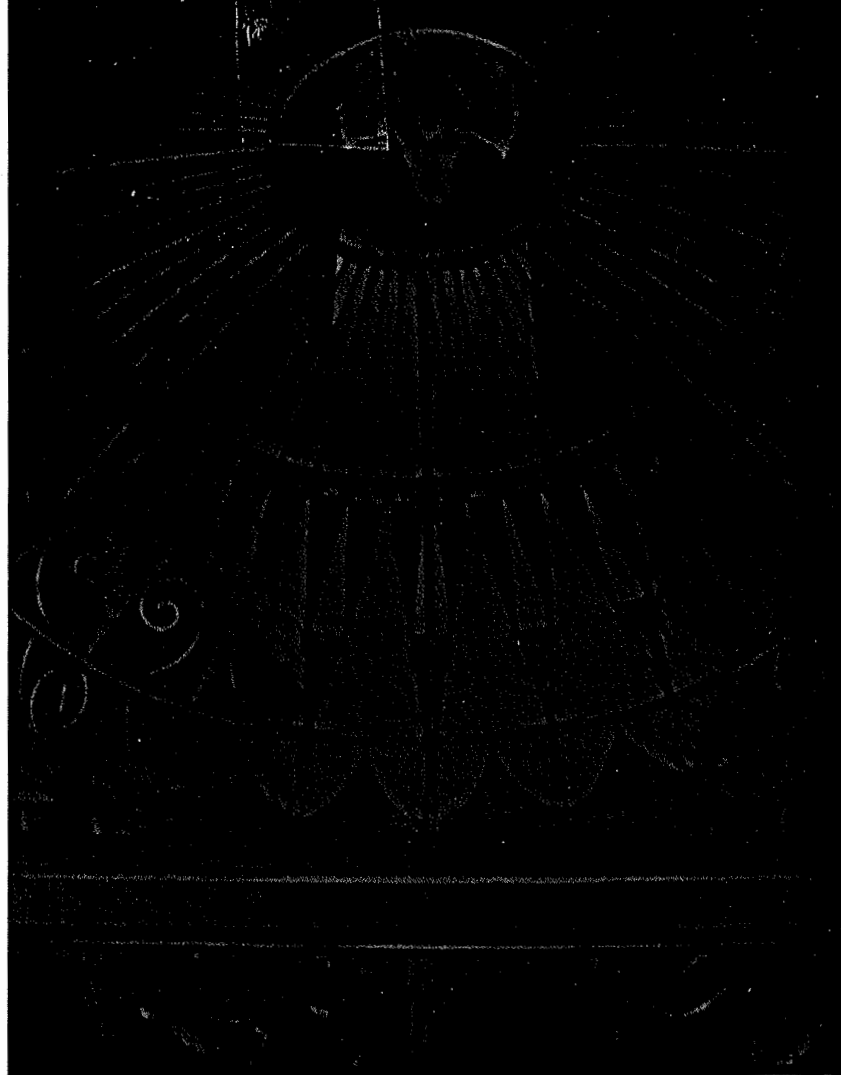


CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Conflictos, encuentros, fronteras



Edición y coordinación: Carlos Losilla
Cubierta: Mario Eskenazi

Fotografías del interior: archivo del autor

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2004 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona,
<http://www.paidos.com>

ISBN: 84-493-1528-X
Depósito legal: B-48/2004

Impreso en A&M Gràfic, S.L.,
08130 Santa Perpètua de Moguda (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

El cine y la vanguardia estaban condenados a encontrarse. Ambos fueron producto del paso del siglo XIX al XX; ambos ambicionaban rupturas y creían ser el punto de partida de una nueva era. Sin embargo, los encuentros no fueron inmediatos y, sobre todo, el cine se aventuró pronto en caminos comerciales y narrativos ajenos, incluso opuestos, a los de la vanguardia.

Así, la condición vanguardista del cine plantea desde sus mismos orígenes problemas de definición que no han preocupado tanto a los estudiosos de la vanguardia literaria, plástica o musical. Por eso, *Cine y vanguardias artísticas* examina los conflictos, los encuentros y las fronteras que separan el cine comercial del vanguardista a lo largo de casi un siglo, describiendo con claridad, pero sin simplismo, un panorama impuro que va desde el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo o el constructivismo hasta el documental político, el underground americano, el cine amateur o el llamado cine estructural, todo ello haciendo hincapié en el análisis de las imágenes.

