

MÓDULO 3: VANGUARDIAS

CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Vanguardia y modernidad en el cinematógrafo

El término vanguardia

Vanguardia tiene 3 acepciones:

1. La primera se remonta a la Edad Media y es de origen militar, refiriéndose a la cabeza de tropa, cuya misión radica en preparar la entrada en combate del ejército. De este uso sobrevivirá por el carácter combativo.
2. La segunda se remonta a su carácter político y se encuentra en los discursos revolucionarios, empezando por la Revolución Francesa y hasta el estallido revolucionario ruso de 1917. En la literatura leninista, la vanguardia es asimilada al partido comunista y la estructura orgánica del partido mismo se modela sobre los encuadramientos del ejército en relación con unas clases sociales (proletariado y campesinado).
3. La tercera se sitúa en el ámbito estético y alude al combate de ideas artísticas emprendido por los representantes de la novedad o modernidad. Vanguardia alude entonces al conjunto de movimientos, escuelas, tendencias o actitudes que durante las primeras décadas del siglo XX se rebelaron contra la tradición artística occidental, en particular contra un humanismo aburguesado.

Estas rebeliones estéticas, crisis de las ideas y fuerte inestabilidad política no harán sino acentuarse en las primeras décadas del siglo XX, entre el estallido de la Primera Guerra Mundial y el fin de la Segunda, donde se consuma la absoluta destrucción de Europa, no sólo físicamente sino también de sus ideales de humanidades, progreso y civilización. Todo tipo de avance, como la conquista de la democracia, el progreso en materia de salud, bienestar social, alfabetización, y demás, se vio asaltado y destruido por el ascenso de los regímenes totalitarios (fascismo, nacionalsocialismo, comunismo, etc.)

El escenario de la primera vanguardia entre 1905 y 1933 coincide precisamente con la inestabilidad que vivió el Viejo Continente. La vanguardia de los años 30 (militancia comunista, fascista, sindicalismo, uso de la fotografía, la cartelística, etc.), hayó un nuevo hábitat de aclimatación tras la Segunda Guerra Mundial. La escisión, por lo tanto, entre las vanguardias históricas de este período y las que surgen después de la Segunda Guerra Mundial (expresionismo abstracto, pop art, minimalismo, 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 como neo, post, trans, ultra, hiper, expresa 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

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. Aquellos que lo inventaron no estaban influidos por el espíritu de la vanguardia, y aquellos que sí lo estaban no sintieron una curiosidad suficiente como para indagar en sus posibilidades. Sin embargo, el cine poseía las condiciones óptimas para interesar a estos artistas inquietos por el mundo moderno: objeto industrial, depreciado por las clases cultas formadas en la tradición

occidental, el cinematógrafo debilitaba involuntariamente los cimientos de las formas de espectáculo burgués clásico (el teatro, en particular). De todas maneras, el aluvión de reflexiones, intervenciones, intercambios y prácticas vanguardistas en el nuevo medio de expresión fue ininterrumpido desde finales de la década de 1910.

Los primeros años del cine corren parejos a la agitada vida de las vanguardias, y ambos se aprestan a recuperar el tiempo perdido en las más diversas direcciones: films abstractos, nihilismo dadaísta, agresividad surrealista, etc. Más tarde, la poderosa industria de Hollywood pareció aplastar o integrar el experimentalismo vanguardista, dejando para circuitos marginales sus resurgimientos (como la fotografía, documentalismo, plasticismo). Pero este control no impidió que hacia finales de los 50, un conjunto de factores muy variados provocaran una nueva irrupción de un cine “no sometido”, que en algún punto podría ser considerado vanguardista. Una tecnología de toma directa, sonido incluido, y aligeramiento del dispositivo técnico, junto con la crisis definitiva de la industria cinematográfica 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.

ALEMANIA

TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE

Contribución a una definición del cine expresionista

El expresionismo ha estado en abierto conflicto con los esfuerzos artísticos del impresionismo francés que le había precedido y que “refleja” los equívocos tornasolados de la naturaleza. Se persigue la expresión oculta tras el objeto; los hechos en sí, como la enfermedad, el hambre, la prostitución, no tienen ningún valor: el artista expresionista tiene que distinguir su esencia y buscar tras ellos su significación. Ya Goethe deplora que los alemanes se compliquen la vida buscando por doquier ideas abstractas. Esto da lugar, de forma completamente natural, a su predisposición al expresionismo.

El cine llega al expresionismo casi por azar: Carl Meyer, un poeta, acude a un productor alemán, que le otorga el guión al decorador Hermann Warm y este lo lee con dos amigos pintores: Walter Reimann y Walter Röhrig. Reimann propone realizar el decorado en el estilo expresionista del que es un gran admirador y construir estructuras en tela pintada. Así surge el **primer film expresionista**, *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), en el que los actores tienen que adaptar sus actitudes y comportamiento a las contorsiones del decorado. El efecto expresionista es asimismo el resultado de la iluminación: choques violentos de luz y sombra, el cine expresionista tiene que ser grafismo viviente. Carl Mayer liquidará el cine expresionista, del que fue un promotor, al inventar el *Kammerspielfilm* (retrato cinematográfico de familias de clase media-baja).

Hay que prevenirse de un cierto peligro que consiste en considerar cualquier film alemán de los años 20 como un film expresionista. Por ejemplo, Reinhardt, director de cine y principalmente teatro, utilizó de forma claramente impresionista la sabia magia del claro-oscuro, a lo Rembrandt suavemente modulada por las sombras. Durante varios años, se lo siguió pretendiendo como un desenfundado expresionista. Hay que saber distinguir la iluminación a lo Rembrandt de la iluminación abrupta y “de choc” de los expresionistas. Muy pocos de los films denominados expresionistas revelan este choque entre luz y tinieblas. Incluso interiores contruidos de forma claramente expresionista irradian, las más de las veces, una luz fluida, impresionista. Por otra parte, en algunos films con iluminación impresionista, de pronto se detecta una iluminación abrupta, expresionista. Por tanto, en la iluminación, muy a menudo, lo que hay es una amalgama de estilos.

Hay muy pocos actores puramente expresionistas, como Krauss, Veidt, Klöpfer, Granach, Schreck, etc.

Hay que admitir que sólo puede hablarse de un expresionismo total y absoluto en casos muy contados. El expresionismo existe en la estructura de un film, en el decorado. Los intérpretes netamente expresionistas son ya mucho menos frecuentes. En cuanto a la iluminación, hay muy pocos films que la mantienen. La mezcla de estilos es en este aspecto frecuente, principalmente por la gran influencia de Reinhardt y los directores de escena daneses.

Quedan por explicar tendencias “anti-expresionistas” del *Kammerspielfilm*, calificada de “bofetada naturalista para los snobs expresionistas”. Mayer crea el *Kammerspielfilm* psicológico, con derivaciones metafísicas e inclinado a tragedias individualistas, es decir, con todos los elementos que los expresionistas condenan. Así pues, el *Kammerspielfilm*, como el film expresionista propiamente dicho, implica numerosas contradicciones y abundantes mezclas de estilos.

¿ALMA DE DINAMITA EN NUESTRA MENTE? FANTASÍA Y TERROR EN LOS INICIOS DEL CINE ALEMÁN.

Entre 1918 y 1923, reinaba el caos en Alemania y a resultas de ello la mentalidad horrorizada de los alemanes se liberó de todas las convenciones que generalmente condicionan la vida humana. En dichas condiciones, el alma infeliz e inquieta no sólo se refugió en la región fantástica del terror sino que además vagó cual desconocida por la realidad cotidiana de aquel tiempo. Esa alma errante fue la que concibió a los locos, sonámbulos, vampiros y asesinos que conformaron la realidad expresionista de *Caligari* y las demás películas.

Caligari y compañía

Todo comenzó con *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), dirigida por Wiene. Supuso la aparición repentina de una de las obras de terror más espectaculares y significativas del por aquel entonces séptimo arte. La tendencia continuó a lo largo de la década de los años 20, más o menos hasta la introducción del cine sonoro. Pero Kracauer, uno de los observadores más perspicaces de su época, consideraba que continuó más allá, y equiparaba el terror en las pantallas con el terror de la violencia callejera, así como también creía que el terror de los asesinatos políticos derivó en 1933 en un régimen político monstruoso. Kracauer denominaba a este período “**De Caligari a Hitler**”: era como si las películas hubieran tratado de exorcizar los fantasmas de la Primera Guerra Mundial únicamente como anticipo de la pesadilla aún peor que supondría la realidad de la Segunda Guerra Mundial.

El poder de las películas de terror reside en su poder simbólico y cinematográfico. Nos recuerdan que la fantasía y el terror evocan sensaciones o sentimientos que fomentan la imaginación y por ello son necesarios para la salud del alma, como es necesario también cierto sentido de la realidad para la sensatez del juicio moral. La fantasía es la que soporta nuestro sentido de la realidad. El cine fantástico y de terror alemán de los años 20 disfrutó de la fascinación de la ambigüedad.

Tomando como ejemplo *Caligari*: nada es lo que parece, y la realidad de la película está completamente del revés. Tras más de 90 años aún no existe consenso sobre el relato en sí. Ya en 1926, el crítico de arte **Rudolf Kurtz** propuso una opinión personal muy peculiar: para él, el mundo del asilo y las ferias estaba rodeado de calles estrechas en las que comandos y unidades paramilitares republicanas se gritaban entre sí, a lo lejos se escuchan voces de oradores callejeros y al fondo, el centro de la ciudad está sumergido en la oscuridad total y ocupado por insurgentes radicales, ruido de ametralladoras, soldados formando cadenas humanas, granadas en mano. Esta visión de guerra civil y ardor revolucionario no hace sino confirmar el análisis de la época como un período de agitación política llevado a cabo antes por Kracauer.

Pero para entender el verdadero **origen** del género, es necesario retroceder a 1913, cuando el cine alemán estaba tratando de elevar su imagen por encima del mero espectáculo popular e intentaba presentarse como una expresión artística seria. A lo largo de este período, se probaron distintas fórmulas vinculadas con el cine de género, con el objeto de intentar casar un nivel cultural alto con el gancho popular. La más exitosa fue la introducida por **Paul Wegener**, quien decidió utilizar historias y motivos visuales del romanticismo alemán del siglo XIX; particularmente cuentos fantásticos, leyendas populares, relatos de la literatura gótica y de fantasmas. Lo que realmente le interesaba, sin embargo, era la técnica cinematográfica debido a su fascinación por los efectos especiales.

El estudiante de praga es una película clave para identificar los temas y para intuir la filosofía que había detrás del incipiente cine fantástico y de terror alemán. Wegener quería crear relatos completos basados no en situaciones melodramáticas o psicológicas, sino en

una causalidad sobrenatural, fantástica. Esto es, en la técnica cinematográfica. Wegener y compañía, con sus películas sobre lo fantástico y lo oculto, hicieron del cine algo legítimo y respetable, a la vez que popular y sensacionalista, a la vez que se opusieron a la tendencia internacional de los comienzos del cine, ofreciendo películas con un claro sello alemán.

Todo lo dicho hasta ahora parecería indicar, entonces, que el cine expresionista más que suponer el inicio de una tendencia, surgió durante el clímax de la misma. Por lo tanto, debemos buscar la raíz del cine fantástico alemán en las películas de Wegener porque son la primera fusión de éxito entre una alta cultura artística y escasos medios técnicos. Aún así, lo que verdaderamente dio impulso a esta tendencia fue el extraordinario éxito de crítica y público que *Caligari* obtuvo en Francia primero, y después en Estados Unidos. Este hecho animó a productoras y directores alemanes a buscar temas alemanes y “artísticos”. Escogieron el expresionismo porque disfrutaba de una identidad propia y de un reconocimiento internacional en el mundo del arte.

