujo incesante de los encuadres, (...) reflexiona sobre lo efímero de la experiencia visiva”. Lo segundo: determina la representación del mundo con lo que, al decir de Niklas Luhmann³, “modifica al mundo mismo en el sentido”.

En este argumento es importante destacar, que el cine se sitúa frente a distinciones sociales que problematizan las observaciones de sí mismas. A este respecto, convenga determinar el momento histórico de las primeras películas clásicas, que visibilizaron las primeras identidades colectivas presupuestas en el modo de pertenencias instituidas en la modernidad, ya sea que se tratara de una representación de la vida cotidiana o de representaciones políticas.

Para coincidir con la anterior percepción sociológica y para efectos de este análisis⁴ se hace necesario destacar cinco películas que ilustrarían la abstracción sociológica, política y estética: “El nacimiento de una nación” (The Birth of Nation, 1914), de David Wark Griffith; “El acorazado de Potemkin” (Bronenosets Potyomkin, 1925), de Serguei Mikhailovitch Eisentein; “Metrópolis” (Metropolis, 1926), de Fritz Lang; Tiempos modernos (Modern Times, 1936); “de Charles Chaplin.

2 PEZZELA, Mario. La estética del cine. Madrid. La bolsa de la medusa, 2004 Pág. 16.

3 Cf. LUHMANN, Niklas. La sociedad de la sociedad. México: Herder 2007. Pág. 275 y ss.

4 Es importante destacar también las vanguardias estéticas que exteriorizaron nuevas posibilidades cinematográficas. Los argumentos del neorrealismo italiano, movimiento cinematográfico que surge como consecuencia del impacto social y político generado por la Segunda Guerra Mundial. El impresionismo francés, cuya fundación se remonta a 1920. El cine expresionista alemán, que se glorifica hacia 1910. cine Dadaísta (Zurich, Suiza 1916) Tanto en cinema novo francés y el nuevo cine alemán (1960), este último sustentado en 1962 con el tratado de Oberhause. Y, por último, algunos movimientos de los años noventa, como Cine Dogma 95, colectivo de cineastas fundado en Copenhague en la primavera de 1995, que serán desarrolladas en un segundo capítulo.

Estos estilos estéticos y comunicativos, simbolizados en el lenguaje fílmico, crearon nuevas formas narrativas que, utilizando la semántica de la modernidad política, complementaron los estudios de la ciencia política. Descripciones como: la racionalización del mundo de la vida, el desencantamiento de la modernidad, las diferentes formas de autoritarismo, la alienación y el etnocentrismo. Así, reintrodujeron en imágenes-movimiento la crítica al desarrollo socio-estructural, sea que se tratara de su aspecto político, económico o cultural operativamente actual.

De ahí que la afirmación más general de Luhmann⁵, a propósito de los medios de masas, según la cual "la sociedad aparece como una sociedad que por sí misma se inquieta y se alarma". Por eso, el cine reproduce en sí mismo las representaciones políticas y culturales que se podrían precisar como estructuras psico-sociales intersubjetivas. En suma, la estética cinematográfica es una narración visual, inseparable del resto del sistema cultural y político.

Dado lo anterior, el cine por referencia a sistemas propios, inserta tendencias de la sociedad en el lenguaje fílmico y, por esa vía, también crea opinión pública, es decir, contiene las representaciones que operan en el público y sobre la sociedad. De esta manera el cine, bajo la forma de preferencias temáticas, viene a fijar realidades en las que la sociedad se percibe y asombra.

En este punto es importante destacar que la modernidad, descrita como secularización, no puede asegurar más la producción de una descripción consensual de la sociedad. Lo cual, con bastante frecuencia, se percibe como desintegración. Aquí, el discurso visual, es una diferenciación funcional en el plano de las autodescripciones⁶ de la sociedad moderna, que en su discurso desarrolla bajo

5 Op. Cit. Pág. 868 y ss.

6 Cf. Para el concepto de autodescripción, *Ibíd.* Pág. 877 y ss.

la forma autorreferencia/heterorreferencia. El cine, en este contexto establece y reúne, en ámbitos específicos de recontextualización, descripciones de la realidad política. Y es a esto a lo que cabe designar como política de las representaciones en el cine.

En suma, el cine, desde una semiología social, como lo argumenta Gilles Deleuze⁷ "saca a luz una materia inteligible que es como presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios objetos". El alcance de la narración cinematográfica, dispone sus descripciones en un contexto de auto-extensión social.

4. HACIA EL CONCEPTO DE IDENTIDAD COLECTIVA EN EL CONTEXTO DE LA MODERNIDAD. LAS AUTODESCRIPCIONES DE LA IDENTIDAD POLÍTICA Y LA IDENTIDAD CULTURAL Y SU RELACIÓN CON EL CINE.