Vicente Sánchez-Biosca es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Es también autor, entre otros libros, de *Sombras de Meimar*, *Una cultura de la fragmentación*, *No-Do. El tiempo y la memoria*, *El montaje cinematográfico* y *Luis Buñuel. Viridiana*, estos dos últimos igualmente publicados por Paidós.

ISBN 84-493-1528-X



www.paidos.com

Diseño: Mario Eskenazi

Sumario

Prólogo	11
Introducción. Vanguardia y modernidad en el cinematógrafo	13

PRIMERA PARTE LOS AÑOS GLORIOSOS

Introducción. La cita entre vanguardias artísticas y cinematógrafo	29
1. <i>El gabinete del doctor Caligari</i> y los destinos del filme expresionista	35
2. <i>El acorazado Potemkin</i> y los caminos de la pasión en el cine soviético	59
3. <i>La edad de oro</i> en el contexto del surrealismo	87
4. <i>Metrópolis</i> : la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario	115
5. La asimilación de la vanguardia por Hollywood	137

SEGUNDA PARTE
AMÉRICA, AMÉRICA

Introducción. De Europa a América, de América al mundo	161
6. Surrealismo, ensoñación y sadismo en Norteamérica: <i>Meshes of the Afternoon</i> y <i>Fireworks</i>	167
7. De la improvisación de <i>Shadows</i> al azar frío de Warhol	185
8. Subjetividad y conceptualismo: entre el diario fílmico de Mekas y el minimalismo de Snow	207
9. El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas	229
10. <i>Arrebato</i> : reciclaje y tragedia	249
Referencias bibliográficas	265

Prólogo

La relación entre los dos términos que componen el título de este libro —cine y vanguardias artísticas— no es entendida a lo largo de estas páginas como una sencilla convergencia. No se tratará, pues, de afrontar un objeto estable, a saber: un canon ya admitido de la vanguardia cinematográfica. Es mi objetivo indagar en cómo el cine afronta el fenómeno de la vanguardia cuando parece estar destinado a un público amplio. En consecuencia, el título debe ser leído de acuerdo con los tres términos que forman el subtítulo: conflictos, encuentros, fronteras.

La condición vanguardista del cine plantea problemas que no preocupan con la misma intensidad al historiador del arte, la literatura o la música de vanguardia. No pretendo que en esas artes la adscripción sea siempre inequívoca; tan sólo sostengo que las incertidumbres no ponen en peligro la diafanidad de los límites. Todo lo contrario ocurre en el cine, donde las fronteras son siempre difusas y pueden ser asaltadas en cualquier momento. Algunas de esas fronteras son el diseño, el cine *amateur*, el cine moderno, la pintura cinematografiada, el documental político...

Un libro de estas características, tanto más cuanto que su escritura ha llevado varios años en sucesivos e interrumpidos momentos, contrae numerosas deudas. Es justo mostrar mi

gratitud hacia todos aquellos que, a través de invitaciones, me obligaron a dar una versión comprensible y clara de las vanguardias. En el primer semestre de 1997, fueron mis anfitriones los compañeros del Departamento de Cinéma et Audiovisuel, de la Universidad de París III (Sorbonne Nouvelle); Àngel Quintana me hizo exponer estos temas en la Universitat de Girona en 1998; Alberto Elena me incorporó durante tres años al programa de doctorado de la Universidad Autónoma de Madrid donde impartí algunos apartados de esta materia; durante innumerables años, la Universidad de Valencia, en la que enseñé la asignatura Cinematógrafo y vanguardias artísticas, fue un banco de pruebas. Otros compañeros y amigos leyeron, total o parcialmente, el texto y me hicieron oportunas puntualizaciones que no siempre he sabido traducir adecuadamente. Son Vicente J. Benet, Carlos Campa, Marina Díaz. Una deuda especial tengo con Carlos Losilla; él fue decidido en su apoyo al proyecto y paciente en su espera. Elena S. Soler no sólo hizo lo anterior, sino que lo repitió infatigablemente, incluso cuando la convicción o la fuerza (o ambas) me fallaban, hasta que el texto obtuvo la forma —satisfactoria o no— que el lector tiene en sus manos.