La mayoría de las películas alemanas establecen un paralelismo con el propio cine y muestran el poder social e incluso político, cada vez mayor de quienes controlan la imagen. Las películas del género cuentan una historia alegórica: en muchas de ellas, figuras mefistofélicas seducen a Faustos jóvenes y burgueses para que entreguen su alma a un nuevo poder. El ejemplo más claro de los años 20 es *Fausto* de Murnau, relato tradicional contando ahora con nuevas técnicas cinematográficas e increíbles efectos especiales jamás vistos hasta entonces.

Tanto *Caligari* como *El estudiante* son expresión de un principio fundamental de las películas expresionistas y fantásticas, un principio no tanto estilístico como perteneciente a la cultura política de la época: el argumento y el estilo están condicionados por las exigencias que se derivan del desarrollo y la utilización de la técnica cinematográfica más vanguardista, y no al revés. Las películas se involucran e intervienen en la redefinición de la cultura en lugar de reflejar o representar el interior de la mente o las mentalidades colectivas del espíritu alemán.

Consecuencias ecológicas de la lucha hombre-máquina

Las cuestiones sociales o los avances tecnológicos de los años 20 encontraron en el cine fantástico tanto un modo de expresión como una forma de ocultación, lo que equivale a decir que éste jugó un papel muy ambiguo. El resurgimiento de la novela gótica en el siglo XIX se dio no sólo como una reacción ante la racionalidad y la industrialización de la ilustración, sino también como una reacción política frente a la Revolución Francesa en Gran Bretaña y a las guerras napoleónicas en Alemania. Lo que pareció suceder en los años 20 fue que los conflictos sociales prolongados casi durante un siglo fueron representados en el nuevo medio que suponía el cinematógrafo. El cine respondía a un nuevo éxodo masivo del campo a la ciudad y se convirtió en medio de expresión de una nueva expansión masiva de la industria.

Pero tal respuesta adoptó una forma muy indirecta y anacrónica: a mediados del siglo XIX fueron muy populares los relatos fantásticos en los que el mundo trataba de vengarse de aquellos que saqueaban la tierra en búsqueda de riquezas, energía, etc. Además, las historias de misterio de dicha tradición de relatos góticos y folclóricos románticos giran con frecuencia en torno a un poder político amenazado, con los elementos de terror o el ser sobrenatural como representación de la lucha socioeconómica histórica. Las películas fantásticas o de terror marcaban sus propias tendencias políticas y expresan preocupaciones y miedos sobre la manera en la que el hombre moderno cohabitará con el entorno natural. Pero también sobre la coexistencia de la mente humana con las nuevas técnicas visuales introducidas por el cinematógrafo, el teléfono y demás máquinas de grabación, vigilancia y control.

Las máquinas de visión o el poder impotente de la mirada

En el cine fantástico, las relaciones de poder se articulan a través de la mirada y no a través del enfrentamiento físico. Lo verdaderamente importante es quién controla el campo de visión, quién mira a quién sin ser visto o quién puede inmovilizar a quién simplemente con la mirada. El cine según Lang, por ejemplo, no sería una metáfora de control social a través de la mirada sino una prueba del final de dicha metáfora: el ojo vigilante que todo lo ve termina por no ver nada.

En este cine se trata de evitar las relaciones de confrontamiento directo entre los personajes, introduciendo de este modo la dimensión de lo inquietante. El campo de visión introduce estados fóbicos o paranoicos, generalmente mediante la utilización del doble; esto es, el sujeto aparece en el lugar en el que debería encontrarse otro: el protagonista parece existir simultáneamente dentro y fuera de la acción.

Aprendices de brujo

Con respecto a la audiencia contemporánea de las películas de los años 20, Kracauer señala que se trataba de hijos ansiosos de la generación del káiser Guillermo II, a quienes la pérdida de la guerra y la inflación sustrajeron ahorros, empleos, y más importantemente su orgullo, dignidad y virilidad. Inseguros de su estatus social y de su identidad de clase, las visiones, sueños y pesadillas mostradas en la pantalla se dirigían a sus temores internos de vergüenza social, pérdida de la autoestima e impotencia política. De hecho, *El gabinete del Dr. Caligari* transmite con destreza la experiencia psicológica que supone el sentirse ultrajado e impotente frente a unos burócratas arrogantes de rango inferior. Caligari goza de la posibilidad de vengarse de su tan odiado secretario a través de Cesare, asesinandolo y desencadenando los acontecimientos. En lugar de expresar de forma abierta la humillación que siente Caligari, su sorprendente impotencia es asociada a su poder hipnótico, que parece compensar su insignificancia social. Caligari y su médium Cesare tienen una relación amo-esclavo, y uno nunca está seguro de si las salidas nocturnas del médium están planeadas y ordenadas por su amo o si responden a su propia iniciativa. Pero Cesare también es doble de Caligari: el médium es la personificación de la veta rebelde, anti-autoritaria, de su amo.

Uno de los orígenes del cine fantástico alemán es el denominado *Autorenfilm*, "cine de autor". En la medida en la que el debate sobre éste suponía una "crisis de legitimidad" del estatus del cine entre las demás artes, también representaba una crisis del estatus social del cineasta con respecto al de los artistas de cualquier otro ámbito. Los directores de cine alemanes, como Wegener, Lang y Murnau, se consideraban con toda probabilidad tanto artistas como ingenieros, y se sentían infravalorados por la sociedad y excluidos de los círculos de la elite. Estaban orgullosos de su nuevo poder sobre la mente y los sentimientos y su capacidad para seducir al público, pero les preocupaban también las consecuencias que pudiera acarrear dicho poder.

El relato marco

El recurso más utilizado para introducir incertidumbres es probablemente el rasgo más característico del cine fantástico alemán; el relato-marco. El término "marco" podría sugerir una función estabilizadora pero es utilizado con más frecuencia para complicar las cosas. Por ejemplo, en *Caligari*, la narración se engloba dentro de un relato que funciona como motivación, comentario e interpretación de los hechos intrínsecos al texto; el relato dentro del relato deniega de una manera más radical el nivel de veracidad de lo que el espectador

acaba de ver. No sólo surgen dudas acerca de la fiabilidad de los narradores sino también acerca de su cordura.

El recurso del marco actúa generalmente en el cine alemán como una trampa, colocada a uno o más personajes bien para que se delaten a sí mismos o para descubrir un secreto. Así es como los relatos-marco, además de colocar en primer plano el acto de narrar, centran la atención en la personalidad, el estado mental o las motivaciones de aquel que está narrando la historia: este es el caso de un personaje contando su historia a otro.

Se pueden establecer diferentes paralelos entre **películas actuales** y las del cine fantástico alemán de los años 20 que sugieren la idea de que es la escenografía expresionista la que nos sigue interesando, pero que *Caligari & co.* tienen un mensaje filosófico o al menos plantean problemas filosóficos plenamente vigentes. Es necesario preguntarnos cómo podemos creer en lo que ven nuestros ojos cuando no tenemos certeza epistemológica, esto es, cuando no podemos unificar lo que sabemos con cómo lo sabemos, y cuando carecemos además de seguridad ontológica, es decir, la concepción de nuestra existencia como una única secuencia espacio-temporal. El cine fantástico alemán alcanzó jugar un papel en la modernización no sólo de nuestro estilo, tendencias de moda y nuestra subjetividad actante, sino también de nuestro pensamiento filosófico.

Otras mentes, otros mundos

Todo comenzó con *Caligari...* y no. Es evidente que existe un gran legado de películas alemanas fantásticas de los años 20 que pasó al cine estadounidense de los años 30. Tanto las películas de terror realizadas en los Estudios Universal en los 30 como el film noir de los años 40, acusan ciertamente la influencia de los directores alemanes, y son considerados descendientes estilísticos del expresionismo cinematográfico. No sólo vuelven algunas de las “criaturas”, sino también sus protagonistas amnésicos, se retoman las técnicas de iluminación y el estilo, las técnicas de narración, los flash-backs, las voces múltiples y los relatos-marco.

De todas formas, en la actualidad lo que más interesa sobre este género y el legado que dejaron sus películas es una característica mucho más filosófica presente en ellas y especialmente en *Caligari*: uno nunca sabe a quien creerle, si a Francis o a Caligari, por lo que no hay una posibilidad de decidir qué parte de la historia es real y cuál es imaginaria. Puede sonar trivial pero toca el problema epistemológico de las “otras mentes”: qué pasaría si pudiéramos saber lo que sucede en la mente de otra persona; qué pruebas tengo de que existen otras mentes; si el mundo en el que existo es la mera invención de otra persona, dónde está el exterior, desde donde podría yo ver que me encuentro atrapado en el interior?

FALSO EXPRESIONISMO

Sombras nada más

El cine mudo alemán enseñó a dibujar personajes de psicología compleja, comportamiento impredecible por no responder al estereotipo sino a personales conflictos interiores. Demostraron que ritmo no necesariamente significa velocidad. Crearon universos de formidable coherencia, algunos de los cuales hoy son parte de la iconografía popular. El cine alemán aprendió a narrar apoyándose tanto en la tradición literaria propia como en la literatura popular del momento. A grandes rasgos, las primeras películas que se arrimaron a climas de misterio y horror, se basaban en aventuras policiales de moda: la inspiración más directa era Sherlock Holmes.

El arte, después

Como en todos los países, hizo falta alguien que se decidiera a elevar el cine a la categoría de expresión artística, y este fue el actor y director Paul Wegener al protagonizar *El estudiante de Praga* (1913 - de Stellan Rye, Wegener, Heinz Ewers), quien buscó un nuevo verosímil poético al sacar la cámara a exteriores, evitando la artificialidad de los estudios pintados. Wegener trató de incorporar en la película elementos de las artes tradicionales, indagando en la obra de autores germanos e intentando reproducir el tono de la literatura de Hoffman, al tiempo que las imágenes se inspiraban en la pintura de Böcklin. Su primera aproximación al mito del Golem, en 1914, siguió esta línea estética.

También encontraba inspiración en el cine norteamericano, pero no por su propuesta plástica sino por su dinamismo. Eso también podía rescatarse de los primitivos y atmosféricos policiales alemanes: a ese ritmo había que darle un contenido artísticamente trascendentes. Y siguiendo estos caminos es que Wegener llega a su otro Golem en 1920, razones por las cuales siempre negó su afiliación al expresionismo. El paso decisivo entonces por parte de los creadores del film fue la de prescindir de todos los recursos aprendidos durante la década previa para construir la sensación de verosimilitud y en cambio establecer una deliberada distancia con el espectador mediante la artificialidad de los decorados pintados, lo que indicaban el carácter metafórico de las películas.

Con *Der Golem*, Wegener intentó alcanzar la recreación poética de un mito fantástico y por eso evitó calculadamente la reconstrucción histórica precisa. Citándolo, las “calles no deben sugerir nada real sino crear la atmósfera en la que el Golem respira”.

