

CAPÍTULO I

¿QUÉ ES EL CINE EXPERIMENTAL?

1.1 Las variantes del cine experimental

“Uno de los grandes problemas del cine experimental (...) consiste en el nombre y la clasificación. (...) reaparece en cada década y se identifica más por lo que no es que por los objetivos propuestos y logrados. Es un cine realizado en oposición al cine comercial, cual forma de arte alternativa y sumergida, que se enfrenta a la narrativa de Hollywood.” (Tartaglia, 2004)

Precisamente éste es uno de los problemas que tiene el cine experimental: se le puede situar históricamente, se le puede clasificar, se le puede analizar crítica, estructural, narrativa, psicológica, sociológica y culturalmente; se le puede “ver”. No obstante, no existe una definición única que cumpla con las exigencias que los cineastas y teóricos querrían, porque parece que definir el cine experimental es una tarea casi imposible (pareciera que es en lo único en lo que están de acuerdo especialistas como A.L. Rees, Tyler Parker, Fred Camper, David Curtis y Sheldon Renan) y además de naturaleza inútil. “¿De qué sirve definir o delimitar al cine experimental?” No se puede encasillar como todo lo que el ser humano quiere y trata de encasillar. Y sabemos lo que sucede cuando algo no está encasillado y controlado por el ser humano: se rechaza y muy pocas veces se trata.

El cine experimental es un *corpus* muy curioso: a veces confirma lo que los críticos de arte como Fred Camper o A.L. Rees estipulan sobre su naturaleza (sus características) y a veces, por su misma naturaleza, lo rechaza. Como si no hubiera algo a lo que se pudiera asir. La historia del cine experimental es una serie de contradicciones que se tienen que ir borrando (comprobándolas) para tener una visión panorámica de lo que fue y lo que es ahora. Para lograrlo es necesario mostrar las variantes que tiene este cine y separar las características que lo componen, porque los teóricos y especialistas en el área lo definen a partir de una o dos, pero no aglutinan todas para mostrar esa visión panorámica.

Para definir al cine experimental hay que primero afirmar lo siguiente: el cine experimental no es un sólo cine, ni tampoco se refiere a unas cuantas películas. Hay un cine experimental pero también hubo otro, ya que el cine experimental son las películas que dieron origen al cine como *El regador regado* de los hermanos Lumière, hasta algunas películas de David Lynch (*Mullholland drive* o *Eraserhead*); desde las investigaciones sobre el movimiento del alemán Hans Richter, hasta las primeras películas de Martin Scorsese (*Who's that knocking at my door* y *Mean streets*). Hay que revisar estas variantes para poder ver claramente dónde comienza y dónde termina el cine experimental, si se quiere verlo en conjunto.

El inicio anecdótico de *Un perro andaluz* da un buen ejemplo de lo que quiero explicar: se corta un ojo. Se corta la visión, el medio por el cual podemos ver. Al cortarnos la visión Buñuel, no tenemos manera de seguir experimentando por medio de la vista (esencial para conseguir una experiencia en el arte cinematográfico) y por lo mismo, de conocer la realidad que nos presenta la obra fílmica. En ese momento entonces la

única guía que nos queda es la intuición y la libre asociación que nos permite el autor al admirar su obra.

Exactamente eso es lo que buscaban los autores de las primeras películas vanguardistas (1920-1930): sugerir una realidad como nadie la había visto. Una realidad que sólo se presenta en los sueños y en las ideas; no a través de los sentidos. Cada quien puede tener sus propias opiniones sobre la famosa toma de *Un perro andaluz*. Cada quien es libre de creer lo que quiera y lo que pueda; no obstante, sería muy ingenuo sólo pensar en términos modestos y hacer una mueca de desprecio al ver cómo la navaja corta el globo ocular. Se trata de que el espectador se incomode, pero también se trata de que reflexione. Ese es el cine experimental, en una de sus variantes.

En las primeras décadas del siglo pasado las proyecciones de las películas experimentales eran reducidas, privadas y no tenían mucha promoción. Se organizaban en unas *soirées* en distintos cafés. Las películas experimentales eran hechas entre amigos para exhibirlas a otros amigos. Hoy en día este tipo de películas difícilmente se encuentran en el mercado consumista. La mayoría están disponibles sólo como obras de arte en museos. Sólo el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) tiene un catálogo inmenso de películas (22,000), incluyendo una gran sección de filmes experimentales (obras de Maya Deren, Stan Brakhage y Dziga Vertov), lo que nos da una idea de lo que significó en un momento el cine experimental y lo que significa hoy. Pero lo anterior es un hecho porque este tipo de cine nunca fue hecho para las masas. Ni antes ni hoy. Es un arte elitista que busca dar paso a nuevas formas de expresión, jugando (experimentando) con las imágenes, las composiciones, los colores, las formas, las estructuras, el subconsciente, etc. Este también es el cine experimental o mejor dicho, un cine experimental.

Otro cine experimental. La historia se repite: los videoastas que surgieron en las décadas de los años sesenta y setenta (los pioneros del videoarte y la videocreación), según indicó el cineasta Rafael Corkhidi en una clase impartida, eran artistas que tenían una formación artística arraigada en la pintura, la música o la literatura, pero que a falta de espacios para expresarse, buscaron y encontraron otras formas de expresión. Estos artistas buscaron un nuevo lenguaje como lo habían hecho décadas atrás pintores como Hans Richter, Vikking Eggeling y Walter Ruttmann en Berlín.

El video, por sus bajos costos de producción y distribución fue el medio preferido para esos artistas en ascenso. Lo anterior en relación al origen del videoarte, que fue totalmente distinto al cine experimental; no obstante, como más adelante veremos la historia se repite: fue la búsqueda de nuevos rumbos dentro del arte, lo que hizo que surgieran nuevos lenguajes: el cine experimental a partir de la pintura y del mismo cine, y el videoarte o video experimental a partir de la pintura, el cine comercial y el cine experimental.

Es muy diferente hablar del cine experimental que se hizo en Francia durante la década de los veinte del siglo pasado y el video experimental que se hace hoy en día. No es lo mismo las dos primeras películas de Buñuel que las últimas video instalaciones de Bill Viola. Tampoco podemos hablar de *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov y compararla con las imágenes que Nam June Paik grabó del Papa en las calles de Nueva York en la década de los sesenta. No obstante, la obra de estos cuatro “trabajadores de la imagen” (si se prefiere para poderlos encasillar en algo común) tienen características

comunes: el español y el ruso atestiguaron el nacimiento de un nuevo arte, los otros dos también. Una cosa es el cine y otra el video. Es muy diferente trabajar con el soporte técnico de la cámara de cine y otra el del video, más ligero, portátil y barato. Puede ser que *Un perro andaluz* y su ojo cercenado no tenga mucho que ver con las imágenes de la muerte de la madre de Bill Viola en *The passing*, por lo menos en primera instancia; sin embargo, saltando y acortando proporciones históricas y temporales podemos decir que ambos son artistas que buscan una voz y que al encontrar un lenguaje capaz de expresar lo que sienten (el visual) rompieron con lo establecido y al comenzar a experimentar, lograron crear una verdadera obra de arte. Aquí entra la innovación que proponen. Este es otro cine experimental.

El problema para encontrar los elementos que componen al cine experimental (y entender lo que es el cine experimental) es que bajo esa etiqueta, se engloba aquello que no es convencional (en términos cinematográficos) y que se expresa en términos más personales. Por eso tenemos que el cine experimental puede ser abstracto, puro, independiente, *underground*, etc. Los elementos estéticos serían casi los mismos: la modificación de los medios técnicos para dar otra apariencia; la deformación de la visión que la propia cámara retrata; el uso de revoluciones técnicas.

Entonces ¿Qué se debe y que no se debe considerar como cine experimental? Una cosa sí es clara; la intención que tienen Fernand Léger y Luis Buñuel (por poner un caso) son las mismas: expresar sus miedos, obsesiones, tradiciones, creencias; sólo que por una parte, Buñuel profundiza en otras cuestiones más inherentes al ser humano como los sueños, las fobias y el inconsciente; mientras que Léger construye, a partir de elementos y objetos abstractos, un ballet que nos dice más sobre el mundo exterior que el propio interior del hombre. No obstante, hay algunas características comunes para ambas películas (*La edad de oro* y *Ballet mécanique*): ninguna de las dos tiene un argumento, ni tampoco tiene una cronología o cuenta una historia lineal. “Avant-garde films have easily crossed national borders since the 1920s. For the most part they avoid script and dialogue, or approach film and video from an angle which emphasises vision over text and dialogue.” (Rees, 1999:3) Este es otro cine experimental: *Meshes of the afternoon*, *Desistfilm*, *El fantasma de la libertad*, por mencionar algunos ejemplos.

El cine experimental (una parte de él) es un heredero de las artes plásticas, específicamente de la pintura y la escultura: existen muchas películas para poder verificarlo. En especial las hechas en Francia consideradas como abstractas, durante la tercera década del siglo pasado y los experimentos de Richter, Eggeling, Fischinger y Ruttmann en Berlín en la década de los años veinte. Formas que se retratan de distinta manera para verlas desde otra perspectiva y con otra óptica. Esta es otra variante del cine experimental.