Introducción

Vanguardia y modernidad en el cinematógrafo

Varias cuestiones surgen del enunciado «cine y vanguardias artísticas» que da título a este libro. De manera sintética trataremos de recorrer aquellas que consideramos fundamentales haciendo, por tanto, de esta introducción una exposición del método y coordenadas del mismo. Comenzaremos enumerando los diversos sentidos que posee la voz vanguardia con el propósito de desplegar las funciones que a cada uno de ellos le asignan los discursos que del fenómeno se han ocupado. Más tarde, una vez en el ámbito específico del cine, revisaremos los términos emparentados con el de vanguardia: cine experimental, artístico, *underground* o, incluso, simplemente moderno. Ni que decir tiene que el debate terminológico, del que en absoluto haremos cuestión de principios, es revelador de las categorías estéticas, industriales o políticas que cada época y escuela maneja ante un tipo de cine *diferente*, alternativo o combativo respecto al estándar, llámese *mainstream* o clásico. En consecuencia, la disquisición sobre los nombres no puede ser omitida sin extraviar en el camino claves esenciales de los conceptos, ya que a fin de cuentas éstos se hallan históricamente determinados. Por añadidura, el concepto de vanguardia, antaño revolucionario, ha sufrido en tiempos recientes una doble conversión que lo hace mucho más ambiguo: en primer lugar, el arte moderno lo ha institucionalizado; en segun-

do, la noción ha invadido ámbitos cotidianos no artísticos, que van desde la moda hasta el diseño publicitario.

El término vanguardia

Vanguardia es un vocablo problemático. Tres acepciones se han sucedido a lo largo de la historia, cada una de las cuales recoge atributos y connotaciones de las anteriores. La primera, que se remonta a la Edad Media, es de origen militar y designa la punta de lanza del ejército, la cabeza de tropa, cuya misión radica en preparar la entrada en combate del grueso del ejército. De este primitivo uso sobrevivirá a lo largo del tiempo el carácter combativo, así como el reducto elitista y destacado que se atribuye a sus componentes.

La segunda acepción, heredada de la anterior, es de signo político, y se encuentra por doquier en los discursos revolucionarios, comenzando por la Revolución Francesa y el jacobinismo político de finales del siglo XVIII y, más tarde, en la literatura marxista, acentuándose en las proximidades del estallido revolucionario ruso de 1917. En muchos de estos usos, lo militar se ha convertido en metáfora, dado que el combate revolucionario se libra en la arena política y no necesariamente en los campos de batalla, aun cuando pueda implicarlos. En la literatura leninista, la vanguardia es asimilada al partido comunista y la estructura orgánica del partido mismo se modelaba sobre los encuadramientos del ejército en relación con unas clases sociales (proletariado, campesinado) que serían guiadas mesiánicamente, aun cuando tomaran protagonismo físico en la acción revolucionaria.

La tercera y última acepción de vanguardia procede de un desplazamiento mayor, pues se sitúa en el ámbito de la estética y alude al combate de ideas artísticas emprendido por los representantes de la novedad o modernidad. La Francia romántica parece haber sido pionera en el uso del término (Cha-

teaubriand, Victor Hugo), aunque es el socialista utópico Claude Saint-Simon quien la utilizó en sus *Opinions littéraires* de 1825. Desde 1845, vanguardia es una voz de la crítica literaria, como demuestran los escritos de Baudelaire. No es de extrañar que sea a partir del exceso romántico, de su rabiosa individualidad y de la crisis de los parámetros de la obra de arte orgánica en la que la belleza, la verdad y la unidad actuaban de consuno, cuando la palabra vanguardia encuentre en el arte occidental un campo renovado que muchos movimientos de comienzos del siglo xx aceptan explícita o implícitamente como horizonte común. En este ámbito concreto, vanguardia alude al conjunto de movimientos, escuelas, tendencias o actitudes que durante las primeras décadas del siglo xx se rebelaron agriamente contra la tradición artística occidental, en particular contra un humanismo aburguesado cuyo origen se remonta al Renacimiento y contra el imperio de la razón cuyo auge data de la Ilustración del siglo xviii, pero cuyo adocenamiento y convencionalismo era más reciente.