Lang y Murnau

Fritz Lang tuvo su primer éxito en 1918 con *Las arañas*, un frenético film de aventuras en el que un proto Indiana Jones descubre el secreto de un tesoro colosal el poder de un grupo de incas. Allí, Lang adelantaba temas y recursos del montaje que llegarían a ser rasgos característicos de su estilo. Luego hizo una segunda parte, más delirante, que culminaba con el hallazgo de un diamante hindú escondido en una grieta volcánica. El film confirmaba la preferencia de Lang por destacar con pequeños matices hasta los personajes menos importantes, y su habilidad para desarrollar varias situaciones simultáneas, vincularlas y resolverlas con hallazgos de puesta en escena.

El cine de Lang no niega una influencia del expresionismo pero lo excede largamente. Como Wegener, Lang nunca se consideró expresionista. Y algo parecido sucede con Murnau: en su caso, el expresionismo importó, pero no más que las puestas de Reinhardt, el cine nórdico y en particular, la pintura alemana romántica.

Realismo y réditos

Durante la Primera Guerra mundial, la emergencia hacía realmente necesarias películas que, con fines educativos, abordaran temas como la profilaxis sexual. Así, en 1918, Oswald fue pedido hacer un film sobre la sífilis, para poder llegar a los soldados con mayor eficacia que un documental científico. Hizo entonces “Que haya luz”, entusiasmándose con el tema y haciendo 3 películas más.

Después del armisticio, toda forma de censura quedó abolida en Alemania y eso facilitó la producción de más películas sobre asuntos que hasta ese momento el cine no había tocado tan directamente. Temas como la prostitución y la homosexualidad se vieron tratados abiertamente, y fueron identificadas de “realistas” al llegar a Buenos Aires. Las audacias de

estos films “realistas” era posibles gracias a un mecanismo narrativo conocido como **compensación moral**: el pecado podía ser mostrado en tanto que el pecador reciba en su momento un castigo directamente proporcional a la gravedad de su falla. Por eso, al final de estas películas, varios personajes tenían que morir.

Oswald alcanzó a ser un narrador dinámico y conciso, demostrando un completo dominio de técnica y lenguaje. Fuera del “realismo”, un buen ejemplo de su capacidad es *Historias siniestras* (1919), en donde se mezclan cuatro historias, y Oswald juega a construir tensiones de base tan macabra como racional y si bien no incluye decorados estilizados, ya incorpora los preceptos de la actualidad expresionista. Nuevamente, un elemento expresionista forma parte de un todo que no lo es.

Historia de un film

Según el libreto original para *Caligari*, el protagonista homónimo era un psiquiatra enloquecido, que se valía de un sonámbulo llamado Cesare para cometer horribles crímenes.. La intención era la de representar, con esos personajes, la autoridad despótica e ilimitada de los jefes alemanes durante la Primera Guerra Mundial, y la forzosa sumisión del hombre común, convertido en soldado y obligado a matar.

El productor Pommer adquirió la historia y la confió a su asistente y ocasional realizador Rudolf Meinart, quien entregó el libreto al decorador Warm, que a su vez lo analizó junto a sus colegas Röhrig y Reimann. Ellos tres pertenecían al grupo artístico Sturm, con sede en Berlín, uno de cuyos preceptos era promover el expresionismo en todos los campos del arte. La historia aceptaba un tratamiento expresionista, entre otras razones porque el antiautoritarismo era uno de los grandes temas de este movimiento, y también porque así quedaba evidente su carácter metafórico. Con el proyecto así definido, Pommer confió la dirección a Fritz Lang, quien lo consideró muy confuso y agregó un prólogo y epílogo, con los cuales la historia queda inscripta dentro del relato de un demente (Francis), lo que justificó la estética del film pero invertía exactamente los términos de la propuesta de Mayer y Janowitz (escritores), quienes repudiaron esta decisión. Finalmente, no pudo llevar a cabo la dirección y quedó en manos de Wiene, manteniendo los aportes de Lang. El film se estrenó en 1920, despojado de su original intención subversiva.

Junto con *Madame Dubarry* y *La muerte cansada*, *Caligari* quebró la resistencia internacional a aceptar el cine del país vencido y en consecuencia proporcionó un nuevo impulso a la industria cinematográfica alemana.

Problemas de recepción

La valoración del cine del período ha sido tradicionalmente complicada por tres cuestiones puntuales:

1. La descalificación apresurada y sistemática de muchos films por parte de los historiadores; basada en razones de pertinencia estética y sociológica.
2. La sacralización de los clásicos ha querido dejar de lado el humor, elemento abundante en el cine del período y una de las variables que ayudan a explicar su vigencia. Es casi siempre negro, macabro y fatalista, pero nunca burdo o casual. Lang apelaba frecuentemente al humor y a la ironía, y Wegener se autoparodió disfrazándose de Golem e intentando conquistar a una bailarina en una de sus películas.
3. A causa de las características propias, vinculadas a su misma esencia como producto, el cine se pierde y se rompe. Hay una tendencia a restaurar copias pero es algo muy reciente. También se dice poco, por ejemplo, que las películas no se veían en blanco y

negro sino que se distribuían copias viradas. Estas variaciones eran asociadas por el espectador a diferentes horas del día, con el espacio (interior-exterior) y hasta con estados de ánimo. En otro sentido, las malas copias de algunos clásicos han provocado errores tan involuntarios como terribles. La versión más conocida de *Nosferatu*, designa a los protagonistas con los nombres de la novela de Drácula, fuente que Murnau evitaba citar porque no tenía los derechos. Esa copia termina después de la destrucción del vampiro, conservando la ambigüedad respecto al destino de la protagonista. En la versión original no hay duda alguna: Ellen muere desangrada por el monstruo. El caso más extremo es el de *Metrópolis*: su versión integral duraba más o menos el doble de todas las copias conocidas.

DE COMO LAS SOMBRAS

El expresionismo

A comienzos del siglo XX hubo en Europa una reacción contra el sistema de representación realista en las artes, que originó en Alemania el Expresionismo. Junto con otras vanguardias como el dadaísmo, surrealismo y la vanguardia soviética, tienen en común el rechazar un determinado procedimiento artístico así como también romper con la tradición y rechazar la institución arte tal como se la concibió en la sociedad burguesa, en una esfera aparte, buscando llevar al arte a la vida cotidiana.

En 1919, Edschmid declara en un manifiesto que este movimiento reacciona contra la disgregación atómica del impresionismo y contra el reflejo mimético del naturalismo con su objetivo de reproducir fotográficamente el mundo. Para él, el artista expresionista no ve, sino que tiene visiones, y los hechos reales ya no existen, sino que existe la visión interior que provocan. Para los expresionistas, el mundo se articula en dos planos: detrás del mundo de lo cotidiano hay un mundo trascendente que confiere a las cosas su profunda dramaticidad. La obra expresionista nace como una tensión, en el esfuerzo por captar el valor metafísico escondido tras los datos inmediatos de la realidad.

La cuestión de poder

Hay un elemento que da unión al cine alemán de los años 20: la producción cinematográfica alemana de esta década confirma un archivo de discursos sobre el poder. En este corpus de películas se pueden encontrar, en muchos casos, una misma historia que se repite con distintos procedimientos. Hay un mundo burgués regido por un conjunto de normas, que tiene cerca otro mundo paralelo y marginal del que surge alguien con un poder capaz de destruir al poder institucional reconocido por los burgueses. Este mundo marginal se rige por leyes diferentes, como en *Nosferatu*, *Metrópolis*, el Dr. Mabuse, que configuran verdaderos submundos, o como en *M*, donde hay un submundo regido por la ley del deseo, en el que sólo se obedece a las pulsiones.

El caso del Dr. Caligari

Sus guionistas la habían pensado como una denuncia contra el poder enloquecido, que mandaba matar, que enviaba a los jóvenes a la guerra. Este poder estaba representado por el Dr. Caligari, burgués respetable que siente impulsos asesinos. Para poder cumplir con sus impulsos asesinos debe salir de su mundo a otro, en el que sí se permite la libertad: el mundo de las ferias, el circo. Pero para que la historia fuera más comprensible al público, Lang sugirió el agregado de un prólogo y un epílogo, que convierten toda la historia en las alucinaciones de un loco: el guión pierde así todo carácter revolucionario.

En *Metrópolis*, también hay una división de mundos pero esta vez mucho más tajante: hay uno subterráneo en el que viven los sometidos al poder, forzados a trabajar en la oscuridad,

y otro superior, luminoso, en el que viven los que detentan el poder, quienes se pueden dedicar a los juegos y al sexo.

En el caso de M, aunque aparenta ser un burgués, el asesino no pertenece a este mundo. Se rige por otra ley. En esta película, el mundo institucional está a su vez escindido en dos: un mundo legal que reconoce a otro marginal como institución delictiva. Este se muestra más eficaz que el mundo legal para controlar la amenaza, por lo que el film puede leerse también como una crítica a la burguesía. M cae, como los otros tiranos que no pueden reprimir sus deseos: Nosferatu, Caligari. También en M encontramos el procedimiento expresionista de presentar la amenaza mediante una sombra: la primera vez que lo vemos es a través de su sombra proyectada sobre la palabra asesino, impresa en un cartel que denuncia sus crímenes y pide su captura.

Conclusión

En la década del 20, Alemania era un país conmovido por la lucha por el poder. En las películas se ve con claridad la instauración de un archivo de representaciones del poder. A medida que el partido nazi se hace más influyente, la figura del tirano desaparece, dejando apso a la de la “mujer fatal”, figura menos inquietante para mostrar las relaciones de poder.

La unidad de este cine, más que en los procedimientos expresionistas, está en que constituye un archivo de representaciones inquietantes del poder, cuestionadoras del mismo.

EL GRITO EXPRESIONISTA

El expresionismo encarnó una protesta radical contra el arte burgués de la *belle époque*. Se manifestó de diferentes formas y se trata sin duda de un arte de oposición que hunde sus raíces en el romanticismo alemán y surge de la crítica contra el positivismo, contra la concepción hedonista que la burguesía tuvo de la vida en los años del apogeo optimista de la Revolución Industrial. Antinaturalismo y antiimpresionismo definen la actitud de la corriente expresionista que considera la realidad como algo que debe describirse **desde el interior** y no representarse desde un afuera que se pretende objetivo. Es más bien una corriente emocional que plasmó un estado de ánimo común.

A la vuelta del siglo

En la Europa de preguerra, se resquebrajó la atmósfera positivista y de felicidad. El reverso de esta situación -misericordia, desocupación, explotación, alienación- irrumpió en forma dramática a comienzos del siglo y el expresionismo fue más bien la cristalización de una actitud de rechazo al estilo de vida burgués de comienzos de siglo. Abarcó la totalidad de las formas artísticas y sus orígenes se encuentran vinculados con las causas de la crisis que desembocó en el estallido de la Primera Guerra Mundial. Movimiento fundamentalmente alemán, recoge los temas del romanticismo -irracionalismo, culto a la naturaleza, idealismo, fantasía- y reúne las influencias de la fenomenología de Husserl, las teorías psicoanalíticas de Freud, la crítica al racionalismo de Bergson y sobre todo, la filosofía de Nietzsche, quien preanuncia con su Superhombre al hombre renovado.

La historia del expresionismo abarca desde 1905 hasta el advenimiento de los nazis en 1933, cuando el movimiento fue dispersado, sus integrantes exiliados y sus obras censuradas o destruidas. Podrían distinguirse dos tendencias en la estética expresionista: una místico-metafísica, caracterizada por la búsqueda de la evasión frente a una realidad que no los conforma, y otra, más social y política, que culmina con el movimiento conocido como “Nueva Objetividad”.