Pero el cine experimental también incluye muchas técnicas de la narrativa y el teatro para conseguir una narración cinematográfica pero de otra forma a los estándares comunes que existen dentro de las industrias. Películas como *Un perro andaluz* (1929) o *Meshes of the afternoon* (1943) lo logran, simplemente que lo que cuentan está narrado de distinta manera a un filme comercial (en principio no existe una narración tan lineal como $A+B=C$). El historiador de cine, Lewis Jacobs, señala en su historia del cine experimental estadounidense, escrita para el libro del inglés Roger Manvell, *Experiment*

in the film, casos de películas que también incluyen guiones donde se presentan a actores y donde se cuenta una historia. El caso más concreto podría ser el *Dawn to dawn*, de Joseph Berne de 1934, quien cuenta la historia de una chica que vive sola con su padre en una granja aislada del mundo y sumida en la pobreza. Un día llega un granjero joven a solicitar trabajo y durante la tarde de ese mismo día la chica y el granjero se enamoran. El padre al ver lo sucedido decide correr al granjero para no quedarse solo. El granjero se va, el padre muere de un ataque cardíaco en la mañana y la chica se queda más sola que nunca. (Jacobs, 1949: 130).

Como nos explica Jacobs, aunque no lo señale específicamente, este filme se considera experimental sólo por la forma en la que se presentó y contó la historia. Aunque es una historia sencilla y cumpla con los requisitos para considerarse una narración, la película muestra la historia de una manera distinta gracias a las posibilidades cinematográficas: la fotografía granulada y el montaje fragmentado, por ejemplo. En este caso, el cine experimental, en otra de sus variantes, se destaca por la forma alternativa de narrativa que utiliza.

Por otra parte, Jacques Brunius utiliza el término “experimental” para denominar aquello que está sujeto a no repetirse: el ojo cercenado en *Un perro andaluz*, la nube que pasa sobre la luna, por ejemplo. Todo aquello que se repite deja de ser un experimento y por lo tanto no se convierte en un logro. Lo mismo sucede en la ciencia: los experimentos se hacen para lograr una verdad científica. Y así entramos en otra discusión: ¿Lo que ya se dijo, lo que ya se presentó, lo que ya se vio no es demasiado bueno como para poder volver a verlo? Ya no se considera experimento, entonces ¿cómo se debe considerar?

Tomando en cuenta la metodología de filtro de negación propuesta por el cineasta experimental Colas Ricard: “El cine experimental se puede definir mejor por la negación.” (Ricard, 2004), tenemos entonces que el cine experimental no es un trabajo hecho por un gran colectivo de personas dedicadas a un mismo fin. Asimismo, no apela ni quiere apelar a las masas para su exhibición y difusión, por lo que también resulta marginado de las industrias culturales, aunque no en todas las épocas el cine experimental estuvo supeditado a la manutención de las industrias. Y por último, la creación del cine experimental, el origen de este cine no fue azaroso ni por casualidad, sino que fue avalado y respaldado por las corrientes artísticas de vanguardia que existieron con la entrada del siglo pasado.

1.2 Las características del cine experimental

“¿El campo del cine experimental es un territorio abierto o cerrado? ¿Deben incluirse las prácticas en el orden de la experimentación científica, e incluso precinematográfica? ¿Y el cine artesanal, aficionado o familiar? ¿Y clasifican o no las películas concebidas y fabricadas en circuitos comerciales pero con alta creatividad, o con el empleo de procedimientos y aproximaciones experimentales? ¿Y qué hacer cuando un filme marginal, militante, crítico utiliza formas clásicas? Todas las prácticas que empleen métodos inherentes al video arte o al empleo de las nuevas tecnologías, ¿son experimentales?” (Ricard, 2004).

A la hora de enfrentar al cine experimental y sus definiciones, éstas se diluyen frente a los teóricos y sus teorías. Es un hecho: muy pocos quieren hacerle frente al cine experimental y más, al tratar de definirlo. Al menos en el concepto de definición estático, tajante, conciso, breve y directo. Nadie quiere tratar de definir o de redefinir lo que es el cine experimental, y no porque sea una empresa imposible de lograr, sino porque nadie quiere que sus definiciones queden incompletas y que luego se puedan encontrar los huecos. Muchos cineastas experimentales o teóricos del cine experimental no quieren que sus definiciones queden como la última palabra. Pero una característica en común para todos ellos: todos comienzan diciendo lo mismo: es imposible definir, conceptualizar lo que es y lo que no es el cine experimental. A.L. Rees, por ejemplo, se limita a citar a Clement Greenberg cuando dice que la vanguardia no la defines, sino la reconoces como un fenómeno histórico. (Rees, 1999: vi) Los especialistas y los protagonistas del cine experimental tienen varias definiciones que se guían tanto por el contexto histórico, como por la temática tratada, la producción y la realización socioeconómica del cine, la manera de financiación, por pertenecer a un grupo social o artístico determinado, entre otras.

Como conclusión, el cine experimental tiene muchas variantes para que se pueda seguir considerando como un todo. El cine experimental se puede definir, pero a partir de las características y las variantes que existen y que lo constituyen. Cada teórico y cada historiador de cine tienen su versión, por lo que es difícil encontrar, en todas ellas, una sola afirmación que pueda sostener la definición de lo que es el cine experimental.

Por lo tanto y en consecuencia, presento, ejemplifico y cuestiono las características que definen al cine experimental.

1.2.1 El cine experimental cronológicamente

De una manera cronológica, lo primero que tendríamos que tomar en cuenta para definir al cine experimental sería lo siguiente: en mi opinión existen varios cines experimentales de acuerdo al contexto histórico.

El primero de ellos es aquél que se hizo entre 1895 y 1896, cuando la primera gran crisis del cine o hasta 1908, cuando la segunda gran crisis del cine. El segundo cine experimental es aquél que comenzó a desarrollarse a finales de la segunda década y principios de la tercera década del siglo pasado en París con directores como Gance, Delluc, Dulac, L'Herbier y Epstein, con las innovaciones que querían redescubrir el cine y salvarlo de las constantes crisis en las que caía.

Por otra parte, el cine abstracto que hacían directores como Richter, Eggeling, Ruttmann y Fischinger en Berlín, y la culminación cuando aparecen Buñuel, Cocteau, Clair y toda la vanguardia posterior (Vigo, Carné, etc.) en París (lo que se conocería, casi exclusivamente, como cine surrealista y cine dadaísta) son ambos el tercer cine experimental. El cuarto cine es el que se desarrolló en Estados Unidos a partir de la década de los años cuarenta.

Independientemente del período histórico, de la temática o del director del que se hable, esta cronología es importante tomarla en cuenta como referente para situarse linealmente dentro de la historia del cine.

Por otra parte, hablar cronológicamente de la historia de la teoría o crítica del cine experimental es muy diferente. Aún cuando el cine experimental pudo haber nacido al

mismo tiempo que el cine, la historia de la crítica historiográfica de cada uno tomó distintos rumbos. En cuanto a la del cine experimental, ésta comenzó específicamente en 1949, cuando Roger Manvell, historiador y crítico de cine inglés, publicó un libro llamado *Experiment in the film*, el cual contiene varios artículos firmados por críticos y cineastas alrededor del mundo, exponiendo sus puntos de vista sobre lo que es el cine experimental y comentando, así mismo, las causas y la historia del cine experimental en sus respectivos países. Para comenzar cualquier investigación sobre cine experimental es imprescindible que ésta comience con el libro que compiló y editó Manvell. Otros dos libros que resultan imprescindibles y que se citan a menudo en otros trabajos son *An introduction to the American Underground Film* que data de 1967 y fue escrito por Sheldon Renan, y *Experimental Cinema* de 1970 escrito por David Curtis. Lamentablemente, ninguno de los dos está disponible en alguna de las editoriales que los lanzaron hace más de treinta años.

1.2.2 El cine experimental como arte marginado

Una definición que me pareció muy simple en cuanto a esta condición, pero que menciona una de las características esenciales del cine experimental es la siguiente: “All that is out of the every-day rut of film production at any given time can be considered as experimental.” (Brunius, 1949:62). En principio encuentro que la definición considera, por un lado, “todo” el cine y por el otro, el llamado cine experimental. Brunius no lo dice pero hace una gran distinción: todo aquello que no está de un lado está, por consiguiente, del otro y eso le otorga la cualidad de ser experimental.

El cine experimental tiene muchas características que lo definen, pero una de las cuales es compartida por la mayoría de los teóricos es la siguiente: es el cine autónomo en relación a la corriente principal. (Rees, 1999: vii) Y busca la división y distinción entre otros tipos de cine porque “[a]s the dominant and industrial cinema achieved higher production values and greater spectacle, the avant-garde affirmed its ‘otherness’ in cheap, personal and ‘amateur’ films which circulated outside the cinema chains.” (Rees, 1999:2) Al momento de comenzar una investigación sobre cine experimental, la primera característica con la que el investigador se topa es la anterior: el cine experimental es aquél que está hecho fuera del *mainstream*. “A los cineastas experimentales no los une más que la marginalidad, y esta característica les permite autonomía.” (Ricard, 2004) El cine experimental busca esa “otredad” no para destacarse, sino para diferenciarse. Los logros técnicos y estéticos del cine experimental lo obligan a convertirse en un arte no redituable que no busca la rentabilidad económica y por lo tanto, ni la fama ni el reconocimiento popular.

Siguiendo con la línea marginal, Ernst Iros señala que los artistas experimentales son aquellos que “(...) had the courage to deviate again and again from the well-worn path of routine and stereotyped pattern, and to struggle against doubtful and superficial “experience” (...)” (Iros, 1949:189) No obstante, también considera que no sólo los filmes *avant-garde* deberían ser considerados como experimentales, sino todos aquellos filmes que son artística y técnicamente significativos en contenido y forma.