Claude Beylle⁸ esboza que el "cine primitivo" aprovecha una serie de "objetos" sociales para reinterpretar la realidad a través de las imágenes: hadas de Chatelet, noticieros, trucos, imaginaria, pasiones profanas o religiosas, cuadros de museo, villanos, estilos de vestir. También, en este sentido, es importante destacar el film "La llegada del tren" (1895), de Louis Lumiere, en cuanto que el "gran imaginador"⁹ reproduce vías de ferrocarril en una perspectiva diagonal sobre el andén y a viajeros que lo esperan. Desde el fondo aparecen vagones de locomotora y la multitud desciende hacia la calle; además, aparece una dama y otros se preparan para subir. Este primer film, de la historia del cine,

7 DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós comunicación. Barcelona. Pág. 347.

8 BEYLIE Claude. Películas Claves de la historia del cine. Editorial Borealia Asesores. Barcelona 2006 Pág.24.

9 Concepto acuñado en 1964 en el texto *Lógica del cine*, por Albert Laffay, y que ha sido citado en sendas fuentes autorizadas.

representa acontecimientos y signos sociales¹⁰ muy característicos en la Francia modernista del siglo XIX.

Para nuestro análisis, interesa, entonces, que el lenguaje fílmico muestra la historia de la sociedad y también, por supuesto, aspectos de la historia política. Y esto, por ejemplo, a través de marcas de enunciación que al decir de Echeverri (2008: 419-420) "incluyen movimientos de cámara, música incidental, tratamiento visual y sonoro, coloración, rótulos, etc., así como la articulación espacio-temporal del relato", sobre la imagen cinematográfica, en este contexto semiológico. Según Cristhian Metz¹¹, se puede decir que "el sentido no basta: hay que añadirle la significación.

Con la tesis anterior, al argumento del cine moderno no le basta con producir montajes episódicos eficaces (secuencias) en los que la sociedad se autoobserve, sino que se asigna hechos de lengua, donde la sociedad se autosimboliza¹². El cine, y sobre todo, el cine moderno, fragmentan la realidad, y por esa vía opera un selectivo sentido en campos semánticos autorrealizados en la forma del montaje¹³. Se deriva, pues, hacia la constatación elemental de que, al advenimiento del cine como relato, se articulan mayores grados de libertad para construir la realidad con valores propios¹⁴ del lenguaje fílmico.

10 El término "semiótica" o semiología cuyo objeto es "El estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social" no es ajeno al estudio de los significantes que genera el cine. Es una búsqueda en torno al complejo fenómeno de la significación aplicada a distintas configuraciones culturales, interesadas en los sistemas y mecanismos de la significación.

11 METZ, Cristhian. Ensayos sobre la significación en el cine. Barcelona: Paidós. 2002. Pág. 63 y ss.

12 *Ibíd.* Cf. El capítulo 3 El cine: lengua o lenguaje. Pág. 57-114.

13 Para mayor ilustración a propósito de la teoría del montaje. Véase *Ibíd.* Págs. 57-65.

14 Para la idea que nos ocupa, véase, también SILVA, Francisco. Argumentos y figuras: dos etapas de una misma retórica. Esbozo de las propuestas teóricas contemporáneas. Págs.298-345. En: Ensayos Semióticos, 2008. Bogotá: Funda-

La estética producida por el cine también se autoinstala como proceso de alteración de sociedad. Así, narra¹⁵ –yuxtapone en planos a la sociedad moderna bajo el esquema orden/desviación. Análcese, para citar sólo un caso, la micro-historia narrada por otro pionero del cine, a saber: Ferdinand Zecca en "Historia de un crimen" (Histoire d'un crime, 1901). Zecca, recrea a un hombre que, de pronto, aparece en una celda y empieza a recordar su pasado pleno de episodios muy confusos y anónimos: juventud aventurera, alcoholismo, asesinato de un empleado de banco. En medio de esa secuencia, aparece el verdugo: el hombre será ejecutado. De lo anteriormente esbozado, resulta concebir al cine como representación de un medio de comunicación¹⁶ que trae mecanismos socioculturales implicados en la configuración y gestión de las identidades colectivas, cuyo análisis ya tiene tradición en la sociología y la ciencia política.

Así la narración cinematográfica se sitúa en el contexto de cómo se representa la política desde el lenguaje fílmico de la época. En este sentido, en la construcción de este trabajo, se analizarán disposiciones conceptuales como: "el cine como un mundo instituido de significados sociales", además de "el cine como cosmovisión descentrada". Estos dos acápites establecen perspectivas de interés para problematizar la producción de las identidades colectivas en la sociedad moderna y su estrecha relación con la estética cinematográfica y la ciencia política.

ción Universidad Jorge Tadeo Lozano.

15 Y con ello, hemos mantenido, también observa a la sociedad.

16 Cfr. ECHEVERRI, Andrea. La producción de sentido en el cine. En: Ensayos semióticos. Bogotá: Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2008. Págs. 415 –457.