Alemania contra el mundo

Luego de la Primera Guerra Mundial, la situación era particularmente dramática en Alemania, donde los vencedores impusieron condiciones verdaderamente intolerables. Por el tratado de Versalles, se la consideraba culpable y como tal debía pagar reparaciones económicas y territoriales. Entre 1919 y 1923, el deterioro de la economía alemana alcanzó niveles de catástrofe. La guerra había modificado las cosas de un modo definitivo y terrible, y el llamado cine expresionista se muestra como representativo del estado de ánimo del pueblo alemán tras la derrota.

Deudor de la novela gótica y de los cuentos de terror de la literatura romántica, el expresionismo propone sustituir deliberadamente la realidad por la visión de un sujeto. Los efectos escenográficos y de iluminación confieren a los objetos inanimados una dimensión humana trágica, y el color - factor clave de la **estética** plástica expresionista- se sustituye con **el claroscuro, los planos diagonales y los decorados irreales**. La crítica a la sociedad de la época aparece como una constante de los films considerados expresionistas.

A través de personajes diabólicos y poderosos, de escenas de terror y climas misteriosos, el cine expresionista pretendió subvertir los valores de la sociedad burguesa, denunciando de forma violenta sus aspectos negativos. Con el cine, los recursos estéticos de la vanguardia artística se pusieron al servicio de un medio de difusión masiva, lo que le dio una proyección social que no tuvieron las otras artes. El arte alemán de la década del 20, comparte una visión del mundo pesimista, amarga, con algo de esperanza a veces, plasmada en la voluntad por inventar o recrear una realidad nueva e imaginaria frente a la realidad concreta que todos rechazaban.

UNIÓN SOVIÉTICA

LAS APORTACIONES EXPRESIVAS DE LOS DIRECTORES SOVIÉTICOS

Introducción

El cine de la Rusia de los años 20 fue marcado por la revolución del 17*, y el elemento más característico de la estética soviética, en esta década, es la destrucción de la continuidad del discurso burgués. La recién nacida revolución podrá encontrar su verdad sólo si se desvincula de los valores que dominan la sociedad tradicional.

*Causó la abdicación del zar Nicolás II, puso fin a la monarquía rusa y llevó a la formación de un Gobierno provisional. Esta revolución nació como reacción a la política realizada por el zar, su negación a otorgar reformas políticas liberalizadoras y a la participación de Rusia en la Primera Guerra Mundial, que había infligido grandes penurias a la población. El régimen naciente resultó de una alianza entre liberales y socialistas que debía dar paso a un ejecutivo elegido democráticamente y una asamblea constituyente.

El cine avanza paralelamente a la revolución y se pone a su servicio, cumpliendo un papel propagandístico y explorando al máximo su potencial persuasivo y didáctico por parte de los nuevos realizadores. Por lo general, la mayoría de las películas de este período empiezan con un plano de situación y un texto que matiza o acentúa como contrapunto de las imágenes, a efectos de determinar claramente el espacio y el tiempo de la narración.

La Escuela Estatal de Arte Cinematográfico es el núcleo desde el que surgirán los hallazgos formales de este movimiento. Los **rasgos distintivos** serán: posición de cámara en un ángulo que enfatice las diagonales, utilización de un objetivo angular que distorsione los primeros términos, abundancia de planos detalle, transgresión del movimiento a través de ralentización o aceleración de las imágenes, propensión a colocar la línea del horizonte muy alta o muy baja.

El pueblo es el **protagonista** del cine soviético: los personajes se reconocen por su adscripción a un prototipo social, y por esta razón las actividades que los definen deben ser convencionales. Para que aquellos resulten verosímiles se recurre a rostros anónimos, no a actores, con los que se obtiene una interpretación más naturalista. A diferencia de la **narrativa** burguesa, el argumento no evoluciona conforme a la voluntad individual, sino que es la masa quien asume la responsabilidad de los hechos. Los acontecimientos no son presentados como si fueran una cuestión personal, sino que afectan al conjunto de la colectividad. Se buscan soluciones unitariamente, para lo que es imprescindible movilizarse. En este sentido, el relato ofrece una lectura de historia sin ambigüedades. Su objetivo es subrayar, dado que se da por sentado que el espectador sabe lo que le hablan, la bondad del nuevo régimen. Es decir, las referencias son empleadas con el fin de que se extraerán conclusiones sobre el alcance beneficioso de los cambios. La conexión entre lo que se ve lo que se vive se efectúa emocionalmente. En cualquier caso, la interpretación de las películas está mediada por el explicador, que cobra aquí una especial significación por el alto índice de analfabetismo la época. Con el acceso de Stalin al poder se acentuó el conflicto entre el artista y el ciudadano. El cine directo y de fácil comprensión que aquél concibe impone restricciones a la labor de los directores, quienes terminan abandonando las innovaciones y por tanto, asumen que su proyecto científico para la revolución ha concluido.

Una de las características más destacables del cine soviético es su teoría y práctica del **montaje**. Para los cineastas rusos montar debe ser, como ya se ha mencionado previamente, la destrucción de la norma burguesa. Por este motivo, el número de planos dobla al de las películas de Hollywood, y su duración oscila entre los 2 y 4 segundos. La regla clásica de la colocación de los personajes en un eje de 180 grados se incumple. De este modo, el espacio de la narración adquiere un carácter abstracto, ya que no se tiene

una constancia exacta de la ubicación de las figuras. Indirectamente, con esta opresión se conseguía asimismo darle un matiz de universalidad a lo representado.

En definitiva, la noción del cine que la Rusia soviética defendió hasta el inicio de los años 30 se caracterizó por su posición en la vanguardia de la revolución. Sus películas respondían a un nuevo modelo de sociedad al que había que darle contenido. De ahí que produjeron una importante obra teórica, ya que era necesario reflexionar sobre la adecuación del cine a su contexto histórico. Con la imposición del Realismo Socialista, los signos distintivos formales de los directores rusos fueron rechazados porque dejaban traslucir una individualidad no tolerada que se asemejaba a tiempos ya superados.

Aleksandr Dovjeko

Nace en Ucrania en 1894. Su obra presenta la naturaleza como el espacio simbólico en el que se moldea la revolución, y sus innovaciones están en la línea de la más acusada vanguardia. Sin embargo, sus enemigos lo acusaron de espiritualista y de conceder poca importancia a los procedimientos didácticos. Tras estrenar *Schors* (1939), Stalin le acusa de impulsar el nacionalismo ucraniano, por ser un film ligado a aquella tradición. Posteriormente, será perseguido y tendrá grandes dificultades para trabajar como director.

Sergei Mijailovich Eisenstein

Nace en Riga, Letonia en 1898, y su inquietud por el realismo, la obsesión por lograr aproximarse a éste en su máximo grado, lo llevan a interesarse por el cine. Fascinado por éste y poseedor de una personalidad multidisciplinar, acorde con los movimientos intelectuales del período, publica el artículo “**El montaje de atracciones**”, donde establece los postulados sobre los que se sostendrá su obra cinematográfica. Ataca a la definición de montaje propia del cine americano y europeo que lo concebía como la unión consecutiva de varios planos. Eisenstein veía el montaje como un proceso creativo de conceptos, que deben sacudir al espectador a través de una yuxtaposición de planos, dando lugar a una idea nueva.

En 1924, finalmente lleva la práctica sus teorías con el film ***La huelga***, que se convierte en un tratado sobre todas las huelgas rusas previas a 1917 y es considerado revolucionario no sólo por su contenido sino también formalmente. Mezcla momentos claramente documentales con otros claramente ficticios, y lo cierto es que el film transmitía la ideología dominante de los soviéticos.

Criticó a Vertov y sus allegados por preferir la negación del arte, a lo que él oponía un ejercicio de comprensión, acusándoles de impresionistas y de impotentes formales: considera, por ejemplo, *Kino-glaz* como algo estático y contemplativo, cuando el realizador de cine debe, ante todo, tomar partido y actuar. También critica a Pudovkin por ser partidario del guión de hierro: él defendía el rodaje casi documental, para dotar de significación a las imágenes en el montaje, idea que alcanza su máxima expresión con lo que denomina “**montaje intelectual**”, en el que las imágenes no corresponden directamente con lo narrado sino que trascienden a un plano superior.

El acorazado Potemkin (1925) será una de las películas más célebres de la historia del cine. Eisenstein presentó como intérpretes a personajes anónimos, quienes aparecen con la fuerza necesaria para enfrentarse al inhumano conjunto de las tropas zaristas. El cuarto capítulo de los cinco de los que consta el film es el de la carga de los cosacos en las escaleras del puerto, y es en este fragmento en donde se puede apreciar la evolución de las teorías sobre el montaje que el realizador aplicaba dilatando el tiempo de la acción. Asimismo, pretendía conmover al espectador con un montaje rápido, de clímax violentos y

retóricos. El film es acorde a su objetivo, una epopeya de la rebelión. La Sovkino, monopolio de regulación del cine, decide exportarla. Tendrá un gran éxito y supondrá el inicio de una etapa en la que el cine soviético obtendrá gran cantidad de divisas que permiten implantar una industria más estable.

En 1927, coincidiendo con el décimo aniversario de la Revolución, el Partido le encarga dirigir *Octubre*, en la que recurre a numerosos simbolismos y metáforas, al tiempo que tiende al realismo lírico.

Hacia 1930, se marcha a Hollywood para investigar la técnica del sonido, pero todos sus proyectos son rechazados al ser considerados un ataque a la sociedad americana. Al volver, descubre que la industria soviética ha cambiado, el gobierno impone el estilo denominado Realismo Socialista, y empiezan a acusarlo de formalista y esotérico (reservado, impenetrable). Recibe constantes ataques a pesar de su supuesta admiración por Stalin, por lo que se ve entonces inmerso en un constante juego de aceptación y rechazo.

Su cine era la representación práctica de sus teorías.

FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico)

El Excentricismo es un movimiento que apela a la inestabilidad como elemento constitutivo del trabajo artístico. Su propuesta consiste en deformar las representaciones tradicionales, porque la vida es azar, no una sucesión causal de hechos, como es habitual en la narrativa burguesa. La FEKS aparece en 1921 y su primera experiencia fílmica se inicia con *Las aventuras de Octobrina* (1925).

Lev Kuleshov

Nace en 1899 y se inicia como decorador en cine antes de la revolución. Ante el cine de corte psicodramático que impera el país, Kuleshov se orienta hacia el procedente de Estados Unidos, más entretenido y dinámico.

Al regresar de la guerra civil, entra a trabajar como profesor de la reciente inaugurada escuela de cine. Decide remodelar el sistema de enseñanza de la interpretación logrando grandes frutos en muchos de sus alumnos. También ayudó a la formación de directores, y de hecho, el mismo Eisenstein asistió a sus clases como oyente.

A menudo se le otorga el título de padre de la cinematografía soviética no sólo como docente sino también por su trabajo teórico y práctico. Sus teorías fueron aplicadas y ampliadas, sobre todo por Pudovkin, al menos en lo que montaje se refiere. Según la leyenda, realizó un famoso experimento, **el Efecto Kuleshov**, con un mismo primer plano inexpresivo de un actor y lo montó sucesivamente con fotogramas de tres elementos completamente distintos: el público creía ver una variación expresiva en el rostro según la imagen con la que se le asociaba.

Yakov Protazanov

Nace en Moscú en 1881 y, pionero del cine zarista, es el realizador más importante al margen de los creadores adscritos al cine de montaje. Se inicia como actor de cine y debuta como director en 1909. Representa el estilo cinematográfico prerrevolucionario, en lo que podría definirse como realismo psicológico, siendo su tema favorito la vida interior del hombre.