El cine experimental, por su condición de marginado, no busca agradar (en primera instancia) y es de difícil comprensión para el espectador que no está acostumbrado a ver un cine fragmentado y denso en cuanto a sus planteamientos. El cine experimental (en cualquiera de sus épocas, temáticas y directores) generalmente no

retrata algo conforme a los cánones del cine narrativo más convencional, sino que más bien lo sugiere, lo deforma y lo altera a través de las combinaciones posibles entre la técnica y la estética que tienen. “Avant-garde film has also taken over the traditional genres of art – rather than those of the cinema itself.” (Rees, 1999:2) El cine de narración clásica busca contarnos una historia, amén de las múltiples variaciones que existen dentro de ese sistema. “El audiovisual experimental no persigue la emoción del espectador, por lo que el interés no se centra en diferentes momentos de gran intensidad dramática, al estilo del cine narrativo, a pesar de que se tiende en general a un clímax.” (Ramos y Marimón, 235, 2001)

El cine experimental está hecho fuera de las grandes industrias culturales y cinematográficas, aunque Jerry Tartaglia propone una revisión acerca de las nuevas industrias culturales, ya que como nos señala “(...) estamos viviendo ahora en una fantasía mediática global, en un espectáculo de ilimitadas distorsiones (...)” (Tartaglia, 2004) y no precisamente un monopolio cultural del que hablaba la Escuela de Frankfurt.

Por lo anterior, este cine surge como una alternativa, no de arte, sino como medio para los artistas que no pudieron encajar (por diversas situaciones o por las mismas posibilidades que este tipo de cine les ofrece a los artistas) en la industria del cine o dentro del mismo cine narrativo, lineal o comercial. También surgió como una alternativa para artistas provenientes de otras disciplinas artísticas como la pintura, la escultura o la poesía que encontraron o encuentran en el cine experimental un medio que se ajusta más a sus necesidades, como en el caso del cine de vanguardia o los pioneros del video experimental.

Por su parte para Lewis Jacobs: “Experimental cinema in America has had little in common with the main stream of the motion picture industry. Living a kind of private life of its own, its concern has been solely with motion picture as a medium of artistic expression. This emphasis upon means rather than content not only endows experimental films with a value of their own but distinguishes them from all other commercial, documentary, educational and amateur productions.” (Manvell, 1949:113) Esta vida privada a la que se refiere Jacobs es el lugar común al que muchas películas y sus directores llegan como parte de la historia del cine experimental. Pero para tener y conseguir una verdadera autonomía y una libertad creativa infinita, se necesita, necesariamente, conseguir y perpetuar esa “vida privada”.

Por otra parte, muchos de los artistas que hicieron cine experimental en los Estados Unidos a principios de la década de los cuarenta, experimentaron con temas relacionados con la sexualidad y su actitud ante la vida, lo que hizo que la temática de las películas experimentales se tornaran agresivas y por lo mismo, fueran rechazadas por las grandes industrias culturales, lo que ocasionó que fueran marginadas y su distribución y exhibición fueran independientes y *underground*. Pero como siempre, existe la excepción a la regla. No todas las películas de cine experimental “(...) suffered the coventry of restricted distribution and limited underground access. (...) Francis Thompson’s *N.Y.N.Y* (1957) received network-television broadcast of its surrealist and cubist day-in-the-life-portrait of New York City.” (Small, 1994:49)

Por su parte, Rees señala que este cine fue impulsado gracias a movimientos sociales marginados que no tenían voz, y que en vez de utilizar medios más frecuentes, como el documental político, prefirieron utilizar el cine experimental como medio para exponer sus opiniones de una manera menos objetiva y más poética. (Rees, 1999:1)

1.2.3 El cine experimental como arte elitista

“(…) [T]he movement as a whole has more often looked to alternative, rather than to popular audiences on the margins of the mainstream cinema.” (Rees, 1999:1) Aunque las contradicciones aparezcan es cierto: el cine experimental es un arte elitista y al mismo tiempo está marginado. Para concebirlo es necesario verificar la evidencia.

Con lo anterior me refiero a que el creativo, la persona que hace este tipo de arte, se margina o lo marginan las industrias, pero al mismo tiempo, su obra (producto del artista) es elitista, porque “(…) rejects and critiques both the mainstream cinema and the audience responses which flow from it.” (Rees, 1999:1)

El origen del cine experimental al ser paralelo al de algunas corrientes artísticas que estaban fluyendo en ese momento en Europa (futurismo, surrealismo, dadaísmo, expresionismo), también comparte con ellas una característica: es elitista, en el sentido de que no existían muchos aficionados a las expresiones de cada una de las corrientes artísticas. Siguiendo la metodología propuesta por Ricard deberíamos decir: el cine experimental no es propiedad del gusto popular. Sólo muy pocas personas están conscientes de lo que están atestiguando en la pantalla y no porque no sean inteligentes (la inteligencia no tiene nada que ver con la apreciación y la percepción), sino porque lo que se presenta en la pantalla es algo fuera de lo común y que no está estructurado ni realizado de la misma manera en la que otros productos similares (películas que cuentan una historia) son estructurados. La afirmación anterior no es algo nuevo ni pretende corroborar lo evidente, pero es un hecho que el cine experimental no es muy apreciado por la cultura popular.

Según Manvell y acorde con lo que señalan la mayoría de los teóricos de cine experimental que aparecen en su libro, el cine de arte (aquél que no persigue un rendimiento económico inmediato, entre otras cosas) nació a partir de hombres preocupados por reflejar sus inquietudes, miedos y sentimientos en la pantalla, más que trabajar como meros productores que buscan entretener a las masas, a partir de ganancias económicas. El cine experimental no es para todos los gustos ni busca satisfacer el inconsciente del espectador. Estos hombres que experimentaban “(…) struggled against the general code of film entertainment and often enough against the exigencies of inadequate finance, in order to make films to satisfy their needs as artists.” (Manvell, 1949:29)

Hay que tomar en cuenta el hecho de que este tipo de cine, por su lenguaje, la forma y el contenido que maneja, desde sus inicios no era apto para todo tipo de audiencias. “To a great extent, the real audiences for such works have been either fellow artists or a small body of specialized scholars.” (Small, 1994:16) Si a finales de la segunda década y principios de la tercera década del siglo pasado, un estudioso de la comunicación hubiera diseñado un análisis de la audiencia que acudía a ver las películas de cine experimental, hubiera encontrado lo siguiente: artistas en busca de un lenguaje y una voz propia; jóvenes artistas de todas las corrientes habidas y por haber en los años veinte que cambiaron la poesía, la pintura, la escultura y la escritura por el cine para iniciar sus experimentos en el arte. Muchos de ellos (Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, entre otros) creían que era el medio ideal para expresar lo que querían. Cada uno de ellos tenía sus objetivos en cuanto a qué hacer con la cámara de cine. “Cubist, Futurist, Dadaist, and Constructivist painters, obsessed with

capturing the sensation of physical movement in their work, saw in film a means of overcoming the static nature of painting through ‘moving pictures.’ ” (Kuenzli, 1996:1)

Por otra parte, el caso de Andy Warhol es significativo y ejemplifica mi argumento. Las películas de Warhol eran producidas para el propio gusto del pintor. Eran difíciles de conseguir y su exhibición (hasta el día de hoy) es muy rara. Son resultado de su gusto, pero al fin y al cabo, también son obras de arte y son consideradas experimentales. Pasaron la prueba del tiempo y gracias a la fama que ya tenía establecida como pintor, las películas de Warhol se convirtieron en películas de culto. En mayo de 1967 Warhol apuntaba en una entrevista para *Cahiers du Cinéma*: “You could do more things watching my movies than with other kinds of movies. You could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they’d still be there. It’s not the ideal movie, it’s just my kind of movie.” (Warhol en Sklar, 2002:454)

Warhol nos advierte sobre lo que puede hacer el cine: sus películas, en primer lugar, son películas ideales sólo para él, no para los demás (de ahí que su exhibición para el público en general era casi imposible, no sólo físicamente sino moralmente para Warhol); en segundo lugar considera su obra como algo más devaluado que cualquier otro director importante, el cual pondría su obra antes que su vida. Afirma además, que sabe que su película no es la película ideal; sin embargo, para su propio criterio es la película perfecta y punto final. Aquí el espectador ideal es el propio director, ya que sólo él sabe lo que quiere y la manera en la que encaja la recepción de la obra en la mente de cualquier ser humano (sea el creador o el receptor). También de esto trata el cine experimental en lo que me refería a que este tipo de cine no busca agradar, por lo se convierte en un cine elitista que busca a cierto tipo de público. Es un cine para cineastas, decía Ricard.

Desde sus inicios, el cine experimental se convirtió en un medio elitista (no todos son cineastas experimentales ni tampoco todos quieren serlo) y lo sigue siendo. Breton, en alguna época de la historia del cine experimental, era quien decidía qué película se veía y bajo qué criterios. El dadaísmo, en sí, no era más que un grupo de no más de quince personas que jugaban con el arte por París y en Zürich, sólo para provocar y buscar lo lúdico en el arte. Eran dos formas distintas de revolucionar el arte; sin embargo, lo que sí es innegable es que ninguna de las dos corrientes (así como le pasó a la escuela cinematográfica impresionista) tuvo un éxito comercial y artístico masivo en su momento.

Fue el elitismo lo que también contribuyó a que el cine experimental se convirtiera, a su vez, en un arte marginado, como señalé en el apartado anterior. Como alguna vez señaló Man Ray: “I had complied with all the principles of Surrealism: irrationality, automatism, psychological and dramatic sequences without apparent logic, and complete disregard for conventional storytelling.” (Ray en Kuenzli, 1996:3)

1.2.4 El cine experimental como narrativa y lenguaje alternativos

No nada más el cine experimental funciona como una alternativa para el artista para poder expresar ciertos temas marginados por la sociedad como la prostitución, la promiscuidad o la drogadicción, por ejemplo, o para explorar temas difíciles de incluir en

películas comerciales (por su densidad filosófica) como las condiciones de la existencia humana. El cine experimental funciona también como un escaparate para poder jugar y experimentar con la narrativa, la forma de contar algo, aunque no necesariamente una historia y esa es una de sus características más esenciales.