5. EL CINE COMO UN MUNDO INSTITUIDO DE SIGNIFICADOS SOCIALES Y POLÍTICOS

Se puede afirmar que en el cine la sociedad se autoobserva y se autodescribe en los planos de la comunicación que se provee a sí misma. De igual forma, en la cuestión de cómo y qué resultados, la sociología y la ciencia política pueden tomar parte en las autodescripciones¹⁷ de la sociedad y, sobre todo, de la sociedad moderna, como se considera en punto anterior.

Emile Durkheim¹⁸ sería uno de los pioneros en fragmentar la primera concepción unitaria de la modernidad racional, en la medida que determinaría la función estructural de las representaciones colectivas en tanto "mundo instituido de significados" de toda una sociedad, tesis que, de alguna manera y desde el punto de vista semiológico, coinciden con las primeras estéticas cinematográfica. En la perspectiva sociológica las ciencias sociales, que pretendía tratar con "hechos sociales" como cosas, es decir estructuras puramente racionales, son por el contrario procesos de significación social que configuran representación dentro de un sistema social, cultural y político. En el ámbito teórico de la antropología cultural¹⁹, por ejemplo, se sostiene que la identidad no es una esencia innata dada, sino que resulta de complejos procesos de construcción social. Situación estética muy bien representada en los primeros films realizados entre 1895 y 1915.

De esta manera, se puede afirmar que el cine como identidad cultural, es uno de los determinantes de la complejidad colectiva. Toda identidad está enraizada en contextos culturalmente determinados.

17 En apartados previos, hemos dado algunas puntadas, sobre cómo es que esto puede suceder también el caso del cine.

18 DURKHEIM, Emile. Las reglas del método Sociológico. Madrid: Folio. Pág. 18.

19 Véase, para un análisis extenso, DELGADO, Manuel. Disoluciones urbanas.

De hecho, en el contexto de la modernidad del Siglo XIX, las identidades culturales prestaron notorias influencias en la formación de pertenencias colectivas, como es el caso de la identidad de clase, las identificaciones nacionales y las formas de Estado, esto desde una macrosociología. Desde una microsociología, las estéticas cotidianas, como vestidos, las fiestas, los rituales. Una serie de interacciones sociales y culturales en donde, "el cine puede transformar al espectador en actor, extraerlo de cada situación de la vida cotidiana e introducirlo en su proceso de producción"²⁰.

La identidad en este contexto auto-ensambla, extiende la distinción nosotros/ ellos. De ahí que la identidad colectiva presupone la existencia de "otros", inscritos en regímenes de prácticas sociales, diversos usos, modos de vida, valores propios, costumbres, tradiciones, instituciones.

En coherencia con el punto anterior, para Durkheim, las identidades colectivas serían sistemas sociales que posibilitan el representar y describir lo social, dado que incorporan sólidos marcos de categorías del pensamiento, como sigue: el espacio, el tiempo, la construcción de las leyes de identidad. Todo esto, para demostrar que socialmente el cine funciona como un mundo instituido de significados. Es decir, la imagen autorrepresenta hechos sociales en el modo de notoriedades narrables, y esto en tanto recontextualiza²¹ y empotra problemas²² que la sociedad se autoimpone en su funcionamiento. El cine construye representaciones colectivas, portadoras de significaciones sociales, asegurándoles un plus de rendimiento en la comunicación medial.

20 Op.cit PEZZELA, Mario. Estética del cine. Un arte de la modernidad. Pág.18.

21 Y con ello, deja abiertas remisiones a otros posibles contextos de sentido.

22 Resulta de esto, la diferenciación de la sociedad en sistemas funcionales que se autoencargan de la regulación de problemas socialmente relevantes.

En suma, para la sociedad del Siglo XIX, el cine publica, como vector medial de imaginarios sociales, las dimensiones objetiva, social y temporal del sentido narrado cinematográficamente, como "un nosotros social", deja en un plano extendido a otras posibilidades de representación. "El cine expresa -por su naturaleza técnica y productiva- la experiencia de la discontinuidad que las máquinas modernas introducen cada uno de los aspectos de la vida cotidiana"²³.

6. EL CINE COMO "COSMOVISIÓN DESCENTRADA" DE LA MODERNIDAD

Una de las discusiones más importantes que subyacen en la Modernidad es el de desintegración de las identidades políticas en unidades múltiples y diversas. No existe una modernidad: concurren varias formas de modernidad y mucho más cuando se trata de analizarla desde diferentes bifurcaciones teóricas y estéticas. Es por eso que el ideal de una ciencia social unificadora, portadora de ciertos procesos deductivos, son incoherentes con las primeras construcciones identitarias del Siglo XIX y XX, mucho más diferenciales en términos políticos y culturales. Alain Touraine²⁴ al respecto comenta:

"Según Weber, la modernidad rompe la alianza y la unidad del cielo y de la tierra. Lo cual desencanta el mundo y elimina la magia, pero rompe con la cosmología racionalista y pone fin, en efecto, al reinado de la razón objetiva (...). Se acepte o no el dualismo Kantiano y su reinterpretación por Weber, ya no se puede creer en un orden del mundo, en la unidad total de los fenómenos naturales de los que las conductas humanas serían una especie particular".