Tiene algunos de los mayores éxitos del cine ruso y pertenece a un grupo de cineastas que practican los géneros más populares del cine de la época: el espectáculo histórico y las adaptaciones literarias. Se exilia con varios miembros de la empresa a París y en 1922 es invitado a regresar a Rusia, donde inaugurará una segunda etapa como realizador con *Aelita* (1924). Su carrera avanza por una vía muy diferente a la de los autores más estudiados, pero, desde el punto de vista industrial, más exitosa. Durante la SGM, se traslada a Alma Ata y muere en Moscú en 1945.

Vsevolod Pudovkin

Nació en Penza en 1893. Licenciado en Ingeniería, combate durante la SGM y es capturado por los alemanes, no pudiendo volver hasta 1918. Siente una gran vocación por el teatro e inicialmente menosprecia el cine por considerarlo un arte menor. Esta concepción variará cuando vea *Intolerancia*, y se une al grupo de trabajo de Kuleshov. Debuta en el largometraje con *La madre* (1926), que obtuvo un gran éxito pero fue criticado por servirse de reputados actores de teatro. De hecho Pudovkin cree en el significado social de los personajes individuales: gran parte de sus estudios está volcada a la **interpretación** y sus diferencias entre cine y teatro. El cine, con su técnica, elimina los condicionantes que restan realismo a las representaciones teatrales. El gesto forzado y la declamación (es decir, el recitar de manera exagerada), que afectan cualitativamente al potencial naturalista del actor, son eliminados por la capacidad de aproximarse o seleccionar que tiene la cámara. Así, proyectado en la pantalla, permite transmitir un mayor número de matices, más sutiles, que dotan al cine de realismo.

Frente a las teorías de Eisenstein, era muy partidario de tener todo decidido a priori - lo que denominaba **guión de hierro**, porque lo importante no son los momentos puntuales sin la película en su conjunto, y es por ello que todo debe casar armónicamente en beneficio de la idea preestablecida. Considera el cine como una **evolución** del teatro. Partiendo de la idea de que la obra de arte es la percepción colectiva de una transfiguración de la realidad, Pudovkin tenía en cuenta un elemento que no había sido analizado hasta entonces: el espectador. Junto al artista y a la obra de arte, el **espectador** es esencial para el proceso de creación, dado que lo que el artista comunica permanece en él y lo transforma en un fenómeno concreto, histórico-social, real y actual.

El **montaje** era para él la base estética de la película; quería diferenciarse de aquellos para los que montar era simplemente encolar trozos de película consecutivamente y el ritmo era tan sólo lento o rápido. Para él, el montaje era el acto de resucitar a la vida por medio del arte, ya que el objeto filmado permanece muerto hasta que no se establece su relación con todo lo demás. El arte del cine era su voluntad de actuar sobre la razón y el ánimo del espectador, con posibilidades inagotables. Contrariamente a la idea mayoritaria de su tiempo, Pudovkin no veía al cine como un medio para enseñar la revolución, sino para vincularse y servirla. Murió en Riga en 1955.

Dziga Vertov

Nace en 1896 y es una de las figuras características del cine soviético de la década del 20. Sus trabajos y reflexiones han influido en la mayor parte de los documentalistas de la segunda mitad del siglo XX. Este género es, para él, el único que puede recoger el pulso de la revolución, a la que, por cierto, se suma desde un principio, y esta conexión es fundamental para entender sus posiciones ante el hecho fílmico.

En 1919, Vertov funda un laboratorio del oído, con la intención de crear una música cuyos materiales sonoros estén extraídos del entorno. Así, durante un tiempo se dedica a registrar

sonidos de diversa procedencia y es entonces que adquiere conciencia de la importancia del ritmo, que desarrollará en toda su producción.

Su primer contacto con el cine es ordenando y clasificando material para el Kino Komitet, organismo gubernamental que centraliza las películas de información y actualidad. El hecho de que las imágenes vengan de diferentes lugares y momentos, le da una visión definitiva sobre su labor: es el artista el que debe combinar las cosas para darle sentido. El **montaje** es el instrumento con el que Vertov pone en práctica su concepción del cine. El intervalo o transición entre movimientos interior de la imagen es la clave de su discurso. Se trata de recoger la vida tal y como sucede.

Pese a haberse dedicado en cuerpo y alma a la revolución soviética, su cine fue acusado de poca firmeza ideológica y de demasiada espontaneidad. Muere en 1954.

CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

El acorazado Potemkin y los caminos de la pasión en el cine soviético

La primera poética vanguardista de Eisenstein fue el llamado **montaje de atracciones** en el que el espectador debía ser sometido a un shock visual intensísimo. Los principios que dieron origen a la vanguardia cinematográfica soviética fueron:

- el maquinismo y superación del hombre (futurismo y luego el constructivismo de Vertov)
- productivismo y búsqueda del método en la ciencia y de la técnica (la biomecánica de Kuleshov)
- Excentricismo, humor y americanismo (FEKS)
- didactismo y alfabetización visual de las masas (noticiarios y el cine-ojo, de Vertov)
- lirismo al servicio de la revolución (Pudovkin)
- montaje intelectual (Eisenstein en *Octubre*)
- realismo socialista, elogio de las masas y culto al héroe, desde los años 30

La constelación de ideas de sacrificio, éxtasis y patetismo nos remonta por una doble vía a la emoción:

- Vía aristotélica: pues fue él quien postuló el patetismo como esencia de la tragedia conducente a provocar esa enigmática purificación de las pasiones que él denominó catarsis
- Vía religiosa: en cuanto el éxtasis entrañaría un extravío de la conciencia que los místicos denominaron vía intuitiva con la divinidad y que pone a prueba los límites del lenguaje y de la expresión.

En ambos casos, las referencias parecen extrañas a la doxa soviética. En el caso de Eisenstein, esta doble referencia revela las agudas contradicciones del cineasta. A lo largo de su obra, trató la pasión como una contradicción abierta que luchaba contra la imperiosa necesidad de expresar conceptos, en el sentido de hacer del cine una forma de expresión del materialismo dialéctico. *Potemkin* constituye el extremo de un arco que tendría su otro punto terminal en *Octubre*.

Entre 1927 y 1928, Eisenstein se sumerge en la investigación de una forma de expresión cinematográfica capaz de transmitir ideas abstractas. Buscaba auxilio en la escritura japonesa entendiéndola como un montaje de elementos concretos en vistas a la expresión de nociones abstractas, y durante estos años es que se llevó a cabo la producción de *Octubre*, en donde hay un abandono de la violencia y del shock perceptivo, propios de su estética anterior, para fines más fríos y expositivos. Es así que deja de lado el montaje de atracciones de *La huelga* para pasar a convertirse en atracción intelectual. En el curso de ese proceso entre la atracción, entendida como shock perceptual y psicológico, y la atracción intelectual (*Octubre*), nace una película insólita, origen del diseño comentado del héroe en éxtasis y contradictoria con la evolución lógica por la que parecía avanzar el pensamiento de Eisenstein. Esta película **-El acorazado Potemkin-** encarna una dramática noción de lo patético. De más está aclarar que Eisenstein fue siempre consciente de cada contradicción, de cada conflicto entre sus distintas nociones.

Con ella, Eisenstein evidencia su determinación de transformar a su espectador, de someterlo a un estado de violencia que le haga participar intensamente en su obra. Dicho espectador será un conejillo de indias en aras de una performatividad ideológica que lo convertirá, idealmente y por diversos métodos, en sujeto revolucionario.

La emoción de Potemkin debía ser entendida como un retroceso táctico del cine que recurre a mecanismos propios del arte tradicional (vacilaciones, llantos, sentimentalismo, etc.) aún cuando estos elementos son arrancados de su conjunto armónico tradicional y transportados a un exceso. Este film se encuentra, pues, en el nudo gordiano (i.e.: dificultad insoluble) de la estética de Eisenstein y no tanto porque transforma en arte su aparato teórico cuanto porque lo adelanta y plantea el enigma más complejo con el que se tropezó la estética marxista: la pasión. *Potemkin* apunta los **grandes dilemas** del cine soviético (tradición vs arte nuevo, masa vs protagonismo individual, humanismo vs materialismo), precisando que las contradicciones no deben ser entendidas como disyuntivas excluyentes, sino como conflictos dialécticos susceptibles de generar síntesis de diversos grados.

El acorazado y la década prodigiosa

Potemkin nació en plena ebullición de la vanguardia soviética, es decir, en un momento jubiloso del encuentro entre la experimentación de las artes y la causa revolucionaria, situación que pronto sufriría la represión de los artistas de procedencia burguesa. En 1919, las autoridades decidían la nacionalización del cine ubicándolo bajo la tutela del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública, y a partir de 1922, toda actividad del medio quedó centralizada por el Goskino, que intenta dar estabilidad al período de estabilización de la Nueva Política Económica. No obstante, la ineficacia de ese organismo condujo a la creación del **Sovkino**, en 1924, cuyo cometido fue producir films más comerciales y rentables con el fin de invertir los eventuales beneficios en producciones ideológicamente más conformes a las expectativas del poder. Con la imposición de **estalinismo**, el comité central del partido concluyó, debido a su procedencia burguesa, que no estaba en condiciones para producir obras que reflejasen el espíritu de la contemporaneidad soviética.

La nueva consigna de expresarse en un lenguaje de masas imponía el retorno de elementos narrativos tradicionales y de fácil comprensión: guión clásico, aparición del héroe positivo encarnado por un tipo social, todo ello al servicio de una temática revolucionaria orientada hacia la reconstrucción del período contemporáneo. La divisa era doble: un ciento por ciento de contenido ideológico unido a una rentabilidad comercial en la misma proporción. En 1932, se pronunció por primera vez la consigna **realismo socialista** y este fue el punto de no retorno: quedaba inaugurada una etapa definida por el recurso a nuevos géneros (cuento, drama, comedia), por el llamado guión de hierro, que se oponía a las osadías vanguardistas de antaño.

Las garras del Potemkin

El film está dividido en 5 partes:

1. Hombres y gusanos: refiere a la opresión a la que son sometidos los marineros. Las protestas de la tripulación con respecto a la carne podrida con gusanos son desoídas. Mientras un marinero lava los platos en la cocina, lee “el pan nuestro de cada día, dánosle hoy” y, preso de una furia incontrolable, lanza el plato contra el suelo, manifestando así el primer estallido de la violencia revolucionaria.
2. Drama en el castillo de popa: relata el rechazo de algunos marinos a ingerir la comida putrefacta que se les ofrece, lo que conduce a la represión bajo la forma de una tentativa de fusilamiento y a la rebelión de los revolucionarios encabezados por Vakulinchuk. Esta parte finaliza con su asesinato y el traslado de su cuerpo al puerto de Odesa.
3. El muerto grita: en el puerto, los despojos mortales del héroe son expuestos para que los ciudadanos le rindan su último homenaje. Se va encendiendo la pasión revolucionaria y el odio de clase, y las masas estallan en un arrebato de ira que conducen al linchamiento de algunos burgueses reaccionarios que contemplan burlones la escena.
4. La escalera de Odesa: arranca con la expresión de solidaridad entre la tripulación del acorazado y la población de Odesa. De repente, llegan los cosacos que hacen cundir el pánico y consuman una masacre colectiva al ritmo del descenso por las escaleras de la multitud aterrorizada.
5. El encuentro con la escuadra: refiere la angustia que se adueña de la tripulación durante la noche mientras aguarda su enfrentamiento con la escuadra del almirantazgo que avanza hacia ellos. Finalmente, se produce la señal de hermandad entre unos y otros marinos.