Los teóricos de cine españoles Ramos y Marimón proponen que el cine experimental es el cine que no tiene un guión basado en la construcción clásica, sino que parte del desarrollo de un tema o una idea por medio de la infinita gama de construcciones visuales que el director tiene a la mano, para poder expresar, según su óptica, el sentimiento o la actitud que quiera. (Ramos y Marimón, 2002: 235)

Ramos y Marimón señalan los recursos formales más recurrentes en el cine experimental para lograr una innovación narrativa que lo destaca sobre los demás tipos de cine:

- a) “la repetición de planos, motivos visuales o secuencias.
- b) los juegos ópticos con lentes deformantes
- c) los contrastes de luz y oscuridad, o bien de determinados colores y sus contrarios
- d) el tratamiento a base de rayado, coloreado y quemado de imágenes previamente filmadas o de celuloide transparente
- e) las variaciones en la velocidad de filmación
- f) la pantalla partida con imágenes simétricas
- g) los encuadres raros e imposibles, sistemas circulatorios de cables o tuberías en forma de laberinto, desproporciones de escala entre edificios y personajes, composiciones en forma de mandalas, ósmosis, deformaciones, sobreimpresiones, mezclas de imágenes y encadenados de rostros, formas y colores.
- h) Zooms repetidos a gran velocidad.” (Ramos y Marimón, 2002:236-237)

Con base en lo anterior, aquí habría que hacer un paréntesis para explicar las características esenciales de las estructuras no narrativas que son la base del cine experimental.

Además de las formas narrativas convencionales como el modelo de los tres actos, el viaje interior, el viaje homérico y cualquier otro modelo clásico, existen también modelos alternativos para contar una historia o una fábula, aunque el cine experimental recurra más a ideas (como en *Meshes of the afternoon*) o situaciones (*Un perro andaluz*) que a historias como sucede en el cine de género. Ramos y Marimón consideran que dentro de los modelos narrativos se encuentran los clásicos y los alternativos. En estos últimos hacen una división en estructura alternativa narrativa y la estructura alternativa no narrativa. En la primera encontraríamos a las películas más vanguardistas en su forma y no tanto en contenido. “Tipo de estructura que sigue las leyes de la narrativa y de la dramaturgia (...) pero no se distribuye en tres actos o (...) rompe con la narrativa clásica, optando por distintas posibilidades (...)” (Ramos y Marimón, 2002: 231). Este tipo de estructura es muy común en la narrativa cinematográfica de vanguardia (Jean-Luc Godard, Lindsay Anderson, Michelangelo Antonioni, por ejemplo) y a partir de la década de los noventa tuvo un mayor auge, especialmente por las narrativas arriesgadas de nuevos directores Quentin Tarantino, Milcho Manchevski o Atom Egoyan, por lo que fue adaptada por muchos directores e imitada por otros más.

Su origen está asegurado en los movimientos cinematográficos como la Nueva ola francesa, el *Free cinema* y otros movimientos similares en Europa, así como en Estados Unidos con la explosión del cine *underground* en la década de los años sesenta. La influencia que este tipo de estructura narrativa recibió de la literatura y los experimentos literarios de autores como James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Pynchon, Julio Cortázar, y otros más, es innegable.

No obstante, lo que aquí me interesa es mostrar la otra estructura alternativa (dentro del rubro del cine experimental lo más alternativo es lo más experimental): la no narrativa. Ésta posibilidad es la que da origen al cine experimental. Cuando hablamos de vanguardia se habla más de una época o del contexto histórico, de ciertos elementos muy específicos; en cambio, cuando se habla de experimental se habla casi del conjunto total de una obra. Más adelante hablaré con más detalle de cada uno de los términos.

“Tipo de estructura de filmes en los que los personajes y la trama dejan de ser importantes en beneficio del juego formal y la experimentación audiovisual. La utilización de metáforas, símbolos y la investigación (...)” (Ramos y Marimón, 2002: 232). La estructura alternativa no narrativa, como señalan Ramos y Marimón, es aquella que persigue más los motivos visuales que una mera historia convencional. Un ejemplo concreto sería el del austríaco Peter Kubelka que en su película *Arnulf Rainer* de 1960, reduce la narrativa a una “(...) combinación de flashes de luz sobre pantalla oscura y fuertes impactos de sonido.” (Ramos y Marimón, 2002: 236) Por su parte, los teóricos David Bordwell y Kristin Thompson hacen una división parecida pero más delimitada todavía.

Ellos consideran que dentro del rubro de las estructuras no narrativas existen cuatro diferentes entre sí: el sistema formal categórico; el sistema formal retórico; el sistema formal abstracto y el sistema formal asociativo. (Bordwell y Thompson, 1995: 102-103) En el primero, la narración busca mostrar el todo por categorías; generalmente los documentales se apropian de este tipo de sistema de narración, ya que les permite mostrar todo de una manera que no agote al espectador, soltándole toda la información, mas no de golpe.

En el segundo sistema se encuentra el retórico. Aquí lo que se propone es conseguir que el espectador se cree una imagen o una idea sobre lo que se presenta en pantalla. Se le convence de que lo que está viendo es lo que el director quiere que crea. Una manipulación si se le prefiere llamar así. Ambos sistemas son no narrativos porque no cuentan una historia en el sentido más literal, sino que lo único que pretenden es mostrar algo: una situación o fenómeno social, pero no una ficción. Estos sistemas, aunque son no narrativos, no cumplen con las “exigencias” que los teóricos del cine experimental implementan para que una película pueda ser considerada como tal. En cambio, los dos siguientes son los sistemas formales no narrativos (o narrativos, si se prefiere) más utilizados para la producción y realización del cine experimental.

En el sistema abstracto lo que se persigue es exaltar y resaltar los elementos que conforman el todo. Un muy buen ejemplo sería la fotografía de Edward Weston, *Pepper no. 30* de 1930, en la que retrata a un pimiento. En la fotografía, la luz, el ángulo, el revelado y la posición de la cámara exaltan a naturaleza y la fuerza de la hortaliza, aunque sabemos de antemano que es una simple verdura que es consumida por millones de personas. No obstante, nos redescubre el pimiento visto bajo otra óptica. Descubrir las

formas más interesantes y menos exploradas de algún objeto, de alguna situación, de algún lugar, es el objetivo del sistema abstracto. Aquí no se consigue ni informar (como en el categórico) ni se pretende convencer (como en el retórico), sino simplemente “(...) estas películas (...) nos vuelven más conscientes de esas formas y sonidos, y podemos ser más capaces de fijarnos en ellos en el mundo cotidiano: en la naturaleza y en los objetos prácticos (...) gracias al conocimiento de las cualidades visuales.” (Bordwell y Thompson, 1995: 121) Muchas veces este tipo de sistema no narrativo no consigue interesar al espectador de la manera en la que una historia lo haría, ya que captar el mensaje o lo que pretende comunicar la obra no es fácil de detectar, por lo que un espectador promedio podría rechazarla.

Si en uno de los sistemas se pretendía informar, en el otro convencer y en el abstracto redescubrir, en el sistema formal no narrativo asociativo se busca sugerir para crear también una idea o “expresar una actitud” o “evocar una atmósfera” (Bordwell y Thompson, 1995:103), mediante simples asociaciones que se hacen con imágenes tomadas de distinta procedencia. Y al final, esta yuxtaposición y acomodo de las imágenes bajo el gusto del director se complementa con sonidos y música. “Muchas películas asociativas construirán sus propios patrones particulares prestando poca atención a las convenciones.” (Bordwell y Thompson, 1995: 129). Muchas películas de cine experimental buscan sugerir, pretenden sacudir las emociones del espectador por medio de asociaciones que el espectador tiene que encontrar dentro de la narrativa que le presenta la película. La forma asociativa busca encontrar la infinita gama de asociaciones que se le puedan sugerir al espectador de manera que éste pueda sacar una conclusión sobre lo que acaba de ver, aunque las conclusiones pueden ser muy libres y muy amplias. Los significados que se puedan extraer en las películas con esta forma no necesariamente tienen que ser los mismos. Aquí no existen reglas básicas, rígidas y firmes que puedan coartar la libertad y el movimiento narrativo que el director le imprime a su obra. La narrativa del cine experimental no tiene un argumento específico, porque no tiene una historia que contar.

Aquí encuentro otra gran característica que se le ha adherido al cine experimental: por su construcción narrativa, este cine no persigue un rendimiento económico y/o una distribución inmensa, por lo que le permite, con gran libertad, sacudir las emociones del espectador. Hay que recordar solamente la escena inicial de *Un perro andaluz*.

En cualquier libro de teoría de cine podremos encontrar la historia del lenguaje cinematográfico, sus funciones, la clasificación a la que está sujeta y cada autor dará su punto de vista.

Brunius toma la segunda etapa del cine *avant garde* en Francia como la etapa en la que la técnica y el estilo del cine experimental se forjaron. Y señala como características técnicas de esta escuela las siguientes:

- “Quick cutting”. Aunque advierte que era difícil mirar las películas, ya que muchas veces esta técnica era utilizada con desparpajo para dar cualquier tipo de significado.
- Superimpositions
- Crick-necked camera: the mania for photographing everything crooked, when nothing in the actors’s field of vision justifies a camera on the slant.”
- Photographic distortions

y,

-The use of soft focus and gauze (Brunius, 1949:70)

El lenguaje del cine experimental está invariablemente atado a la forma y no tanto al contenido. Los contenidos siempre o casi siempre serán los mismos, en cambio la forma de contar siempre cambiará, ya que está ligada a la percepción que tiene cada director y cada director tratará, en lo posible de sus capacidades, de cambiar la percepción colectiva y general que tienen los espectadores del mundo, de una silla, del amor, la muerte, el pensamiento, el lenguaje, el progreso, la neurosis, la cultura y todos y cada uno de los procesos que forman la condición del ser humano.