Resulta revelador que las dos últimas acepciones del término (política y estética) hayan convivido en riguroso paralelismo temporal y en períodos de convulsión política e ideológica en Occidente. Estas rebeliones estéticas, crisis de las ideas y fuerte inestabilidad política no harán sino acentuarse en las primeras décadas del siglo xx, muy en particular entre el estallido de la Primera Guerra Mundial y el fin de la Segunda, donde se consuma no sólo la más absoluta destrucción física de Europa, sino también de sus ideales de humanidad, progreso y civilización.

La invasión por la industria y la técnica de todos los ámbitos del conocimiento y la vida cotidiana, la fascinante imagen del universo urbano con sus formas de diversión y espectáculo particulares, el surgimiento de las masas, la conquista de la democracia, así como el progreso en materia de salud, bienestar social, reglamentación laboral, alfabetización de la población, etc., se vieron asaltados y destruidos por el ascenso de los regímenes totalitarios (fascismo, nacionalsocialismo, comunis-

mo y sus formas derivadas menos puras). La manifiesta debilidad de los regímenes parlamentarios europeos, la guerra relámpago de alta tecnología emprendida por la *Wehrmacht* alemana en 1939 y la generalización, todavía hoy inexplicable, de la barbarie del exterminio nazi, en donde el progreso y la técnica habían invertido demoníacamente sus proyectos originales para ponerse al servicio de la destrucción sistemática, burocrática y planificada por un estado moderno, convirtieron definitivamente el sueño de la razón en pesadilla.

Baste recordar que el pensamiento, el arte y el mismo universo jurídico no han sido los mismos después de los pavorosos descubrimientos que empezaron a divulgarse en mayo de 1945 sobre los campos de concentración y exterminio, cuya huella convulsionó las mentes pensantes más lúcidas de nuestro tiempo: Adorno, Horkheimer, Marcuse, Erich Fromm, Hannah Arendt, Siegfried Kracauer, Bruno Bettelheim, Thomas Mann, Primo Levi, Jean Améry, Élie Wiesel, Bertolt Brecht y tantos otros, todos ellos nacidos y educados en el mundo que dio a luz a las vanguardias europeas. Muchos de estos herederos críticos del universo ilustrado vieron quebrarse el sistema por una grieta insospechada.

El escenario de la primera vanguardia, entre 1905 y 1933 aproximadamente, coincide precisamente con la inestabilidad, sin lugar a dudas fascinante, que vivió el Viejo Continente en una época en la que el combate estético no estaba del todo separado de una dimensión filosófica y moral. Este umbral de la vanguardia acabaría con su primer gran ciclo. Maltrecha y desorientada, o también fuertemente politizada, la vanguardia desde los años treinta (militancia comunista, fascista, sindicalismo, uso de la fotografía, la cartelística, etc.), halló un nuevo hábitat de aclimatación tras la Segunda Guerra Mundial. Sus centros neurálgicos pasaron al otro lado del Océano y Nueva York se convirtió en la sucesora de París, Viena y Berlín. A ello contribuyó el hecho de que muchos artistas emigraran huyendo de la catástrofe del Viejo Mundo, mas también tuvo en

ello que ver el fenómeno de la mercantilización acelerada del arte. El galerismo y el surgimiento de un mercado organizado y fructífero para las bellas artes, el mecenazgo de instituciones públicas y privadas, la fascinación por lo europeo durante los años anteriores a la guerra en Nueva York son sólo algunos de los componentes de un cambio que entrañó también la institucionalización de la idea de vanguardia y su paso a órdenes de la vida altamente desarrollados en Estados Unidos como el cine, la publicidad, el diseño y los medios de comunicación en general.

La escisión, por tanto, entre las vanguardias históricas (entre 1905 y 1933 aproximadamente) y las que surgen después de la Segunda Guerra Mundial (expresionismo abstracto, *pop art*, minimalismo, conceptualismo, informalismo, etc.) entraña un cambio de estatuto en el concepto de vanguardia, una aclimatación a las condiciones industriales que llevaría a menudo aparejada una conciencia de la crisis moral del arte. La proliferación de prefijos tales como *neo*, *post*, *trans*, *ultra*, *hiper*, entre otros, expresa cabalmente la sensación generalizada de que la vanguardia se definía y alimentaba muy a su pesar por una paradójica búsqueda de tradición.