Las explosiones emotivas no se presentan como meras y confortables identificaciones con personajes sufrientes y resignados como en el melodrama, sino que el espectador se halla confrontado con un exceso de sufrimiento que resulta, ya a simple vista, desmesurado. Como pretendiera Eisenstein, **lo patético** consiste en hacer saltar al espectador de su butaca, hacerle abandonar su cómoda posición, incluso emocional, y golpearlo fuerte. ¿Cómo sucede todo esto? El tercer acto, partiendo de un paisaje inerte del puerto, concluía con un estallido de júbilo controlable. El cuarto, parte de una situación placentera, las muestras de solidaridad entre los ciudadanos de Odesa y los tripulantes), para sumergir al espectador en una orgía sacrificial en la que el pueblo sufre un calvario a manos de deshumanizados verdugos de ejército, sin que exista compensación narrativa alguna.

LA NARRACIÓN EN EL CINE DE FICCIÓN

La narración como retórica

Dentro de la cultura soviética, generalmente los artistas y los trabajadores políticos debatían cómo podían traducirse las prácticas estéticas a prácticas útiles. Algunos, como Kuleshov, consideraban su trabajo como parte de un proceso de investigación básica a largo plazo; realizados con espíritu científico, sus experimentos podrían finalmente revelar las leyes del arte socialista. Otros fabricaron un arte sometido al *agitprop* (agitación social). Así, la obra de arte quedaba dotada de una utilidad inmediata como propaganda.

En el cine soviético, la doble demanda de poética y retórica configura las estrategias narrativas básicas. Existe una tendencia a abordar el argumento a la vez como narración y

discurso: el universo de la historia afirma un conjunto de proposiciones abstractas cuya validez el film presupone y reafirma a la vez. *La huelga* ofrece un ejemplo muy claro, ya que no es únicamente la historia de una simple huelga, sino que es un tratado sobre todas las huelgas rusas que ocurrieron antes de 1917. El discurso del film funciona apelando al ejemplo; la causa y el efecto narrativos demuestran la necesidad de la clase trabajadora de luchar contra el capital. Además, la historia está basada en un hecho real. Otros films soviéticos toman este impulso, creando una motivación “realista” para los acontecimientos de la historia.

En cuanto a los **personajes**, se definen a través de su posición de clase, trabajo, acciones sociales y puntos de vista políticos. Además, pierden su individualidad y se convierten en prototipos de clases globales, medios o épocas históricas. El personaje individual puede contar muy poco, como se ve en los intentos que realizan algunos films para convertir a un grupo de campesinos o trabajadores en un “héroe de masas”.

Es cierto que el cine soviético conoció ciertos grados de individualización, pero, en cualquier caso, la singularidad psicológica es bastante escasa. A veces, cuanto más psicológicamente motivado esté el personaje, con más seguridad se le denigra como burgués.

Los personajes encuentran sus papeles dentro de motivaciones genéricas específicas. Tenemos el género de “**estudios sobre la Revolución**”, en entornos históricos o contemporáneos, cuyos films cuentan una historia de luchas victoriosas (*Potemkin*, *Octubre*). Pero el film también puede pagar tributo a fracasos heroicos (*La huelga*, *La madre*). Por otro lado, está el género que corresponde a la fórmula literaria de la novela “**de producción**”: ha de construirse una presa o implantar la colectivización en el campo. Algunas películas combinan géneros.

Un objetivo del arte narrativo tendencioso es crear conflictos que demuestren la tesis y proporcionen interés narrativo. En estas películas, es probable que el espectador adivine rápidamente el discurso subyacente.

En sentido general, el cine soviético histórico-materialista responde a esto siguiendo dos modelos esquemáticos:

- Estructura de confrontación: un héroe que representa a un grupo en su lucha.
- Estructura del aprendizaje: el individuo típico pasa de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción. El drama y las hipótesis del espectador se basan en cómo y cuándo tendrá lugar la conversión del aprendiz.

El modelo de narración más discurso estaba abierto a muchos tipos de utilizaciones poéticas, y el uso de personajes prototípicos (el burgués, el trabajador robusto, la mujer activista) permitía el modelado estilístico. Una vez que el film utiliza procedimientos poéticos con fines retóricos, el proceso narrativo se convierte en bastante abierto. Esto se señala a través de medios no lingüísticos como:

- el dinámico ángulo de cámara que crea diagonales
- línea del horizonte muy alta o muy baja
- aceleración o ralentí
- primerísimos primeros planos que muestran un detalle
- lente de 28mm que distorsiona el espacio
- enfoque fragmentado o distorsionado

Todos estos se identificaron rápidamente con el cine soviético, pero, a pesar de su frecuente y tópico empleo, hemos de verlos como un esfuerzo por sugerir una presencia narrativa detrás del encuadre.

Aunque hay películas como *Potemkin* que con frecuencia se veían como realistas, la **escenificación** de la acción solía crear una narración altamente autoconsciente: se podía presentar un espacio perspectivamente incoherente, la iluminación podía también manipularse, las figuras se colocan con frecuencia sobre un fondo neutral, ya sea motivado de una manera realista o estilizada, y frecuentemente en poses estáticas y antinaturales. En contraste, la conducta de los personajes puede ser lo que en su tiempo se llamó “grotesca” o “excéntrica”: un movimiento estilizado que hace la escena difícil de entender como un suceso real. Por ejemplo, los ladrones malhumorados de *Octubre*.

Además, el cine soviético tiende a escenificar la acción mucho más **frontalmente**. Es más, los personajes, con frecuencia, miran hacia cámara, algo que raramente sucede en el cine clásico. Hasta cierto punto, la frontalidad se convierte en una apelación directa a la cámara. Una y otra vez los personajes giran “hacia nosotros” sin la más mínima motivación realista.

En cuanto al **montaje**, se puede resumir el punto de vista de muchos a través de la definición de Félicie Pastorello, quien dice que “El montaje es un acto (y no una mirada), un acto de interpretación de la realidad. El artista construye su objeto, no reproduce la realidad”. Al objetar que el montaje soviético “no nos da el acontecimiento, sino que alude a él”, Bazin ponía el acento exactamente en este rechazo a tratar la técnica fílmica como un transmisor neutral.

En ninguna parte de la filmografía de Hollywood de ningún período se puede encontrar un montaje de ritmo tan rápido como el soviético. Los films soviéticos proporcionan un nivel de intervención retórica ubicuo y constante. Este cine a más allá de los apartes narrativos que encontramos en el cine de arte y ensayo; estos films no ofrecen una realidad objetiva o subjetiva modulada por comentarios interpolados ocasionalmente: estos films están inequívocamente firmados y dirigidos, construyéndose el mundo diegético de acuerdo con las demandas retóricas. La presencia implacable del montaje en estos films intenta que el espectador se abstenga de construir cualquier acción simplemente como una parte inmediata del universo de la historia. Los cineastas soviéticos ceren que si no se cortara el argumento, dejaría de ser una construcción retórica para convertirse en algo falsamente descriptivo.

El montaje utiliza aún otra forma para convertir la narración en autoconsciente; por medio de tropos retóricos.

- Tropos de pensamiento: son discursos formales ocultos, tales como los esquemáticos “a partir de un ejemplo” que inundan el cine soviético y la tendencia de la narración al discurso por analogía. Como por ejemplo, a través del montaje paralelo enlaza dos agentes sociales y nos hace inferir un motivo o visión política compartida: buerguesía/policía, proletario/campesino.
- Tropos de dicción (o figuras decorativas): se pueden imitar gracias al montaje, y las películas soviéticas están plagadas de metáforas, sinécdoques, personificaciones, declaraciones, antítesis y muchas otras figuras clásicas.

EL MONTAJE DE ATRACCIONES

Montaje de atracciones

La atracción es todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, que le conducen a la conclusión ideológica final. Se basa exclusivamente en lo relativo, es decir, en la reacción del público. El libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final es el montaje de atracciones.

La atracción era ya utilizada de un modo u otro intuitivamente pero únicamente en los límites de la verosimilitud lógica del argumento (si estaba justificado por el texto) y sobre todo, de modo inconsciente y persiguiendo una finalidad completamente distinta.

El montaje en el teatro y en el cine

Eisenstein pertenecía a la escuela formalista, pero esto no quiere decir que antepusiera la forma al contenido, ya que los concebía como parte de un proceso mucho más amplio. Consideraba la forma como una transformación de materiales según la tarea social del trabajo artístico. La forma representa también la dimensión perceptible de la obra y sirve así de base para hacer que el espectador se comprometa en el proceso. La forma, como proceso dinámico de construcción, desencadenará los efectos de la obra.

Desde muy pronto, considera al espectador como su material y a las técnicas teatrales los instrumentos para trabajarlo. Cada producción teatral concreta se construirá a base de atracciones. Las atracciones, a su vez, se organizarán según un modelo determinado. La idea de montaje representa la manera en que se deben combinar unidades formales.

Una obra se construye con partes ya hechas, como una máquina. Al sentido de montaje basado en la máquina, el ethos constructivista le añadió otro: ensamblar materiales de forma que se genere un grado de fricción entre ellos, convirtiendo el concepto de montaje en la versión constructivista del collage cubista.

Fue Kuleshov quien declaraba que el montaje puede crear emociones e ideas inexistentes en cada uno de los planos por sí solos, siendo, por lo tanto, el principal instrumento del director para formar la respuesta deseada exacta. En la segunda mitad de los años 20, Eisenstein considera, como Kuleshov, que la relación de plano a plano forma la esencia del cine, y hace uso de un juego de palabras para acentuar que de esa combinación surge algo nuevo. Pero mientras que Kuleshov consideraba el montaje como una técnica narrativa, Eisenstein no ve por qué tiene que estar atado a exigencias argumentales. En tanto que principal instrumento del cine para crear impactos perceptivos y afectivos, el montaje puede desviarse libremente de lo que pueda pedir la narración.

Lenguaje cinematográfico y cine intelectual

Hacia finales de los años 20, Eisenstein especula sobre cómo el cine puede provocar ideas. Su pensamiento sigue dirigido por las ordenanzas del cine de agitación y propaganda. ¿Cómo se puede incitar al público a que comparta ciertas doctrinas? El mensaje de la obra de arte viene dado a priori: un eslogan, una política del partido, una tesis general. La forma tiene que comprometer al público en una actividad que logre el concepto como producto. Y Eisenstein insiste en que este proceso tiene que ser el compromiso total del espectador, no sólo en pensamiento sino también en percepción y afecto.

También especulaba sobre la idea de que el cine puede prescindir totalmente de argumento. La película sobre *El capital* tendría que ser un ensayo en el que el desarrollo de las ideas ocuparía el lugar central. Este cine de discurso intelectual, según Eisenstein,

trascendería la distinción entre documental y ficción. La urgencia por explorar un cine intelectual lo lleva a ampliar sus concepciones reflexológicas al mundo de las ideas. Como la emoción, el pensamiento se convierte en una actividad física, con la participación del cerebro y del sistema nervioso. Supone, entonces, que el pensamiento no puede ser radicalmente distinto de, digamos, la vista o la digestión. De hecho, muchos estudiosos y científicos mantenían que una ciencia de la mente propiamente bolchevique acabaría reduciendo todos los fenómenos mentales a factores físicos.