El lenguaje del cine experimental no es un lenguaje que tenga todos los elementos, reglas, costumbres y repeticiones como el de cualquier género cinematográfico. En sí, los encuadres no siempre cumplen con la regla de los tres tercios, ni tampoco utiliza mucho la fórmula matemática con la cual observamos el objeto en alguno de los cuatro puntos áureos. La cámara, más que en mano, no está controlada como en una película no experimental. El manejo de la cámara es más libre y se guía por diversas opciones que el director pueda encontrarle: metáfora de los sentimientos de un personaje (sí es que existe uno), movimiento que reproduzca un movimiento en específico, velocidad y desenfoque, etc.

Asimismo, tampoco es asiduo a ser condescendiente con las convenciones de los modelos narrativos ya establecidos que han probado ser los más eficientes en el momento de recaudar dinero de manera industrial y desmesurada. El cine experimental no adopta un lenguaje ya predeterminado y conocido por el público en general. Según Marimón y Ramos, el cine experimental no está basado en los modelos literarios más conocidos, pero sí tiende a un clímax como cualquier narración o historia. (Ramos y Marimón, 2002: 236).

En mi opinión, el lenguaje que se utiliza en el cine experimental no es el lenguaje cinematográfico tal y como lo conocemos en cualquier película, porque en el cine experimental el lenguaje se convierte totalmente en un metalenguaje.

En los inicios del cine se comenzaron a experimentar diversas formas de transmitir ideas o mensajes mediante el lenguaje. La experimentación en este campo alcanzó su *cenit* con los rusos, los cuales dotaron al cine de un lenguaje innovador y muy sofisticado, mediante la edición. Fue así que muchos técnicos y artistas se dieron a la tarea de encontrar y buscarle nuevos medios al lenguaje, y no nada más a partir del montaje (en cualquiera de sus facetas), sino a partir de otros medios y ventajas que les ofrecía el cine como la fotografía y la puesta en escena. Fue así que se llegó a tener un metalenguaje o el lenguaje exclusivo del cine experimental. Como afirma Small, el cine y el video experimental, con este metalenguaje prefieren ver hacia adentro. "Its major function is rather to theorize upon its own substance by reflecting back on its own intrinsic semiotic system(s)." (Small, 1994:5)

Ahora bien, no todas las películas de cine experimental contienen y manejan este metalenguaje, el cual sirve para hacer una propia crítica al lenguaje mismo, al cine o al arte. Pero es evidente que la mayoría de ellas no utiliza el lenguaje cinematográfico tal y como lo conocemos hoy en día, ni tampoco un metalenguaje cinematográfico no experimental como el que utilizó Truffaut en *La noche americana* (1977).

Fred Camper, estipula lo siguiente sobre el cine experimental: “El filme mantiene una relación de oposición con las características estilísticas de los medios de comunicación y con los sistemas de valores de la cultura *mainstream*.” (Camper, 2004) Se crea entonces, en mi opinión, en la mayoría de las ocasiones un lenguaje que pretende renovar el lenguaje del cine (aquel que impera como único e irrepetible). El lenguaje televisivo le provee al cineasta experimental un pretexto para rebelarse; el lenguaje del cine le provee una oportunidad para crear uno nuevo: el metalenguaje cinematográfico. Cuando McLaren, Brakhage o Romanek rayan sobre el celuloide, cuando la emulsión misma se convierte en la herramienta de trabajo directa, el metalenguaje se convierte todavía más específico e intrínseco, lo que estipula Camper como otra característica del cine experimental: “La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos, y no lo hace en escenas entre paréntesis, aisladas por otras escenas más realistas, de modo que las primeras sean vistas cual secuencias oníricas o fantásticas.” (Camper, 2004)

1.2.5 El cine experimental como medio de denuncia

Cada característica complementa a otra, sin la existencia de una la otra no podría existir. Para que el cine experimental sea elitista, éste tiene que ser marginado. Las temáticas que maneja son marginadas por la opinión pública, por lo que es muy difícil que las películas tengan una cobertura, una promoción y una producción vastas.

Otra de las características del cine experimental es aquella que lo considera como el cine que está en contra de algo, ya sea una corriente artística, política o cultural, las normas sociales o la sociedad misma. El cine experimental se considera como un medio a través de sus propiedades estéticas (en especial la fotografía y el montaje), para lograr un objetivo específico: convencer a las masas y por otra parte, ser un medio de denuncia masiva. Las películas de cine experimental a veces funcionaron como el escaparate perfecto para ciertos movimientos sociales, ya que “(...) emerge out of wider social movements to speak for silenced or dissident voices. Dating back to political documentary in the 1920s and 1930s, this wave passes through the civil rights and Beat Era in the 1950s and on to today’s cultural minorities.” (Rees, 1999:1)

El cine experimental es un arte elitista y marginado pero al mismo tiempo sirve como medio de proyección de algún tema espinoso. Un ejemplo concreto: *La fórmula secreta* del director de cine Rubén Gámez de 1964, “(...) un arriesgado proyecto que rompía cualquier esquema fílmico realizado en México hasta ese momento (...)” (Valdés Peña, 2003). *La fórmula secreta*, además de estar considerada como una película de culto en México, es la película mexicana de cine experimental por antonomasia. Más que un documental político o de propaganda, *La fórmula secreta* es la manera visual en la que Gámez consideraba cómo era el mexicano, más allá de lo que la época del Cine de Oro hizo por él para identificarlo y representarlo. Las imágenes icónicas que convirtieron a México en lo que representaba para el mundo y para muchos mexicanos (los magueyes, los campesinos, las nubes) las convierte Gámez en espejismos en su película. “De alguna manera yo quería denunciar con ella al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo "agachón" (...) Eso quise denunciar, a la masa informe que va a seguir comiendo raíces y yerbas y va a seguir subsistiendo, un pueblo dormido que tolera estos

gobiernos déspotas que tenemos, un pueblo dormido que no sólo no tiene conciencia política sino que no tiene conciencia de nada.” (Gámez en González y Lerner, 1998)

Independientemente de la afiliación política que pudiera tener Gámez o la película, independientemente de que *La fórmula secreta* sea un ejercicio metacinematográfico, además de un poema visual, una declaración de principios y una película antinarrativa, Gámez supo hacer del cine experimental un medio donde podía encajar su visión: una visión que no era compartida por la mayoría de los cineastas de la época de Oro. Recordemos las imágenes idílicas de Gabriel Figueroa y Emilio Fernández, así como las que pudo filmar Sergei Eisenstein cuando quiso realizar *Que viva México*. Más que una manera de exponer al pueblo mexicano, Gámez logró, a través de una cámara de cine, lo que no hubiera podido hacer en una película de formatos comunes: narrativa, patrocinada por las industrias culturales, con actores profesionales contratados, etc.

“La reflexión de Gámez puede entenderse como una crítica (...) en el sentido que toma estos atributos supuestamente mexicanos y los exagera hasta lo absurdo.” (González y Lerner, 1998)

En otras latitudes, el fotomontaje, por ejemplo “(...) served Berlin Dadaists as a chief means for their political activities (...)” (Kuenzli, 1996:7) Estos montajes están hechos a partir de lo que Bordwell y Thompson consideran la narrativa asociativa para poder exponer ciertas ideas políticas: “(...) carefully chosen cuttings from existing popular films and newsreels, and thus would have made visible their ideology.” (Kuenzli, 1996:7)

Pero el problema de tomar al cine experimental solamente como un medio para exponer razonamientos políticos o como medio de manipulación ideológica es que, como apunta Rees, en estos momentos de diversidad cultural (de la Escuela del Resentimiento, término empleado por el crítico literario Harold Bloom para designar a todos aquellos defensores de lo “políticamente correcto”), el hablar de cine experimental como medio de denuncia resulta anacrónico, ya que el único arte que se comercia en las galerías europeas y neoyorquinas es el actualmente mal llamado “experimental”, el cual no tiene nada que ver con el cine experimental de sus orígenes. “(...) the avant-garde in art is now the mainstream itself; there is no establishment against to rebel (...)” (Rees, 1999:3).

Si no existe algo a lo que enfrentarse entonces no tendría sentido hacer una obra de arte que sólo busca la confrontación. Sin embargo, al mismo tiempo a los curadores de arte, así como a la masa consumista, lo que les atrae es aquel arte que sólo busca escandalizar. “Only the newest and most outrageous art attracts the interest of sponsors, curators and advertising agencies.” (Rees, 1999:3) Buñuel quería lo mismo pero lo hacía de otra manera. La diferencia sería que mientras los artistas de hoy sólo buscan el morbo, el escándalo y la ganancia comercial, los primeros directores de cine experimental que hacían películas en la década de los años veinte, buscaban incomodar y escandalizar a la burguesía por el hecho de hacerlo, como parte de la tarea que tenían como artistas y cineastas. El arte era el medio perfecto que tenían en sus manos los surrealistas y los dadaístas para poder escandalizar a la sociedad. Por ejemplo, los dadaístas “(...) [t]hrough their cinematic defamiliarization of social reality, they attempt to undermine the norms and codes of social conventions, and thus of conventional filmmaking, which has as its goal to reproduce that conventionality.” (Kuenzli, 1996:7)

En la época actual en la que lo políticamente correcto resulta ser lo que anteriormente estaba marginado, es difícil hablar de la existencia de un cine experimental, ya que muchas veces ese cine experimental que se quiere vender como tal, no es más que un cine proveniente de toda una industria cultural que lo respalda, aunque ésta misma se considere “experimental”. Pero esto no es nuevo, ya en 1955, el propio André Breton se lamentaba con Buñuel cuando le decía que para esas fechas, “el escándalo ya no fuera posible”. “The avant-garde once was, but is no longer; or it never really was, but only seemed to be. It has failed, and been tamed by the museums which feed it; at the same time, it has succeeded too well by making outrage the norm in a current art scene which the avant-grade dominates.” (Rees, 1999:3)

1.2.6 El cine experimental como innovación

“(…) [T]he notion of an avant-garde asserts that innovation is a main goal of this area of film and video.” (Rees, 1999:2) El cine experimental es una forma distinta de práctica cultural. Puede significar muchas cosas y puede servir para distintos propósitos; sin embargo, para que también se considere como experimental (otra característica esencial) es que la película debe de innovar en algún sentido. El cine experimental lo que busca y persigue es la innovación, técnica o artística, en cualquiera de sus formas. *La fórmula secreta*, por ejemplo, innovó en un sentido: renovó la percepción que se tenía de ciertas imágenes que identificaban a México y al pueblo mexicano a través del arte cinematográfico. *Octubre* de Sergei Eisenstein innovó en cuanto a la edición y los significados que producía la confrontación de imágenes.