Este diagnóstico presentado por Alain Touraine es coherente con los inicios del cine. Las primeras es-

23 PEZZELA, Mario. La estética del cine. Un arte de la modernidad. P 13.

24 TOURAINE, Alain. Crítica de la modernidad. Editorial temas de hoy. España. Pág.126.

téticas cinematográficas fragmentan las unidades cotidianas y formas sólidas de la sociedad. El cine es la liquidez de la modernidad:

"Mientras el sujeto moderno descompone -en su concepción esencial- toda relación sacra con el cosmos, reduciéndolo a materia de dominio, del aura sólo queda un simulacro artificial. Los demonios, los fantasmas y los héroes, el arte de fin de siglo, sugiriendo una gran profundidad esotérica, pero casi siempre se trata de representaciones evidentes".²⁵

Si bien el cine es consecuencia del proceso de modernización industrial del siglo XIX, no lo es en principio de la modernidad política. Sin embargo, el cine, en este contexto de la modernidad, no era sólo un experimento lleno de magia, como sucedió con las películas de George Mellies²⁶ (1861-1938), pionero del cine ficción, o bien la representación cotidiana de la Francia del siglo XIX, como sucedió en los primeros documentales de Louis y Antoine Lumier²⁷, sino también autorreferencia cultural y social del ambiente profundamente moderno.

Siendo así, los primeros films son objetos de investigación estética y política porque sus representaciones son fuentes de análisis para revisión de la modernidad, como bien lo analiza Josetxo Beriain²⁸ en su ensayo "Las Metamorfosis del *Self* en la Modernidad", en el que determina nuevas categorías sociales y culturales en la perspectiva de la teoría social, como lo representa el cine: hombre de ciudad y el conflicto sociopolítico.

25 Op.cit. PEZZELA, Mario. Pág. 26.

26 Se hace referencia al film "Viaje a luna" (Le voyage dans la lune, 1902).

27 "La salida de los obreros de la fábrica", "un chapuzón en el mar", "el almuerzo de un bebé" proyectada un diciembre 28 de 1895, en el gran café ubicado en el bulevar des Capucines de París.

28 BERIAIN Josetxo. Las Metamorfosis del Self en la Modernidad Signos filosóficos, núm. 6, julio-diciembre, 2001. Copia digital.

La modernidad avanzada de finales del siglo XIX y del siglo XX, la de las metrópolis como Londres, París, Berlín o Nueva York y que Georg Simmel ha analizado en su extraordinario artículo "Las metrópolis y la vida mental", de 1907, ya no acoge al puritano-burgués, expresión de la protomoderna afinidad electiva que intuyó Weber entre religión y economía, sino al *urbana*, a ese *Self* dirigido desde fuera que adoptará varias formas. Entre ellas, aparecerá como *hombre-masa* y así lo ponen de manifiesto José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, Ernst Jünger en *El trabajador* o el director de cine alemán Fritz Lang en su film *Metrópolis*.

Según la apreciación que realiza Beriain, el cine, como estética discursiva, permite una asignación de evidencias culturales, modelos consensuados de interpretaciones que explora un concepto formal del mundo, en donde se cautiva la representación de la sociedad. En otras palabras, si algo ha representado el cine en la modernidad, fue la cosmovisión descentrada. En sus narraciones hechas con imágenes, representaron el (des) orden visual del mundo que se habitaba, pero a la vez sus interacciones, proporcionándoles así un uso social y con ello se hace pública una nueva identidad: la identidad cultural. Esto permite, a su vez, intercambiar significaciones en el escenario simbólico y, en consecuencia, el fortalecimiento de la interacción de la imagen en movimiento con la vida social y política.

En suma, la noción de identidad, en el contexto de la modernidad, es diversa, como lo demuestran los registros del cine. La creación de un lenguaje estético a través del cine determinó roles que cada cual debería de interpretar tanto en la pantalla como en la vida misma, cuya derivación sería una mutación en el comportamiento cultural y perceptual de los individuos y de las sociedades. Consecuente con lo anterior, la estética cinematográfica no es sólo un texto audiovisual, sino que es un acontecimiento en sí mismo cristalizando una forma de ver el mundo en su representación, la cual incluye diversas formas de identidades sociales y colectivas.

7. LAS PRIMERAS IDENTIDADES POLÍTICAS Y CULTURALES. UNA APROXIMACIÓN ENTRE LA MODERNIDAD Y EL CINE: CUATRO PELÍCULAS PARADIGMÁTICAS PARA ANÁLISIS DE LA MODERNIDAD.