Sus escritos en los últimos años esbozan un proceso de tres fases que va desde la percepción, a través de la emoción, a la cognición. La percepción de un hecho desencadena una determinada actividad motriz que, a su vez, produce una emoción; la emoción pone entonces en marcha un proceso de pensamiento. Este modelo en tres fases será central en la obra teórica de Eisenstein.

No contento con su concepción de la forma cinematográfica como materia de elección y organización de estímulos, Eisenstein empieza a considerar la posibilidad de que el cine sea un sistema de signos. Si bien nunca abandonó del todo el concepto de atracciones, entre 1928 y 1929, propone que el plano pueda considerarse también como signo descriptivo. Como el lenguaje, los sistemas visuales de representación se basan en convenciones, es decir, un acuerdo difundido entre los miembros de un grupo social. Con respecto a ello, distingue entre **convencionalismo** puro (signos arbitrarios), y convencionalismo lógico (o motivado). Eisenstein sostiene que por más motivado que esté un signo, siempre sigue ligado a toda una convención social.

Pasa a concebir el lenguaje del cine más como lenguaje poético; habla de adoptar técnicas de la literatura para lograr un uso figurativo del cine. Se centra en este figurativismo por medio de analogías extraídas de su conocimiento de las culturas asiáticas. Eisenstein compara primero al cine con el sistema de la **escritura japonesa**. Los planos aislados son como los caracteres gráficos más simples o ideogramas. Ej: caracter de perro + caracter de boca = ladrar; asimila esto al montaje, ya que es un proceso en el que se crea un significado que no puede representarse con un solo caracter/plano. Lleva esta idea aún más lejos al afirmar que el ideograma aislado transmite un concepto sin emociones, mientras que el poema está repleto de sentimientos.

La forma cinematográfica como dialéctica

Para Eisenstein, que siempre trata la forma como proceso, la obra de arte de agitación no sólo tiene que reflejar la dinámica del mundo, sino también conducir al espectador hacia modelos de pensamiento. El cine intelectual tiene una nueva tarea: enseñar al obrero a pensar dialécticamente. Es así que pasa a replantearse su concepción de la forma cinematográfica en términos de **conflicto dialéctico**. Comienza con la creencia de que los factores que componen a la imagen pueden considerarse como elementos dinámicos agrupados en tensa yuxtaposición (conflictos de línea, plano, volumen, iluminación, ritmo, entre el objeto y el encuadre, etc.). El **montaje dialéctico** funciona plenamente cuando una imagen se pone en interacción con otra.

Eisenstein habla del plano como una “**célula del montaje**” por dos razones. Primero, según el plano acumula tensiones cuantitativas, tales como figura y fondo o luz y oscuridad, no puede resolverlas internamente y entonces “se divide” en otro plano. Segundo, este proceso de división va más allá de la mera proliferación. En este sentido, la yuxtaposición de planos en conflicto es un “salto hacia una nueva cualidad”: una impresión o concepto no presente en las imágenes aisladas.

FRANCIA

CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

La edad de oro en el contexto del surrealismo

El cine, instrumento de poesía

Frente a aquellos que consideraban el cine un fenómeno intrínsecamente realista (el neorrealismo italiano, cinema-verité, pujantes nuevas olas europeas, etc.), a diferencia de otros que no veían en él más que una eficaz maquinaria narrativa, como lo había impuesto Hollywood, Luis Buñuel declaraba su convicción de que el cine era “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”.

Durante los años 20, el cine carecía de una tradición de pensamiento, y se le deseaba emparentar con las formas artísticas tradicionales que nacían necesariamente como metáforas. Sin embargo, conscientes de que estas metáforas poéticas y musicales no podían disolver el cine en ninguna de las artes tradicionales, los artistas recurrieron a fórmulas mixtas y, con frecuencia, a la sinestesia. Nacieron así, entre 1919 y 1924, definiciones del cine como sinfonía visual, música de los ojos, poesía del objeto, que dieron vida a debates públicos y gestaron programas de actuación, como es el caso de la llamada escuela impresionista francesa.

En 1922, ***La rueda***, de Abel Gance, conmocionó por sus collages maquinísticos y su ritmo visual a numerosos artistas, convirtiéndose en catalizador de tendencias que habían estado larvándose y que revelaban las enormes posibilidades del medio para un uso artístico a principio de los años 20.

Asociación libre y azar dadaísta

Un perro andaluz (1928) de Buñuel, muestra como una nube atraviesa por el centro la redonda luna mientras, en montaje paralelo, la navaja barbera rasga por la mitad un ojo de mujer. Ninguna imagen del cine ha chocado probablemente tanto como ésta, aún hasta hoy en día. Lo interesante de la asociación radica en el carácter arbitrario, irracionalista y automático con el que se conectan dos imágenes-ideas que no tienen más punto en común que la semejanza de las figuras (nube-luna; navaja-ojo), y que además entrañan tanto una nada encubierta subjetividad como una agresión a la percepción del público precisamente en un órgano tan activo en el momento de la proyección.

Estas primeras imágenes nos aportan algunas **claves de la poética surrealista** a la que adhiere Buñuel: el irracionalismo que entronca a los autores (Dalí-Buñuel) con la poética de la vanguardia; la apuesta por una estética de choque, agresiva e inmisericorde con el espectador que también encontramos en el montaje de atracciones. Ahora bien, el sistema asociativo y libre del film sugiere una relación con otras fórmulas que circulaban en esos mismos años y que responden a la **actitud Dadá**: juego gratuito, humor, azar y espontaneísmo de las asociaciones.

Dadaísmo: filme, performance, azar

El dadaísmo encarnó tal vez la expresión más radical de las vanguardias y, si se quiere, la quintaesencia de éstas en cuanto apostó por el antiprograma y rechazó todo sistema. Exalta

un espíritu espontaneísta que quedará expreso en el célebre **Manifiesto Dadá 1918**: abolición de la lógica, de la memoria, de la arqueología, de los poetas y del futuro. Las consignas son libertad, vida y azar. Pero ¿cómo casar todo esto en un proceso tan ordenado y planificado que atraviesa tantas fases de elaboración técnica como el cinematógrafo?

Elsaesser propone que más que definir un film como dadaísta en función de su coincidencia con el cumplimiento de una serie de rasgos, se trataría de preguntarse por las condiciones particulares (de realización, proyección y representación) bajo las cuales una película puede convertirse en un acto dadaísta. Es así que se pone énfasis en la *performance*, hipótesis que es coherente con una actitud que defiende el acto y no la obra, la vida y no el arte.

Pero lo cierto es que también las condiciones de producción, la concepción de la obra y su método de composición son criterios operativos a la hora de adscribir algunos films al dadaísmo. Dos ejemplos de esta actitud son:

- *Entr'acte* (1924): concebida para el entreacto de el ballet *Relâche*, realizado en coyuntura de pugna aguda con los artistas surrealistas separados del dadaísmo. Francis Picabia, director del ballet, decía: “*Relâche* es la vida, la vida como me gusta; la vida sin futuro, la vida de hoy, todo para hoy, nada para ayer, nada para mañana. [...] Es el movimiento sin objetivo, ni hacia adelante ni hacia atrás”. En suma, la apuesta de *Relâche* era reforzar la relación entre arte y vida, poniendo en interacción el teatro y el cine, lo directo y lo diferido, el volumen y la superficie. *Entr'acte* constituía un fragmento filmico concebido para la pausa de la representación multimediática que era *Relâche*.
- *Vormittagsspuk* (1928): trata del transcurso de una hora mágica en la que los objetos usuales (sombreros, tazas, mangueras, etc.) se rebelan contra los humanos jugándoles malas pasadas tan inofensivas como divertidas.

Lo curioso del dadaísmo cinematográfico es que este espíritu burlón y espontaneísta haya encontrado en los espacios publicitarios un soporte para financiarse. Y es ante este peligro de integración que reacciona probablemente el surrealismo, abandonando el sentido del humor tan acendrado del dadaísmo y proponiendo un programa de combate y acción, como el **Manifiesto del Surrealismo** de André Breton, publicado en 1924.

Límites de un cine surrealista

El manifiesto de Breton hacía una exaltación de estados que escapan al control de la razón (infancia, sueño, locura) que el autor francés vinculaba a una cruzada antilógica. Organizada bajo el principio de la analogía, los poetas surrealistas estimularon libres asociaciones desde estados de semiconsciencia aprovechando la relajación de los mecanismos censores de la razón. En tales estados, las metáforas provocadas, absurdas en apariencia, se convertían en manifestaciones determinadas desde un lugar recóndito: el inconsciente. Tras la apariencia de una libertad sin límites, el potencial irracionalista se revela sobredeterminado por el inconsciente y la riqueza asociativa aparece gobernada por una lógica implacable de orden superior que podría concluir con un sentido nuevo. **Esto separaría radicalmente el dadaísmo del surrealismo.**

Según los postulados de Breton, el surrealismo se presentaba como ese lugar en el que lo real y lo maravilloso no aparecían como opuestos, sino participando de una entidad superior que denominó como superreal o sobrerreal.

Surrealismo: automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Los surrealistas tuvieron una relación extraña con el cine. En primer lugar, mostraron en general poco interés, cuando no abierto repudio, por las obras cinematográficas de la vanguardia impresionista, inclinándose más por los seriales cinematográficos (como *Los vampiros* o *Fantomas*, así como las películas de persecuciones y slapsticks norteamericanos. Es más, sus frecuentes visitas a las salas cinematográficas se distinguían más por la forma de ver las películas que por su elección: entraban en cualquier momento de la proyección y abandonaban igualmente la sala al azar. Aún así, el cine encarnaría esa realidad superior que Breton denominó lo **surreal**, pues alcanza ese punto en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse como contradicciones.

La edad de oro y el surrealismo de combate

En 1930, los vizcondes de Noailles, Charles y Marie-Laurie, ofrecían en su sala de cine un pase privado de *La edad de oro*, película dirigida por Luis Buñuel y subvencionada por ellos mismos. Con la película lista para la distribución, los vizcondes celebraron una gala de preestreno, que no transcurrió en el clima de concordia que habían imaginado, y muchos huéspedes salieron enmudecidos e indignados con sus anfitriones por el contenido de tan irreverente cinta. Un mes más tarde, tenía lugar el estreno comercial: el ambiente ostentaba los signos de un acto surrealista por la exposición de cuadros de Man Ray, Miró, Arp, Dalí y Tanguy en el vestíbulo y la distribución de copias del manifiesto surrealista. Días después, medio centenar de manifestantes arrasaron el cine, manchando la pantalla con tinta, rasgando algunos lienzos y lanzando bombas de humo en un acto de sabotaje. La prefectura tomó cartas en el asunto exigiendo la supresión de la escena de los arzobispos. Esto no fue suficiente y finalmente fue prohibida hasta los años 80.

El grupo de Breton redactó un texto colectivo en defensa de la película en el que exponía la correspondencia del film con los principios que nutrían el segundo manifiesto surrealista, interpretando la película como una defensa a ultranza del instinto sexual y del instinto de muerte, así como de la subversión generalizada.

LA VANGUARDIA EN EL CINE

Un cine de vanguardia

El papel de las vanguardias

Tres films condensan la empresa de la vanguardia en el cine: *Le Retour à la raison* (1923) de Man Ray, *Entr'acte* (1924) de René Clair y *Le Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger. Los tres exceden la categoría de "film" en todos los niveles:

- no son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, ticket, sesión, etc.)
- no respetan el objeto-film (película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y copias, de ensamblado, etc.)
- ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento)
- ni sus modalidades textuales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto)
- no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje

Todos estos parámetros asumen al revés la definición de cine que los adeptos y los zelotes del cine como “arte” aceptan y perpetúan; son, en parte, rasgos del cine “de los primeros tiempos” y vinculados a la dimensión de “atracción” si se quiere. El cine ya no es una atracción, sino un espectáculo bien determinado.