Pero para lograr las innovaciones, el artista no sólo tiene que presentarlas, sino que tiene que romper con sus ancestros y mentores artísticos: “Experiment is the desire of the artist to widen the technical scope of his médium so that it becomes to express the vitality of his meaning. He is impatient at the narrow conventions of his art, at what appear to him to be the self-imposed limitations of his seniors.” (Manvell, 1949:25-26) Lo anterior es obvio para directores de cine como Jean-Luc Godard, quien admirando a cineastas como Alfred Hitchcock logra ir un paso más adelante al romper todas las formas del montaje cinematográfico que en ese momento imperaban en la industria cinematográfica.

“[The] (...) great innovations of technique can only be conceived under the intense pressure of the artist’s desire to communicate his feelings and reactions to the inner meaning of his subject.” (Manvell, 1949:27) Por su parte, Roshal nos dice que experimentar en cine es “(…) a new solution of problems, a new use of certain elements in the art, the discovery of new approaches.” (Roshal, 1949:153). O en otras palabras, la nueva aventura de encontrarle un lugar a esos experimentos, validarlos de alguna forma y por último, encajarlos en el arte cinematográfico.

“No film is good for the sole reason that it introduces something new, and if genius is usually accompanied by daring, daring alone is no guarantee of genius.” (Brunius, 1949: 60) Esta declaración es importante: la innovación es una de las características que envuelven al cine experimental. Por sí misma, una película debe contener una innovación, ya sea técnica o estética. El cine experimental como una innovación, pero advierte Brunius, no sólo porque la película contenga una innovación, ésta será “genial”. La condición de que el cine experimental debe contener una o varias innovaciones (en cada película), le permiten al artista estar considerado como un cineasta

experimental que juega con las posibilidades técnicas y artísticas que se le ofrecen para que construya un nuevo discurso inteligente, además de suponer una nueva manera de contar y ver las cosas. Pero no todas las películas que contengan una o varias innovaciones técnicas o estéticas deben ser consideradas como experimentales; así como no todas las películas que se precien de ser experimentales deberán contener una o varias innovaciones técnicas o estéticas. Un ejemplo que clarifica la afirmación anterior es la película *Goodfellas* de 1989 de Martin Scorsese.

La película contiene un plano-secuencia muy largo, muy famoso y muy comentado: una pareja se baja de un coche, cruza la calle, baja unas escaleras y entra a un restaurante por otra entrada; prosiguen su camino, pasando por la cocina, el guardarropa, diversos pasillos y espacios, hasta que llegan a la pista de baile del restaurante y obtienen una mesa. Lo innovador de este asunto fue la manera en la que todo estaba encuadrado y encajaba perfectamente en una “coreografía” mientras la cámara nunca hizo un corte. Scorsese no fue el primero en utilizar el *steadycam*; no obstante, sí fue uno de los primeros en utilizarlo con gran intensidad e inteligencia. El uso de este aparato está totalmente justificado dentro de la historia, es válido su uso debido a la importancia de la escena y lo que Scorsese quiere que el espectador sienta: los mafiosos no necesitan hacer cola para entrar a un lugar de prestigio; los mafiosos utilizan sus influencias para beneficio propio, fomentando de esta manera la corrupción y por otra, consiguiendo un respeto que los demás, por miedo, le profesan, así como la admiración que producen en ciertas personas este tipo de comportamientos tan fuera de lo común. La introducción de algo nuevo, así como el atrevimiento de Scorsese lo hacen al mismo tiempo un innovador y un artista que sabe su trabajo. No necesita de tantos efectos para justificar su obra, sino que el mismo uso de elementos innovadores está contemplado dentro de la estructura y significado de la película.

Con el ejemplo anterior quiero afirmar dos cosas: 1.- Martin Scorsese es un director de cine que no se puede considerar como cineasta experimental; sin embargo, incluye en algunas películas suyas, secciones independientes de la totalidad de la película donde juega y experimenta con las posibilidades del cine. En *Mean streets*, por ejemplo, al inicio de la película cuando la cámara filma a un proyector de cine. Además, sus películas están construidas y hechas de una manera que se adhiere a las normas que dictan las industrias culturales: la financiación que tienen es bastante mayor que la que tienen otras películas, consideradas como experimentales o independientes; sus guiones acuden a modelos clásicos narrativos, sus películas tienen argumentos específicos, así como cuentan “historias” en el sentido clásico. 2.- No obstante, con el ejemplo anterior quería mostrar cómo las innovaciones son importantes (casi inherentes al) para el cine experimental. Y además, estas innovaciones son incluidas por el cine no experimental como técnicas cinematográficas que pueden cumplir con varios objetivos: aceleran o retrasan la narración en una película, presentan a un nuevo personaje, justifican ciertas acciones, introducen al espectador a una nueva sección dentro de la totalidad de la película como puede ser un sueño o una alucinación, etc.

1.2.7 El cine experimental como condiciones

Algunos críticos han hecho de sus definiciones de cine experimental un *corpus* total, que en vez de aglutinar algunas palabras claves o embarcarse en la aventura de dar una definición exacta, mediante una sola frase, han preferido extenderse y dividir su

definición en características, como en una serie de pasos que deben cumplirse para que una película pueda considerarse como experimental.

Las condiciones de Edward S. Small

Con el primero de ellos, Edward S. Small en su libro *Direct theory. Experimental film/video as major genre*, encontré ocho características que él considera “provisionales”. En la primera señala que el cine experimental es esencialmente un arte que se define por su “(...) *acollaborative construction or quintessential auteur control*.” (Small, 1994: 18) Existen casos muy específicos como los de Stan Brakhage, Norman McLaren o Peter Kubelka, quienes trabajan por su cuenta. Nadie interviene en el proceso de pre, pro y post-producción de cada una de sus películas, porque ellos mantienen el control de cada una de las etapas de realización. En otras palabras Small remata con lo siguiente: “(...) the typical experimental artist is comparatively quite autonomous.” (Small, 1994: 18) Ahora bien, muchos directores de cine experimental no proceden de la misma manera: a Maya Deren la ayudaron sus maridos en tareas de música o fotografía. Buñuel trabajó con Dalí, así como con actores, fotógrafos, decoradores, asistentes de producción y dirección, etc.

Esta característica la considero válida en el sentido de que en algunos casos sí se cumple, no nada más en los que he mencionado; sin embargo, por el otro lado es evidente que no se cumple al pie de la letra. Entonces la pregunta es obvia. ¿Es Peter Kubelka un director de cine experimental o no? En este sentido, tendríamos que para algunos directores de cine (esta característica se centra sólo en las personas físicas que realizan películas, mas no en sus obras) sí se cumple esta condición, mientras que para muchos otros no.

Como segunda característica, Small señala que este tipo de cine está hecho sin el apoyo de las industrias culturales imperantes. Pero esto no es nuevo. En *Experiment in the film* de 1949 se destaca el hecho en algunos de los textos que aparecen. En 1970, David Curtis publicó un libro que con el tiempo se ha convertido en un clásico de la historia del cine experimental: *Experimental cinema*. Desde entonces la necesidad de ser una obra artística hecha fuera del apoyo y las presiones económicas por parte de las industrias se ha convertido en una de las características más utilizadas para poder definir al cine experimental, como ya mostré. En otras palabras, esta característica siempre se aborda y siempre se discute. Pero lo que destaca a Small de los demás (aunque no de Lewis Jacobs) es que él incluye el hecho de que estas películas están hechas a partir de fondos privados y de becas renombradas como la Guggenheim, quien becó en 1946 (por primera vez) a una directora de cine experimental, Maya Deren, para realizar un documental en Haití. “Throughout the seven-decade history of this major genre, a great many of the films and videos we will survey (and countless established classics we will omit) were dependent directly or indirectly upon grant support.” (Small, 1994:18)

Pero además de las becas, tendríamos que hablar del caso de los directores de cine soviéticos: Pudovkin, Dovzhenko, Kulechov, Vertov y Eisenstein. El “único” apoyo que ellos recibieron (por lo menos al principio de sus carreras) provenía exclusivamente del Estado. Es decir, nunca estuvieron excluidos ni marginados de ninguna industria, porque ellos eran la “industria”, entonces nunca pudieron estar fuera de ella, porque si no hubiera existido esa “industria”. Por otra parte, aún los experimentos fílmicos más arriesgados y

menos rentables (el cine-ojo de Vertov y el montaje de las atracciones de Eisenstein, por ejemplo) tuvieron cabida en el presupuesto del Estado para que se llevaran a cabo. Entonces la pregunta vuelve a surgir: ¿Son los directores de cine soviéticos directores de cine experimental? (Esta característica se centra más en la obra de los directores).