"El cine deja de parecer un conjunto unificado, revelando "la mentalidad" de un pueblo o de una época; abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega."

Pierre Sorlin.
*Sociología del cine*²⁹

Desde el nacimiento del séptimo arte, las diferentes temáticas abordadas desde esta técnica confinaron durante los siglos XIX y XX diferentes formas de percibir la realidad. Las narraciones políticas y las maneras de pensar de cada tiempo histórico, son, sin duda, los primeros avances estéticos y políticos del cine. Cinéfilos, historiadores y hermenutas audiovisuales interpretaron los hechos históricos y políticos y los convirtieron en indudables textos de análisis. En esta medida, el director de cine e historiador Robert Rosenstone³⁰ afirma:

"el cine, con su característica peculiar a la hora de abordar una reconstrucción, está luchando por hacerse un sitio en una tradición cultural que durante mucho tiempo ha privilegiado el discurso escrito".

La construcción de identidad en la modernidad fue un proceso cultural, material, social y político, objeto de pensadores sociales, como sucedió en las primeras teorías de la ciencia política. Sin embargo, los movimientos artísticos no fueron ajenos en demostrar simbólicamente, en imágenes – movimiento, categorías políticas e identidades culturales. Consecuente con lo anterior, el cine se identifica como discurso estructural, en cuanto a

29 SORLIN, Pierre. *Sociología del cine* Fondo de cultura económica. México 1985 Pág. 43.

30 ROSENSTONE, Robert. *Pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997. Pág. 41.

que la sociedad se proyecta simbólicamente a sí misma, como transcurrió en los primeros films con estructura narrativa. Correspondiente con lo anterior, la estética cinematográfica no fue ajena como discurso crítico a los poderes y a las ideologías en el contexto de las identidades de los Estados modernos, como bien lo ha estudiando la ciencia política.

En este sentido, es importante seleccionar cuatro películas que entre 1895 y 1936 fundaron las primeras identidades políticas más representativas de esta fase sociológica del cine: "El nacimiento de una nación" (*The Birth of Nation*, 1914), de David Wark Griffith; "El acorazado de Potemkin", (*Broneosets Potyyommkin*, 1925), de Serguie Mikhailovitch Eisentein; "Metropolis" (*Metrópolis*, 1916), de Fritz Lang y Tiempos modernos (*Modern Times*, 1936), de Charles Chaplin.

En la tendencia política y estética de estos pioneros del discurso medial y político, presentan una diversidad de temas, problemas y preocupaciones que tiene como objetivo fundar conceptos políticos o ideológicos.

7.1 "el nacimiento de una Nación" (*The birth of Nation*, 1914) director david wark griffith o la apología al nacionalismo político.

Es una de las primeras películas de la historia del cine que no sólo funda un hito en la estética cinematográfica, sino que sellaría el camino hacia un cine nacionalista. Caracterizado por los grandes montajes, con escenarios reconstruidos según la historia, con cantidad de actores y extras, David Wark Griffith proyecta en esta película la historia de origen de los Estados Unidos en el contexto de una historia que narra el conflicto entre el norte y el sur, conflicto cuyo momento histórico está ubicado en plena guerra civil de 1860.

Dos tipos de fracción de clase se enfrentan: los Stoneman y los Cameron (Sudistas), en donde el asesinato de presidente Lincoln crea zozobra en esta

joven nación. De esta manera, estalla un conflicto político en donde se reivindica El Ku Klux Klan como fuerza reguladora del conflicto. En consecuencia, nacionalismo racial es su principal argumento: los negros son el talante malo de la película. Además, la estructuración política está determinada por la orientación ideológica del director, cuyo objetivo es la veneración del nacionalismo político. Dos distinciones políticas e históricas para destacar; la primera es la construcción estética de una narración histórica ubicada en el nacimiento del Estado Americano (1860). Y dos, entre 1910 y 1914 los Estados Unidos serían una de las primeras potencias emergentes del Siglo XX.

Pero desde el punto de vista semiológico, según la lectura de Deleuze³¹, la película construye unas identidades sociales diferenciadas muy próximas a la teoría política, y las nombra como una unidades en lo diverso, es decir "un conjunto de partes diferenciadas": están los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, la ciudad y el campo, Norte y Sur, los interiores y los exteriores, etc." En suma, el montaje son narraciones, sistemas sociales y políticos, donde residen unas distinciones específicas culturales.

7.2 el acorazado de potemkin (*Bronenosets potyyommkin*, 1925). Director Serguie Mikhailovitch Eisenstein: el cine masa y el montaje como categoría política.