La vanguardia artística y el cine en contexto

Permítasenos una formulación extrema: *el más definitivo de los actos surrealistas es un campo de exterminio nazi*. Con esta *boutade* molesta y de dudoso gusto damos una forma rápida, y por tanto inadecuada, a la idea de que desde la irrupción de la barbarie en el mundo civilizado, cualquier acto vanguardista está obligado inexcusablemente a definir una actitud ética, una conciencia histórica y proclamar la insuficiencia (¿la inoperancia?) de una revolución formal o meramente provocativa. Reflexionemos un momento sobre la metáfora del campo de exterminio: todo en él se halla idealmente organizado, todo es inexora-

ble y calculado. La impresión de pesadilla e irracionalidad surge sólo cuando descubrimos que las piezas que intervienen en tan impoluta mecánica destructiva son hombres. Todo sucede aquí como en las más asfixiantes novelas de Kafka, pero —a diferencia de esos paisajes imaginarios— se impone en la realidad. No costará demasiado reconocer este cortocircuito entre racionalidad e irracionalismo en los actos surrealistas y quizá ello también explique por qué el surrealismo se convertiría en lugar común si quería ser inocuo y en interminable autojustificación si quería ser efectivo en la vida social.¹

En suma, ya no es posible partir de cero. La provocación, la voluntad estilística o el deseo de *épater les bourgeois* tiene su fórmula más perfecta, pero también más siniestra, en la barbarie nazi. Tal vez ello no sea ajeno a un cierto descrédito de la vanguardia en nuestro mundo; descrédito que cabe entender como impotencia del arte en su conjunto para mejorar la vida, tanto como para derrocar cualquier régimen tiránico o para vencer la injusticia.

Retrocedamos ahora a los años que marcan el nacimiento de la vanguardia. Ésta vive su idilio traumático y agresivo en un momento crítico de la civilización occidental, de cuya crisis es testimonio y se convierte en efecto y síntoma. Esto permite sospechar que algunos de los temas arriba enunciados podrían tener su reflejo en las formas y mutaciones que sufre la vanguardia. Un vistazo a vuelapluma a los temas de la pintura, la literatura y el arte de las tres primeras décadas del siglo xx confirma que la hipótesis no es arbitraria: la ciudad, tentacular y caótica o perfectamente construida por la técnica, las profusas masas amenazantes o integradas, el apocalipsis, en ocasiones catártico, otras sobrecogedor y siempre subyugante, de la guerra, la invasión por la técnica y la industria de unas formas

1. Recuérdese a este respecto la exaltación del asesinato por Breton en su primer manifiesto (1924) que el autor se siente obligado a explicar en el segundo (1930).

artísticas que habían gozado hasta hacía muy poco del privilegio de lo artesanal. También en el aspecto formal, la disgregación en la visión del mundo engendraría un despedazamiento de la representación, como demuestran las técnicas del fragmentarismo, desde el *collage* hasta el fotomontaje y, con posterioridad, en la práctica del *assemblage*, el *dé-collage* o del reciclaje.

El objeto de este libro no es sólo la idea más o menos radical y revolucionaria estéticamente de vanguardia, cuyo alcance no rebasa, en el más optimista de los casos, la Segunda Guerra Mundial, sino también el destino de la vanguardia con posterioridad, cuando sus mecanismos formales e ideológicos aparecen lastrados necesariamente por los éxitos y fracasos de sus primeras experiencias. Todo lo dicho será aquí tratado en un ámbito de expresión que, a pesar de su idoneidad, no ha recibido la atención que merecía: el cinematógrafo, la última de las artes, la más joven y dirigida a las masas, por lo general incultas, o, incluso, analfabetas; arte impura, en el mejor de los casos, popular, técnica, a medio camino entre invento y comercio.

En efecto, el cine nace en connivencia con el espíritu de su tiempo: surgido de la técnica y del movimiento, de su análisis científico y de su percepción humana, el cinematógrafo era demasiado tosco para asumir los postulados vanguardistas. Ni aquellos que lo inventaron estaban influidos por el espíritu de la vanguardia, ni los artistas plásticos o literarios verdaderamente vanguardistas sintieron la suficiente curiosidad por esta máquina primitiva para indagar en sus posibilidades.