Y es curioso: muchas veces los propios cineastas no mencionan el hecho de que algunas fundaciones, universidades o ministerios los respalden. Stan Brakhage, por ejemplo, estaba respaldado (no tan directa o abiertamente, pero sí claramente) por la Universidad de Boulder en Colorado, Estados Unidos: gracias a sus gestiones como profesor de cine en ella, pudo continuar con sus proyectos artísticos personales. En otro caso, Norman McLaren trabajó durante muchos años en el National Board Film en Canadá y así pudo continuar con su labor creativa de animación experimental dentro del mismo instituto. Por su parte, John Grierson (documentalista británico) tuvo el apoyo de ciertos ministerios gubernamentales de Inglaterra, como el *Group Post Office*, cuando rodaba sus documentales. Pero es curioso, generalmente se omiten este tipo de detalles (sólo se nombran de pasada) y no se indaga en cuanto a los alcances que los apoyos tenían. De Buñuel: un vizconde le patrocinó su segunda película experimental y su mamá la primera.

¿Será el miedo a verse comprometidos con un cierto público que le está dando apoyos y ánimos para continuar con su solitaria labor, lo que les impedirá sentirse realizados plenamente como artistas? ¿Les da miedo de pronto convertirse en parte del sistema (ser “comerciales”, dice el *argot* hoy en día), ser cómplices de la máquina de producción y entrar en el círculo de calidad que espera que sean congruentes con su espacio y tiempo? ¿Será este apoyo (o una presión) el que les impida realizar su obra sin prejuicios ni trabas?

Y es curioso también que muchos historiadores y especialistas en el área tampoco lo mencionen, como un apoyo a estos cineastas marginados. A excepción de Jacobs, quien cita el apoyo que se le dio a Deren, y lo que encontré sobre la gestión burocrática de Grierson en Canadá e Inglaterra, en mi investigación no he encontrado un apartado específico en el que se hable de los apoyos dados por parte de industrias o institutos culturales a los cineastas, porque el hecho de que no estén respaldados se da ya por sentado.

Continuando, la tercera característica sería la siguiente: la brevedad (Small, 1994:18). En mi opinión esta característica no debería de ser ni siquiera considerada. Sé que lo que a continuación afirmaré podría bien considerarse un *cliché*, pero necesario: la longitud de tiempo es algo tan abstracto y relativo que sería imposible calificar de breves “todas” las obras del cine experimental, porque entonces habría películas que no podrían ser consideradas siquiera como experimentales debido a su duración, sin haber analizado su forma, el contenido y otras características, ya sean estéticas o técnicas que están sujetas a ser consideradas como características esenciales. Small comete aquí un error muy grave. Dice: “Historically, the educational documentary rarely exceeded thirty minutes, and what may be the experimental/avant-garde film’s briefest production –Bruce Conner’s *Ten Second Film* (1965) -is precisely the length of the most common form of contemporary television advertising commercials.” (Small, 1994:19) En principio considera a la película de Conner como la más corta en la historia del cine experimental, lo cual no es cierto. Si se investiga y se encuentra otra película más corta (lo cual en mi

opinión no dice nada tampoco sobre el cine experimental) se vería que existe todavía una más corta en su duración: *Eye myth* de 1967 de Stan Brakhage. Dura nueve segundos.

Pero continuando con esta “polémica” característica, mi enfoque sería el siguiente: la duración de una película realmente no nos dice mucho sobre la naturaleza de una película, ya si es experimental, si es un *western*, si se considera un docudrama, un documental o un cine-poema. En ese caso se tendrían que revisar las duraciones permitidas, lo cual sería una locura, algo así como las clasificaciones que diversas asociaciones le imponen a las películas, con base en prejuicios morales, religiosos, sociales y culturales.

Nadie tendría la capacidad ni la autoridad suficiente para poder limitar la duración de una película. ¿Qué pasaría entonces con películas como *Heimat*, de Edgar Reitz (1984) cuya duración es de 15 horas y 40 minutos? ¿Ni siquiera se consideraría película, independientemente de su género? ¿Qué pasaría con películas como *El fantasma de la libertad*, *Dog star man*, *Dadascope* y otras más? No se puede permitir que una película dure un tiempo significativo. Es del saber común que la mayoría de las películas que se proyectan en el cine tienen una duración estándar, que casi todas lo respetan y que por lo tanto, el espectador promedio está acostumbrado a esa misma duración. No obstante, la duración dura para lo que conviene. Generalmente las películas de Hollywood que duran más de dos horas son las películas que entran a las nominaciones del premio Oscar, pero nunca pueden pasar de las tres horas. Las películas que construyeron el pilar central de Hollywood, generalmente eran bastante largas en comparación con lo que ahora se presenta en el cine; sin embargo, hoy en día, una película que dure más de dos horas y media puede estar sujeta a que no sea vista por el público en general, debido al tiempo que el espectador perderá en “entretenerse”.

Por lo mismo, es de entenderse que muchas de las películas del cine experimental (la gran mayoría) son películas que no pasan la media hora de duración. No porque la duración, el tiempo permitido o relativo, las concesiones estéticas o las limitaciones económicas las reduzca, sino porque el autor ajusta el tiempo a su obra fílmica de manera como mejor le parezca. Buñuel no pensó nunca, por ejemplo, que *La edad de oro* pasaría de una hora de duración, simplemente que al terminar la película, la idea que quiso transmitir se prolongó. (Buñuel y Carrière, 1982:113)

No obstante, de todos modos sería imposible que un día una película como *Dog star man*, pueda ser exhibida en una sala que sólo presenta películas comerciales. La duración de *La fórmula secreta* “(...) imposibilitó su exhibición comercial, so pretexto de ser muy larga para presentarse como corto y muy corta para presentarse como largo. Inusitadas trabas burocráticas que evidenciaban la falta de visión ante una obra plástica de calidad insuperable.” (Valdés Peña, 2003) Entonces ¿Gámez y Buñuel se pueden considerar como directores de cine experimentales?

Small defiende su sistema: “Indeed, no one of these eight generic characteristics can be considered necessary or sufficient for categorization. They are best regarded as systemic. Only if a “cluster” of such characteristics is apparent does a given work become a proper candidate for generic inclusion. Moreover, it would be a rare work that included all eight characteristics.” (Small, 1994:19) Pero no sirve de nada afirmar algo para luego disculparse por las inconveniencias que posteriormente se puedan presentar. Como antes

ya había señalado, la mayoría de los especialistas en cine experimental se quieren lavar las manos antes y después de intentar su definición final.

Continuando con Small, la cuarta característica sería una muy solicitada: “(...) an affinity for ongoing technological developments.” (Small, 1994:19) La quinta: “(...) a penchant for the phenomenology of mental imagery.” (Small, 1994:19) Esta característica, por su parte, es toda una revelación, ya que muy pocos teóricos o historiadores la incluyen como tal. La mayoría incluyen esta afición a las “(...) experiences independent of external stimuli, for surrogates of mental imagery (...)” (Small,1994:20) no como una característica propia y formal, sino que mencionan la influencia y la importancia de ciertos procesos psicológicos como una de las fuentes de inspiración y de temáticas dentro del cine experimental: la exploración de los sueños, alucinaciones, la hipnosis, la dilucidación de la realidad, la confrontación del ser humano con una realidad única, etc. Brunius acepta que el “descubrimiento” del absurdo fue uno de los factores que hicieron posible la aparición del cine experimental; sin embargo, no toma en cuenta la mayoría de las temáticas (muchas veces absurdas) como una característica sistemática como lo hace Small.

La sexta característica también resulta nueva en contraste con los especialistas anteriores: “(...) an avoidance of verbal language (...)” (Small, 1994:20) Desde los inicios del cine, una de las discusiones que había era la inclusión de los subtítulos o su desaparición en las películas mudas, como ya mostré. Con el tiempo, ya encontrado un lenguaje cinematográfico propio, así como con la consolidación de una industria, esta discusión sólo se siguió propiciando dentro del campo del cine experimental. “Even before the 1930s advent of workable sound, early avant-garde production evidences less use of intertitles than either actuality or fictive works from the same period.” (Small, 1994:20) Es necesario anotar aquí que esta manera de narrar sin un lenguaje verbal, no sólo se debe a la experimentación misma que el medio le ofrece al artista, sino también porque se considera como uno de los énfasis más importantes con respecto a la naturaleza del cine experimental: hacer lo que no se hace o no se puede hacer en el cine comercial. “And once sound becomes available, clearly the greater proportion of experimental/avant-garde films (...) employs only soundtracks of either music or effects.” (Small, 1994:20) Y eso incluye también las limitaciones técnicas y económicas que le prohíben ciertas ventajas al creativo.

Esta manera de narrar sin un lenguaje formal, sistemático, lineal y convencional se basa, según Small, en el siguiente hecho: “Well before current psychological theories of cortical asymmetry, experimental artists seemed to grasp the psychophysiological divorce between left and right hemispheric functions. Experimental film/video thus attends more to the right-brain hemisphere’s specialization for imagery (in isolation from any competition with the left brain’s specialization for verbal language).” (Small, 1994:20)

La séptima característica se relaciona con las estructuras narrativas. “(...) [W]hen experimental film/video does deal with narrative (...) it typically presents fragmented narratives that tend to confound the conventions of classical continuity (...)” (Small, 1994:21) Según Small, el cine y el video experimental exploran las estructuras no narrativas, porque según Sheldon Renan, las narrativas son raras en el movimiento *underground* (Renan en Small, 1994:21). Y ambos tienen razón, sólo que no es fácil dejar

de observar las estructuras narrativas que tienen películas específicas como *Un perro andaluz*, *La edad de oro* de Buñuel o *Fireworks* de Kenneth Anger, las cuales propician la fragmentación; no obstante, cuentan una “historia”. Es evidente que en la mayoría de los casos el cine experimental no presenta ni quiere presentar una historia, y mucho menos, en una narrativa lineal. La declaración de Jonas Mekas sobre el gusto del público, el cual prefiere las historias al cine es muy evidente, porque una cosa es el cine y otra muy diferente las historias que pueda contar y crear. Hollywood, su sistema de estudios y los directores de cine que adoptaron la tradición teatral y novelística como su forma de narrativa principal, dieron como resultado un compromiso que los próximos aspirantes a cineastas debían respetar si querían ser incluidos como parte de una industria que buscaba contar “historias”, porque en caso contrario debían buscar otros caminos. “Después de *Un chien andalou*, imposible pensar en realizar una de esas películas que ya se llamaban “comerciales”. Yo quería seguir siendo surrealista a toda costa. Como me parecía imposible pedir otro financiamiento a mi madre, no veía solución y decidí renunciar al cine.” (Buñuel y Carrière, 1982:112) Por ejemplo.