Igual que el anterior, Eisenstein utiliza la historia para poder determinar la función de la sociedad y sus colectivos en la formación del Estado Moderno, en particular la representación del Estado ruso, en entorno a la revolución Bolchevique de 1917. En "El acorazado de Potemkin" narra la historia de un acontecimiento real, sucedido en 1905, en donde un grupo de marinos, explotados por los comandantes que representantes del poder zarista, deciden salvar del fusilamiento a sus amigos marine-

31 DELEUZE, Guilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós comunicación. Barcelona-México. Pág. 52.

ros. Esta actitud de los marineros se convierte en motivación para que el resto del pueblo de Odessa se amotine. Esta escena es un retrato que representa el pueblo sublevado contra el poder zarista. Este suceso personifica una de las imágenes más políticas de los comienzos de la historia del cine: la masacre en las escalinatas que hace el ejército zarista contra el pueblo ruso.

Pero además de tener un objetivo político e histórico tienen como característica estética desarrollar las primeras elaboraciones semiológicas: el concepto de montaje, que para Eisenstein³² es la representación del pensamiento político: “el cine significa muchas sociedades, muchas y muchas volteretas de capital, tantas y tantas estrellas, tantos y tantos dramas. La cinematografía es, en primer lugar y antes que nada montaje (...) el plano es un elemento del montaje. El montaje es la reunión de estos elementos.” Para Eisenstein, según Rosenstone³³, el montaje puede identificarse como elemento básico de la cultura de representación de la sociedad:

“Se puede decir que las películas tienden a destacar a los individuos en detrimento de los grupos o el proceso general, que son los focos de atención de buena parte de la historia escrita; pero no debemos olvidar que hay películas que invitan la exaltación del individuo para presentar al grupo como protagonista. Este fue uno de los objetivos, y de los logros, de los cineastas soviéticos de los años veinte en su búsqueda de modo de representación no burguesa. Si bien sus obras más conocidas – El acorazado Potemkin (1925) y Octubre (1927) – lo son por motivos políticos, también nos proporcionan modelos útiles para reflejar movimientos históricos colectivos”

32 EISENSTEIN Serguie Mikhailovitch. Teoría y técnica cinematográficas. Ediciones Rialp, Madrid. 1957. Págs. 47- 56.

33 Op. Cit. ROSENSTONE. Pág.34.

Si Griffith utiliza la imagen de origen del Estado como el eje del “bueno” contra “el malo”, en Eisenstein es la masa-pueblo explotado la que es condición determinante para el nacimiento del Estado comunista. Esas son sus estéticas políticas reconocidas como paradigmas del discurso cinematográfico.

7.3 “Metrópolis” (Metropolis, 1926). Fritz Lang o la modernidad hecha sombras

Se puede decir que el cine nació tarde en Alemania, pero sus comienzos estuvieron marcados por una madurez estética. Muy pronto, entre 1913 y 1929, las imágenes personificadas en este movimiento simbolizaron la más aguda crítica a los poderes de la sociedad moderna, en particular la del siglo XIX. Tanto es que en las actuales discusiones sobre la modernidad vs. posmodernidad estas películas son imborrablemente referenciadas.

Este movimiento estético y político retoma el romanticismo alemán del Siglo XIX para poder representar la condición humana y sobre todo la social. Transcribe en imagen-movimiento a Goethe, *El fausto (Faust 1926)*; Molière con el *Tartufo, el hipócrita (Tartuffe, 1925)*, del director F. W. Murnau; *Los nibelungos*, La muerte de Sigfrido (Nibelungen: Die Siegfried, 1924), director Fritz Lang; *El estudiante de Praga (Der student von Prag, 1913)*, director Stellan Rye entre otras treinta películas más. Este movimiento artístico es la clara representación de que el arte y la ciencia política se complementan.

Así mismo, este movimiento vanguardista se ubica en la Alemania de los años que sigue la primera guerra mundial, cuya atmósfera simboliza esta escuela con personajes bellamente desencantados. De esta manera, el expresionismo alemán representa con metáforas de las sombras y fantasmas, en claro –oscuros, una estética visual y expresiva de la hipocresía de una sociedad en un contexto de alabanza al progreso y un clara exaltación por el poder. Igualmente, es el prototipo de un desencanto moderno y de decadencia política. Sin duda,

una de las películas más emblemáticas de esta época, es “Metrópolis (Metropolis, 1926), de Fritz Lang.

Lang acude a la narrativa trágica del hombre moderno, cuyo único objetivo es la dominación de las multitudes. La única razón del hombre será la dominación de las conciencias colectivas y la creación de una máquina que reemplazará a los hombres, quienes todos no sólo admirarán y acatarán sino tendrá todo el dominio de un sistema social. El sueño de una sociedad más justa y democrática, como lo pretendió la modernidad, es personificada y criticada por Lang con inquietantes escenas *claro –oscuros* en un entorno urbano, donde los laberintos y subterráneos son los espacios para la dominación social y colectiva. La semióloga H Lotte Eisner³⁴ considera que:

“Lang utiliza la estilización expresionista: seres privados de personalidad, con hombros encorvados, acostumbrados a inclinar la cabeza, sometidos antes de haber luchado, esclavos vestidos con trajes que no pertenecen a ninguna época”.