Desde luego, existen excepciones, pero éstas, como reza el dicho, no hacen sino confirmar la regla de un recíproco desinterés. Y, sin embargo, el cine poseía las condiciones óptimas para interesar a estos artistas inquietos por el mundo moderno. Objeto industrial, maquinístico, despreciado por las clases cultas formadas en la tradición occidental, el cinematógrafo socavaba involuntariamente los cimientos de las formas de espectáculo burgués clásico (teatral, en particular), recuperando

multitud de fenómenos de su época (panoramas, fantasmagorías, ilusiones ópticas, tiras cómicas, linterna mágica, vodevil) para instalarse en el centro en ebullición de la ciudad, al final de aquellos años en que la bohemia, el *flâneur*, los pasajes y las exposiciones universales hacían las delicias de la nueva casta de modernos. Que la vanguardia se hallara tan críticamente inscrita en la tradición contra la que combatía, y de la que era al mismo tiempo su desembocadura y su crisis, es harto comprensible. Sorprendente, en cambio, es que le pasara casi inadvertido este nuevo aparato técnico y espectacular tan enraizado en la imaginería de su tiempo. O tal vez esa indiferencia hacia el cine fuera extensiva a la cultura popular en toda la primera generación de vanguardias. En cualquier caso, el aluvión de reflexiones, intervenciones, intercambios y prácticas vanguardistas en el nuevo medio de expresión fue ininterrumpido desde finales de la década de 1910.

Si los primeros años del cine corren parejos a la agitada vida de las vanguardias, cuando la chispa entre ambos estalla, uno y otras se aprestan a recuperar el tiempo perdido en las más diversas direcciones: productivismo y constructivismo soviéticos, didactismo revolucionario del *agit-prop*, tecnicismo de la Nueva Objetividad, filmes abstractos y músicas cromáticas, nihilismo dadaísta y agresividad surrealista, estrategias políticas para su utilización propagandística por el nacionalsocialismo, el fascismo, etc. Más tarde, la poderosa industria de Hollywood pareció aplastar o integrar el experimentalismo vanguardista, dejando para circuitos marginales (documentalismo, fotografía, plasticismo, etc.) sus resurgimientos. Mas este control o contención no impidió que a finales de los años cincuenta un conjunto de factores muy variados provocaran una nueva irrupción de un cine «no sometido» que sólo con una alta dosis de liberalidad podemos considerar vanguardista.

Una apertura hacia la realidad a la que había sido refractario Hollywood (que había hecho del estudio y de los interiores su paraíso), una tecnología de toma directa, sonido incluido, y

un aligeramiento del dispositivo técnico que transformó el documentalismo, junto con la crisis definitiva de la industria cinematográfica clásica ante la televisión, fueron algunos de los elementos que favorecieron la reorganización de ciertos cineastas independientes norteamericanos y la creación de circuitos de exhibición, distribución e incluso producción alternativos. Ni que decir tiene que los frutos de este movimiento distan de la homogeneidad y su misma condición vanguardista es altamente contradictoria, como demuestra la tentativa de otros términos para definirlo (cine independiente, *underground*, moderno, experimental o simplemente New American Cinema); términos que, lejos de la sinonimia, expresan cada uno de ellos particularidades de algunas manifestaciones en menoscabo de otras, enfatizando según el caso el aspecto industrial, estético o experimental.

Algunos problemas terminológicos

Al introducir su libro sobre la historia del cine experimental, Jean Mitry sostenía que el cine de vanguardia no podía considerarse existente hasta 1920, a pesar de que se conocieran tentativas desde principios de la década de 1910. Ahora bien, el cine de la década de los diez en el mismo Hollywood, ¿no podría ser acaso calificado de experimental con toda justicia, aun cuando formara parte de la producción corriente? Su afán de búsqueda, su dinamismo en materia tecnológica, formal, narrativa, de montaje, composición, interpretación de actores no pueden ser juzgados *a posteriori*, es decir, desde el momento en que se convirtió en un cine clásico y dominante (aproximadamente hacia 1917 o después de la Primera Guerra Mundial). Quizá sí experimental, pero no de vanguardia. Paralelamente, Mitry formuló en su texto pionero la idea de que las películas de cine puro o abstracto de los años diez e incluso de los veinte (Eggeling, Richter, Ruttmann, entre otros) son expe-