Los films de vanguardia resisten esta evolución de clase, perpetúan la impureza del espectáculo, su carácter aleatorio, heterogéneo. Los pasajes entre esos films primitivos y los films de la vanguardia son un indicador de ese vínculo que tiene un doble sentido: por una parte, mantienen esta dimensión popular y no jerárquica del film; por otra parte, reiteran el vínculo asumido y constitutivo del cine de vanguardia y de la cultura de masas. Puede parecer paradójico ver tal perpetuación en los films que a menudo son tachados de elitistas o formalistas. Sin embargo, se ha visto que sus recursos se situaban del lado del cine considerado como **efecto óptico**, como captación del movimiento mecánico y humano, y como aceleración de éste hasta la destrucción general del mundo figurado. Decenas de films de esta clase jugaban con las facultades técnicas del aparato, en vez de hacer de él el instrumento de la representación. Por ejemplo, en *Onésime horloger* (1912), donde por un desperfecto de un reloj central el tiempo se aceleraba y la vida se veía vertiginosamente precipitada, del nacimiento a la muerte en unos pocos segundos.

La vuelta a la razón: la fragmentación del film

Man Ray promueve el fragmento, la serie de fragmentos, que se niegan a la unidad de un todo, sea cual sea el principio de dicha unidad: relato, tema, forma. Por otra parte:

- el soporte, la luz, los propios componentes del fenómeno cinematográfico son cuestionados (no hay tomas sino impresiones directas sobre el negativo, no hay división fotogramática sino una transgresión de intervalos, invisibles para la proyección, falta de respeto por la naturaleza química del soporte)
- el movimiento no está filmado, sino construido deliberadamente
- los parámetros convencionales de la representación del espacio y de los objetos están invertidos (arriba/abajo, nitidez, proporcionalidad, ortogonalidad de la vista, prisma multiplicador que repite la misma toma en una sola imagen), así como los del tiempo (repetición)
- los principios de enlaces y aceptabilidad de los elementos negados entre sí (heterogeneidad de las imágenes sucesivas)

En *L'Étoile de mer* (1928), Man Ray se empeña en una deconstrucción de la representación fílmica: ensamblado de los fragmentos filmados según una lógica asociativa y no narrativa, explicativa o incluso metafórica. Se prevé el empleo de fragmentos musicales, según los procedimientos del collage, con diferentes temas. Buñuel procederá de la misma manera en el acompañamiento sonoro de *Un chien andalou* (1928). La alternancia de temas, que podían incluir algunos muy conocidos, deja demostrado que para esta vanguardia no se trata de rechazar la cultura de masas, a la que pertenece el cine, sino al contrario, de referirse a ella, retomándola, citándola.

El Ballet mecánico: deconstrucción

Léger encuentra en el cine la promoción del objeto y del fragmento. Veía en él una mentalidad nueva: proyectores examinan e iluminan los más alejados rincones, se puede ver a través de los cuerpos. Dice haber proyectado la imagen del gran plano detalle de una uña; luego revelaba al público que ese objeto desmesurado era la uña de determinada dama, lo que provocaba el horror del público.

Por otra parte, en este film experimenta algo que no se puede representar en la pintura: la resistencia del espectador a la repetición, la fragmentación, la amplificación. Quiere “asombrar, inquietar, exasperar” al espectador, calculando la cantidad de repeticiones que puede soportar y verificando las reacciones de los obreros, la gente de barrio, estudiando en ellos el efecto producido.

Le Ballet mécanique (1924) se encuentra ciertamente, junto con los primeros de Man Ray, entre los films más radicales de deconstrucción del cine. En él se encuentra en acción una sistematicidad desde las primeras imágenes, que interrogan los componentes del film, efecto-movimiento, el encuadre, el montaje.

Entreacto: primitivismo

El film que realiza René Clair para los Ballets suecos sobre una sinopsis de Picabia es un “clásico” de la vanguardia, cuyas características demuestran el más incierto de los estatus de esta noción en medio del campo cinematográfico. En efecto, si bien es un film, es decir, un cierto metraje de película impresa, no es en absoluto un film en el sentido de la institución cinematográfica: no está orientado a tener una existencia autónoma, ni destinado a salas cinematográficas, puesto que constituye en un primer fragmento un prólogo al ballet de *Relâche*, pues anima un entreacto durante la representación de éste. Entonces, ¿tiene un autor en el sentido que por entonces se comienza a darle al cineasta-director? Sí, el realizador es René Clair, debutante, el autor del argumento es el artista polivalente Picabia, y el músico, Eric Satie: estos últimos dos son los autores de *Relâche* y aparecen en persona en el film para asumirlo.

Antes de abordar esta secuencia de imágenes, es preciso considerar la empresa de ese ballet provocador, cuyo público era incitado a silbarlo, al ser presentado no como un ballet ni como un antiballet en el programa de presentación. Picabia decía que no estaba destinado a eruditos, grandes pensadores, jefes de escuela; y esta carga contra los protagonistas reconocidos, institucionalizados, del medio, del campo cultural, no se limita a apelar únicamente a la sensación de novedad, de placer, la sensación de olvidar que es preciso reflexionar y saber para querer algo.

La correspondencia de Eric Satie permite ver en qué medida esta empresa es una ofensiva, un posicionamiento en el mundo del arte y en medio de las sobreapuestas vanguardistas. Organiza esta ofensiva como estrategia y las colaboraciones son para él alianzas en relación con una cierta cantidad de conflictos que lo oponen, por ejemplo, al grupo de los seis* o al surrealismo, del mismo modo que Picabia, aún dadaísta, está en conflicto con el grupo surrealista. En medio de todo esto, el film es una de las armas empleadas y al respecto su presentación y primera parte son explícitas: Satie y Picabia en persona se entregan a armar un canon y arrojar al público una serie de escenas cifradas a partir de jeroglíficos y juegos de palabras de Picabia que proclaman eslóganes antiarte que recurren a la burla y la autodenigración (puesta en escena de la propia muerte de los autores).

*Grupo de músicos cuya obra se oponía al impresionismo y wagnerismo.

Toda la segunda parte del film está construida sobre el principio del film de persecución del cine primitivo, aporte propio de René Clair. Una vez que el cortejo del entierro se pone en movimiento se asiste, en efecto, a una aceleración de movimientos, con la insistencia en la infinita persecución del coche fúnebre, desde un paradigma de la velocidad que concilia todos los medios de locomoción, típico del mecanismo cómico primitivo. Por otra parte, la comparación de los diferentes métodos de locomoción y de sus rendimientos es un tópico contemporáneo del cine de los primeros tiempos. En el suplemento mensual del Diccionario Larousse de 1907, se encuentran cuadros comparativos de las diferentes velocidades obtenidas por los diferentes medios de locomoción (nadador, caminante, caballo, bicicleta, etc.). Para el caso, el genio de Clair radica en llevar esta lógica comparativa más allá de

cualquier verosimilitud, operando mediante el collage de elementos preestablecidos que únicamente la velocidad, la carrera, el transporte, permiten vincular entre sí. Y el genio de Satie radica en componer una música repetitiva, que va in crescendo, totalmente orgánica con respecto a ese endiablado proceso visual.

Tenemos entonces, la puesta en marcha de una **lógica asociativa** que luego tendrá gran éxito en el cine de montaje.

TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE

Manifiesto de los surrealistas a propósito de *La edad de oro*

Con *La edad de Oro*, de Buñuel, se ven finalmente transgredidas en el mayor grado posible esas infames y decepcionantes leyes que pretenden hacer pasar por inofensiva una obra de arte cuando bajo ella hay un grito. Esta obra constituyó uno de los supremos programas de reivindicación que jamás se hayan propuesto.

El instinto sexual y el instinto de la muerte

Buñuel llega a ser un artista por mediación de una serie de combates que libran, en la lejanía, los instintos que, no obstante, se encuentran indisolublemente asociados en el hombre: el instinto sexual y el instinto de muerte. Dialécticamente, no es menos cierto que la actitud amorosa que se suele poner por encima de todo no puede humanamente valer si no es en función de la actitud hostil adoptada en relación con la muerte, por lo que ambos instintos de conservación tienden a restablecer un cierto estado que fue turbado por la aparición de la vida, y que se equilibra en todo hombre de una manera perfecta, no siendo más que a causa de la cobardía social por lo que el anti-Eros, a expensas del Eros, se esfuerza por salir a la luz del día.

Es la mitología lo que cambia

Es posible la existencia de un criterio que se desprende, de manera precisa, de todo cuanto puede sintetizarse en las aspiraciones del pensamiento surrealista en general, y que sería el resultado, desde el punto de vista biológico, de la actitud contraria a aquella que permite admitir la existencia de diversos mitos morales como supervivencia de tabúes primitivos. En completa oposición con esta supervivencia, creemos que es en el dominio de lo que se acostumbra a reducir a los límites de lo congénito donde realmente es posible una hipótesis depreciativa de tales mitos. Las posibilidades psicológicas de aniquilación de un vasto sistema mítico coexisten con la no menos frecuente posibilidad de reencontrar en tiempos ulteriores, mediante un proceso de regresión, a mitos arcaicos ya existentes. Esto significa, por un lado, la afirmación de algunas constantes simbólicas del pensamiento inconsciente, y por otro lado, el hecho de que este pensamiento es independiente de todo sistema mítico.

Todo se reduce al lenguaje: mediante el lenguaje inconsciente podemos reencontrar un mito, pero somos perfectamente conscientes de que todas las mitologías cambian y que una nueva hambre psicológica con tendencia paranoica sobrepasa nuestros sentimientos con frecuencia miserables.

El don de la violencia

La violencia en este film limpia a la soledad de todo cuanto se compone con ella. En la soledad, cada objeto, ser, hábito, convención e imagen premeditan el retorno a su realidad sin devenir; el retorno al carecer de cualquier secreto, al poder ser definido tranquilamente por la atmósfera que crea. Pero he aquí que el espíritu que no acepta se queda solo y quiere vengarse de todo cuanto se apodera del mundo que le ha sido impuesto. Después de haber sido víctima durante un largo tiempo, el hombre responde a la calma que le cubre de ceniza.

El amor y el extravío

El amor es lo único que queda más allá de los límites imaginables, dominando las profundidades del viento, los filones de diamantes, las construcciones del espíritu y la lógica de la carne.

El tema de la quiebra de los sentimientos no ha sido resuelto todavía. Buñuel formula una hipótesis sobre la revolución y el amor que afecta a lo más profundo de la naturaleza humana, a través del más patéticos de los debates y fija, por medio de una profusión de bienhechoras crueldades, ese momento único en el que, con los labios apretados, se sigue la voz más lejana, más presente, lenta y apremiante, hasta el alarido ensordecedor que apenas se puede ser oído: AMOR... AMOR... amor... amor.

Situación en el tiempo

Ya no sirve de nada el que algo puro e inatacable sea la expresión de lo que un hombre lleva dentro de sí de más puro e inatacable, porque haga lo que haga para aislar su obra de la injuria y del equívoco, será en vano. Por muchas cercas que pongamos rodeando un terreno, y le creamos ya suficientemente protegido, veremos enseguida como la inmundicia lo invade.