Esta película es la representación crítica de una modernidad cuya representación la manifiesta en sombras. Este film develó la única intención de la conciencia de los hombres: la política como control social y colectivo. Se puede afirmar en esta perspectiva, enunciada en imágenes, un presagio político e histórico: el asenso de Hitler al poder y el exterminio de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial.

7.4 Tiempos Modernos (Modern Times, 1936) Charles Chaplin o el Estado-Máquina.

Al igual que con la película “Metrópolis”, el individuo y la maquinación de la sociedad, son objeto de análisis desde una perspectiva moderna. De toda

34 EISNER, H Lotte. La pantalla demoníaca. Cátedra signo e imagen. Madrid. 1988. Pág. 152.

la filmografía de Charles Chaplin, “Tiempos modernos” es una de las más referenciadas y es sin duda una puesta en escena profundamente sociológica y política. Es así que Charles Chaplin en este film diagnostica lo que “*La Escuela Frankfurt*”, la teoría crítica, cuyos exponentes son Max Horkheimer y Teodoro W Adorno³⁵ desarrolla como “la dialéctica de la ilustración”, es decir, la dominación de las conciencias, el amor a las cadenas, y la automatización de lo humano: “Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos”. Este film tiene todos los ingredientes estéticos y políticos que, en imagen –movimiento, construye para poder fundamentar una aguda crítica hacia la modernidad racional de la política y del Estado. La estética política de “Tiempos modernos” devela las intenciones de un capitalismo salvaje del Siglo XX, a saber; el taylorismo, que consiste en el análisis sistemático de los tiempos para una producción mejor, y el Fordismo, que fundamenta el trabajo en cadena. Además, históricamente es una representación de la crisis del Capitalismo de 1929.

La historia tiene como secuencia a Charlot, un vagabundo que siempre está en la búsqueda de la prosperidad, quien se encuentra con las adversidades propias de un sistema explotador y dominador. La única respuesta a tal adversidad es la represión y el control de un sistema que tiene a su favor los aparatos de exclusión y dominación, como lo son: un sistema económico, las cárceles, hospitales, entre otras. Este film es “la representación del trabajo mediatizado con la economía burguesa, por el principio del *sí mismo*; el deber restituir a unos el capital acrecentado; a otros, la fuerza para trabajar más. Pero cuanto más se logra el proceso de autoconservación a través de la división del trabajo, tanto más exige dicho proceso la autoalienación de los individuos, que ha de modelarse

35 HORKHIEMER, Max y ADORNO W Teodoro. La dialéctica de la Ilustración. Editorial Trotta, 1997. Pág. 80.

en cuerpo y alma según el aparato técnico”³⁶. Para decirlo en términos de Zygmunt Bauman³⁷, “el impulso modernizador conlleva una crítica compulsiva de la realidad”.

En conclusión, Chaplin, representado en *Charlot*, simboliza todo un sistema social sumiso y expuesto a aparatos de control, la estructura burocrática traspasa, para su disposición, toda una ordenación panóptica. Este film despliega elementos críticos frente a la racionalización de la sociedad y el individuo.

8. CONCLUSIONES PROVISIONALES PARA ESTE INFORME

Se hace necesario establecer dos condiciones:

- a. El cine en sus inicios es un sistema de representación social.
- b. El cine como proceso de simbolización.
 - a. El cine es un sistema de representación social. El cine en sus comienzos, sin ser ese su propósito, desarrolló, como estructura empírica, procesos de significación simultáneos con las reflexiones explicativas que facilitarían a las ciencias sociales realizar sus postulados para identificar los signos de una sociedad. En otras palabras, develar la interacción entre sociedad e individuo como uno de los factores que fundamentan las ciencias sociales. El cine, por principio experimental, interpreta todo un sistema de representación social, coincidiendo con uno de los argumentos sociológicos más importantes del Siglo XIX: las representaciones colectivas, que como lo afirma Vicente Urmeta Huici³⁸ “no son producto de meras individualidades, sino de la sociedad en su conjunto”. En las primeras imágenes del cine se denotan espacios, relaciones,

objetos, formas de vestir, una serie de situaciones cotidianas que están unidos a un sistema social, representando un momento histórico determinado.