riencias pictóricas cinematografiadas y no cinematográficas (MITRY, 1974, 20-21). Por su parte, Dominique Noguez (1979, págs. 13 y sigs.), al hacer la arqueología de los términos utilizados desde los años veinte para dar cuenta del cine diferente o artístico («cine puro», «cine absoluto», «cine abstracto», etc., hasta el *underground* de los sesenta) se inclina por el término experimental por afinidad con la noción de novela experimental formulada por Émile Zola. En ambos casos, y podría ampliarse la nómina, la elección de los autores supone una apuesta consciente: Noguez, por ejemplo, privilegia las condiciones de producción y difusión de los filmes, su rechazo de los canales industriales habituales, sin por ello desatender las preocupaciones formales de este tipo de cine; Mitry, en cambio, demuestra una actitud más formalista. En el fondo, la divergencia radica en el objeto concreto para el cual está pensado el enfoque: el Nuevo Cine Americano en Noguez, la primera vanguardia en Mitry.

Por nuestra parte, preferimos no utilizar el término experimental para ahuyentar el peligro de un enfoque tecnológico. En efecto, ¿cómo no incluir en el cine experimental la serie de tentativas y hallazgos que dieron paso al cine sonoro, puesto que generaron una activa investigación con todos sus balbuceos y fracasos, pugnas industriales y estéticas? Mas, siguiendo esa misma lógica, ¿por qué no hacer lo propio con el color, el sonido estereofónico, los formatos panorámicos de pantalla o incluso el período álgido y más rico de la experimentación que fue la primera década del cinematógrafo? También hemos optado por evitar la expresión cine independiente, ya que obligaba a considerar la estrategia o incluso la práctica empírica industrial como base determinante de una adscripción vanguardista, además de excluir casi toda la producción soviética de los años veinte o la cubana de los sesenta, por ejemplo, que fueron obra en su mayor parte planificada desde el estado.

Más delicado es aclarar la relación entre la idea de vanguardia y la de modernidad. En la pluma de los filósofos, mo-

dernidad alude por lo general al pensamiento ilustrado, es decir, a ese proyecto de emancipación que nutrió a Occidente desde el siglo XVIII y que se ha mantenido como promesa de felicidad hasta tiempos recientes en los que un nuevo estadio carente de ideal aglutinador lo ha sustituido, ya se denomine este nuevo e inestable universo poscultura (George Steiner), posmodernidad (J. F. Lyotard y otros), posmodernismo (Fredric Jameson), modernidad incompleta (J. Habermas) y de tantas otras maneras que se han propuesto desde el origen de la llamada polémica sobre la posmodernidad a principios de la década de 1980.

En cambio, en el dominio de la estética, el término modernidad parece ligado a las concepciones de finales del siglo XIX, tal y como fueron esbozadas en 1863 por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* y releídas años más tarde por su más penetrante lector, Walter Benjamin. En su proyecto fundamental sobre los pasajes, Walter Benjamin reconstruía el imaginario de esta modernidad marcada por la técnica, la mercancía y la respuesta extrema, cuasi teológica, del esteticismo. En ese proceso el artista se ve confrontado a la ciudad tentacular, abandonado entre la masa y la industria cultural, donde el arte ha extraviado la función cultural que antaño dotaba de un aura intangible a su obra. Mercancía, bohemia, aura y reproductibilidad, exposiciones internacionales, arquitectura en hierro, folletines literarios..., el arte moderno conocería una fase crítica, violenta y descarnada en el arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX.

En cambio, el lector más ingenuo sabe que cuando hablamos de modernidad cinematográfica no aludimos a ninguno de estos dos sentidos, filosófico y estético. La juventud del cine, lo tardío y, sobre todo, fragmentario de su incorporación a los movimientos artísticos y culturales de Occidente, su ligazón y dependencia de inventores y artesanos más que artistas, así como su consagración a un público popular y ajeno a las modas estéticas, complica sobremanera el estatuto del cine y

más aún el de su posible vanguardismo. Como señaló Ishagh-pour (1986, 38), el cine tuvo la particularidad de nacer como arte primitivo y moderno a un mismo tiempo y de no alcanzar su clasicismo sino mucho más tarde, esto es —añadiríamos nosotros—, cuando la idea de clasicismo había sido cuestionada en el resto de las artes. Esto engendra una secuencia temporal descoyuntada respecto a los parámetros que nos sirven habitualmente para pensar la vanguardia, la modernidad y el clasicismo.

De esa desencajada imagen de la modernidad se deducen algunas consecuencias, como la confusión que los años veinte presentan entre una eclosión agresiva de la vanguardia en el cine y un conjunto de propuestas que pugnan por hacer del cine un arte, inspirándose en el modernismo de los ballets rusos o el decadentismo. Tampoco parece casar demasiado bien el *revival* del romanticismo fantástico como llevaron a cabo *Caligari*, *Nosferatu* u otras películas alemanas con las prácticas excéntricas y grotescas del teatro y la literatura de Europa central en esas mismas fechas.

No menor es el problema planteado por la paradójica conquista que hace el cine de su clasicismo en un período en que el arte había pasado ya por sucesivas generaciones de vanguardia. Dicho esquemáticamente, el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos en fórmulas prevanguardistas (la imagen perspectiva para su configuración de un espacio habitable, concepción teatral de interiores, borrado del montaje, concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercanos a la literatura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y la novela contemporáneos. Aun cuando este anacronismo ha sido exagerado hasta la caricatura, pretendiendo convertir el cine en una urna indiferente al arte y la cultura de su tiempo, el argumento sigue siendo válido en sus líneas generales. ¿Dónde, por ejemplo, se encuentra en el cine de los años treinta y cuarenta el equivalente de los recursos de los grandes narradores que transformaron el relato literario desde las pri-

meras décadas del siglo xx, como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce o William Faulkner?

En realidad, el concepto de modernidad cinematográfica se refiere en la mayor parte de ensayos a la descomposición del modelo narrativo hollywoodiense y a la quiebra de la hegemonía de éste en la gramática del cine mundial. El triunfo de la televisión, la crisis de los grandes estudios, la irrupción de las tecnologías de reportaje, la estética «realista» de sonido sincrónico, las técnicas de cámara en mano (gracias a las ágiles cámaras de 16 mm y a la alta sensibilidad de las nuevas películas), el relevo de los cines europeos (Nouvelle Vague, Free Cinema, nuevo cine alemán y cine de autor en general), el New American Cinema o el Nuevo Cine Latinoamericano impulsado por los movimientos de contestación política son un conjunto de factores y síntomas, ciertamente, desiguales que convergen en apenas unos años, desencadenando el cambio más radical que conoce la historia del cine desde los años veinte. Los años sesenta serán escenario de una doble manifestación: por una parte, una nueva sensibilidad ante la realidad, la exigencia de veracidad y una renuncia a las estructuras narrativas rígidas; por otra, resurgimiento de la estética radical de las vanguardias en la contracultura, la lucha política, el inconformismo y la provocación, la experimentación en soportes domésticos, la cinematografía abstracta y teórica.

La estructura

Este libro se compone de dos partes: la primera está dedicada a manifestaciones de los movimientos de vanguardia anteriores a la Segunda Guerra Mundial, expresionismo, superrealismo y constructivismo soviético, así como la asimilación que de tales vanguardias hace la maquinaria hollywoodiense; la segunda examina los caminos de la vanguardia desde los años cuarenta en adelante y se organiza de modo temático, a saber:

la aclimatación del surrealismo en la vanguardia norteamericana, la irrupción del azar, el género de la autobiografía en el cine experimental, el minimalismo y el reciclaje.

Aun cuando hemos intentado que el peso de cada uno de los capítulos recaiga prioritariamente sobre análisis de películas, el carácter más homogéneo de la primera vanguardia ha permitido ser más estricto con este criterio que en la segunda parte y, de hecho, cuatro de los cinco capítulos que componen la primera giran en torno a un filme concreto. Hemos intentado en todos los casos que estas películas figuraran entre las más conocidas y accesibles al lector español, sin por ello traicionar su representatividad, y siempre teniendo en cuenta que los filmes de vanguardia no poseen una distribución tan generalizada como los del cine narrativo clásico. Dadas las particularidades específicas de las dos partes, cada una de ellas va precedida de una introducción que aspira a ofrecer un panorama de conjunto, sucinto, pero claro, de los apartados de la misma.

Insistamos una vez más: puesto que la vanguardia cinematográfica es fronteriza con otras formas, hemos intentado escribir un libro de fronteras más que un libro canónico sobre textos y escuelas indiscutiblemente vanguardistas. La vanguardia roza cada uno de estos capítulos, los recorre y a veces invade, pero también en algún punto se aleja de ellos. Esta condición hace la escritura y (esperamos que también) la lectura inestable, pero al mismo tiempo dinámica.