Ambos sistemas -el cine y la ciencia sociales-, concuerdan que las interacciones sociedad-individuo se entrecruzan, constituyendo relaciones de comunicación que, como consecuencia, construyen representaciones colectivas. En este análisis expresar que los argumentos sustentan representaciones colectivas “podrían entenderse como producidas por las acciones y por las reacciones intercambiadas entre las conciencias elementales de que están constituidas la sociedad”³⁹. La interacción entre el cine y la ciencia política, por análogas vías teóricas y estéticas, coinciden en determinar que si bien la sociedad es producto de una serie de representaciones colectivas y políticas, el cine, como método empírico y hermenéutico, es también un sistema de representación social. En suma, el cine diferenció la mirada del “otro”, de los “otros”. Para decirlo en términos de Josexto Beriain.⁴⁰

“La idea de modernidad múltiple presupone una nueva forma de entender el mundo contemporáneo, de explicar la historia de la modernidad, viéndolo como una historia continua de constituciones y reconstituciones de una multiplicidad de programas culturales. Estas reconstrucciones en curso de los múltiples modelos de modernidad múltiples, institucionales e ideológicas, son vehiculizadas por actores sociales específicos, en estrecha relación con activistas sociales, políticos e intelectuales y también los movimientos sociales que buscan la realización de diferentes programas de la modernidad”

36 *Ibíd.* Pág. 83.

37 BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica México. 2006. Pág. 43.

38 HUICI URMETA, Vicente. *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*. Editorial Akal. Madrid España 2007 Pág. 14.

39 *Ibíd.* Pág.15.

40 BERIAIN, Josexto. *Modernidad en disputa* editorial Anthropos. Barcelona 2005 Págs 13-14.

- b. El cine como proceso de simbolización, facilitó un intenso intercambio de símbolos sociales entre el espacio, los objetos y situaciones cotidianas, favoreciendo una interacción entre individuos y la sociedad. Las historias representadas apuntaban a situaciones de efervescencia colectiva y política como procesos de simbolización, es decir, la vinculación de las ideas y sentimientos reunidos en objetos materiales, figuras, movimientos.

De esta manera, se entiende el lenguaje cinematográfico como una selección objetiva: proceso de seleccionar, establecer y articular lo filmado, es decir, como la base estética y política de un film es lo que representa simbólicamente. En esa medida, el cine político proporciona un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico que explica en parte el éxito o la resonancia pública, desde “El nacimiento de una nación” (1915), de D.W. Griffith, “*Metrópolis*” (*Metrópolis*, 1926), de Fritz Lang, “*Tiempos modernos*” (*Modern Times*, 1936), de

Charles Chaplin, “*El acorazado Potemkin*” (1925), de S.M. Eisenstein, instalan una demostración que para Héctor Freire⁴¹ investigador entre el cine y la ciencia política cumple:

“un proceso de construcción de sentidos. Al producir un efecto de reconocimiento, el cine político proporciona un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico que explica en parte el éxito o la resonancia pública (...). Lo esencialmente político del cine será aquello que conmueva las certezas construidas a lo largo de la historia: una eficaz denuncia contra el proceso de institucionalización de las representaciones”. Pero también alude que “Extraer” sentidos y definir un horizonte donde la elección de valores sea una posibilidad abierta: esto es, elaborar un “contrapoder” simbólico – discursivo en relación con el orden establecido del poder y con el discurso reprimido de los deseos colectivos”.

41 J. FREIRE Héctor, *CINE POLÍTICO: la reivindicación de la política* www.utopia.com.ar/articulos/memoria-freire.htm

10. BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt. Modernidad líquida. Fondo de cultura económica México 2006.
- BERIAIN, Josexto. Modernidad en disputa. Editorial Anthropos. Barcelona 2005.
- _____ Josexto Representaciones colectivas y proyecto de modernidad.
- BEYLIE Claude. Películas Claves de la historia del cine. Editorial Borealia Asesores, Barcelona 2006.
- DELEUZE, Gilles. La imagen –tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós comunicación . Barcelona.
- DURKHEIM, Emile. Las reglas del método Sociológico. Madrid.
- HUICI URMETA, Vicente. Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkhiem, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu. Editorial AKal. Madrid España.
- EISENTEIN Serguie Mikhailovitch. Teoría y técnica cinematográficas. Ediciones Rialp, Madrid, 1957.
- EISNER, H Lotte. La pantalla demoníaca. Cátedra signo e imagen, 1988, Madrid.
- ECHEVERRI, Andrea. 2008. La producción de sentido en el cine. En: Ensayos semióticos. Bogotá: Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- FREIRE Héctor, CINE POLÍTICO: la reivindicación de la política www.utopia.com.ar/articulos/memoria-freire.htm
- HORKHIEMER, Max y ADORNO W. Teodoro. La dialéctica de la Ilustración. Editorial Trotta, 1997.
- METZ, Cristhian. (2002). Ensayos sobre la significación en el cine. Barcelona Paidós, año 2004.
- PEZZELA, Mario. La estética del cine. Madrid. La bolsa de la medusa.
- ROSENSTONE, Robert. Pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel.
- ROMERO, Trezado Manuel. El cine desde la perspectiva de la ciencia política, Universidad de Granada, España.
- SORLIN, Pierre. Sociología del cine. Fondo de cultura económica. México 1985.