Con esto, el cine experimental se destaca como una barricada que varios artistas (marginados, incomprendidos o arriesgados) levantaron pero no solamente como signo de rebeldía, sino como un nuevo camino que ofrecía (con los mismos medios) otras alternativas y posibilidades para otro público. Desde los inicios del cine se pudo notar esta división que poco a poco se ensanchó hasta llegar a los extremos que hoy en día podemos observar: aquellos que prefieren divertirse y aquellos que prefieren reflexionar y pensar viendo cine. La diferencia es que no todos los tipos de cine hacen pensar igual. El compromiso que anteriormente mencionaba se hizo más evidente con los años y los líderes económicos se dieron de que eran las historias, no el medio, lo que los iba a enriquecer de una manera rápida. Lo que conlleva directamente a la última y más importante (en mi opinión) característica de todas las que he revisado y mencionado hasta el momento, de las señaladas por Small.

La reflexividad es otra de las características que definen al cine experimental, por varias razones: no solamente porque se le puede hablar a la cámara y dirigirse a la audiencia (el cine comercial también utiliza este recurso), sino porque, según Small, “(...) reflexivity (...) can effectively bond the others [characteristics] to reveal experimental film/video’s unique function as a type of extant, manifest, immediate theory; direct theory, bypassing the intervention of a separate semiotic system such as the verbal discourse (...)” (Small, 1994:22). A diferencia de las definiciones simples, llanas y sencillas que anteriormente presenté, Small pertenece a un grupo de teóricos y especialistas que están preocupados en encontrar ese algo que los demás no quieren arriesgarse a buscar, al presentar no una definición, sino las características más importantes del cine experimental y al mismo tiempo una nueva teoría. Es evidente que titubea en algunos momentos y duda sobre los alcances de sus declaraciones; no obstante, el hecho de que haya incluido tres características que sean más relevantes, importantes y sobre todo, originales en contraste que las de los demás, lo pone a la cabeza de ese grupo de estudiosos del cine experimental.

“Reflexivity is part and parcel of so many kinds of contemporary art (...) this formalist aesthetic strategy (...) returns audience attention to the actual construction of the artwork, which makes the artwork itself its own subject (...)” (Small, 1994:21).

Fueron los diversos intereses del público en general lo que hizo que se originaran distintos tipos de cine; hablando en general podemos aceptar el hecho de que existen dos tipos de cine que más se identifican y reconocen: el cine comercial y el cine alternativo. Más adelante hablaré con más detenimiento sobre ellos, pero paralelamente a lo señalado por Small, el primero de ellos no tiene el mismo grado de reflexividad como lo tendría el segundo (específicamente el cine experimental), porque “(...) the far greater degree of reflexivity (...) suggest a genuine difference in-kind. Indeed, so pronounced is this major genre’s reflexivity that it constitutes one of the main reasons for much of the misunderstanding (...) surrounding the entire history of experimental production.” (Small, 1994:22).

Por ejemplo, Small señala que esta reflexividad es la que llevó al cine experimental, primero a independizarse de las influencias literarias (el teatro y la novela) que son las bases del cine comercial para pasar después a dejarse influenciar por la pintura y la música, que sería el cine alternativo (dentro de él, estaría el cine experimental que prefiere cuestionarse a sí mismo) (Small, 1994:22).

Estas características le dan motivos a Small para que presente la historia del cine experimental no como una linealidad crítica (como la hecha por Parker Tyler o A.L. Rees), sino como la historia de esta reflexividad que se da en Europa (y de qué manera) y luego en Estados Unidos (y de qué manera). Pero Small no sólo se destaca por el hecho de haber dado ocho características, sino por haber escrito una teoría que en pocas palabras liga al cine experimental con la teoría escrita y directa. Según Small, el cine experimental es el cine que desafía la teoría cinematográfica escrita, por lo que se convierte en el género mayor del cine. Para haber escrito sus teorías, los teóricos, generalmente, tienen que haber visto mucho cine y haber leído muchos libros sobre teoría cinematográfica; en cambio, Small propone que el cine experimental se adelanta a la teoría que lo quiere explicar, porque él se vuelve la teoría “directa”, en el sentido de que sobrepasa la intervención de los sistemas semióticos separados como el lenguaje escrito y hablado, pero sólo se logra porque la reflexividad (ese volver atrás para verse a sí mismo) toma parte en este tipo de cine.

Small propone investigar una cierta variante del cine, que por una parte no pretende informar y por la otra, no quiere entretener: el experimental. En cambio (y he aquí que Small se vuelve a poner a la cabeza de los teóricos) define su función: “Its major function is rather to theorize upon its own substance by reflecting back on its own intrinsic semiotic system(s). (Small, 1994:5)

Por otra parte, la teoría de Small, en su totalidad, no es tema de esta tesis, ya que no quiero apoyar o rechazarla: es necesario mencionarla como parte de la historia del cine experimental, pero es imprescindible en mi caso, ya que no pretendo desarrollar una teoría o basarme en la de Small para presentar la historia del cine experimental.

Continuando con el rastreo de más definiciones encontré las de otros dos críticos y cineastas experimentales que dan sus versiones de la historia. Ambos son reconocidos como teóricos e impulsores del cine experimental. Más que una definición rígida y estática, ellos proponen definiciones en pasos que se tendrían que ir cumpliendo, para que al final la película pueda ser considerada como cine experimental, pero a diferencia de Small, ellos no proponen ningún tipo de teoría.

Las condiciones de Fred Camper

El crítico de arte y cine, impulsor principal de la obra de Stan Brakhage y columnista en el *Chicago reader*, Fred Camper, en el artículo “Nombrar y definir el cine experimental o de vanguardia” publicado en la revista “Miradas”, estipula lo siguiente: “Nadie ha logrado una denominación satisfactoria para el conjunto de trabajos que incluye Ballet mécanique, Un chien andalou, Meshes of the Afternoon, Dog Star Man, The Chelsea Girls, Quick Bil, Serene Velocity, Zorns Lemma y Journeys from Berlin/1971 (...) Me gustaría pensar que la carencia de un nombre apropiado y estable es síntoma de la salud del movimiento. Quiero decir, si uno sabe lo que es exactamente un filme de vanguardia y conoce cómo nombrarlo y clasificarlo, probablemente ese filme no sea demasiado vanguardista, ¿o sí?” (Camper, 2004)

Por lo mismo, Camper propone una serie de seis características, asimismo señala que si una película cumple con la mayoría de ellas, se puede considerar una película de corte “experimental” o de “vanguardia”:

“1- El filme es creado por una persona, ocasionalmente un pequeño colectivo de trabajo, que trabaja con presupuesto minúsculo, muchas veces proveniente del propio bolsillo del director o de pequeñas empresas. Se realiza desde la pasión personal de este creador y con el convencimiento de que el éxito masivo y los beneficios económicos son improbables. En este caso, “presupuesto minúsculo” significa algo bien distinto de lo que significa para el cine narrativo de estreno en salas comerciales. En el caso de este cine experimental, se refiere a cifras de cientos o de miles y, en muy raros casos, a decenas de miles de dólares.

2- El filme evade el modelo de producción usual, en el cual las diversas funciones de un realizador están divididas entre diversos individuos o grupos. Aquí el cineasta es productor, director, guionista, director de fotografía, *cameraman*, editor, grabador y editor de sonido, o desempeña cuando menos dos de estas funciones.

3- El filme no intenta ofrecer una historia lineal que se desenvuelva en el espacio teatralizado de la narrativa convencional. (...)

4- La película emplea de manera consciente los instrumentos del lenguaje cinematográfico para llamar la atención sobre ellos, y no lo hace en escenas entre paréntesis, aisladas por otras escenas más realistas, de modo que las primeras sean vistas cual secuencias oníricas o fantásticas. (Ejemplos: raspar o pintar directamente en la tira de celuloide; cortes rápidos e impredecibles, de manera que el montaje llame la atención sobre sí mismo; uso de fuera de foco, de la sobrexposición o su contrario; movimientos de cámara extremadamente rápidos que desdibujan las imágenes; lentes distorsionantes; *tilts* extremos de la cámara; colocación de objetos enfrente del lente para alterar la imagen; fotografía en lapsos de tiempo; collage de objetos aplicado directamente en el celuloide; uso de recursos de abstracción como las sobreimpresiones y otros efectos ópticos; títulos y letreros que ofrecen comentarios más allá de proveer información o de hacer avanzar el relato; sonido asincrónico; corte y vinculación de imágenes no conectadas espacialmente, de manera que no se rinda tributo a los propósitos narrativos o a cierto propósito simbólico fácilmente identificable (...)

5- El filme mantiene una relación de oposición con las características estilísticas de los medios de comunicación y con los sistemas de valores de la cultura *mainstream*. (Por ello, en los filmes que empleen material de archivo o preexistente con propósitos instructivos, el original deberá ser reeditado con el fin de crear de alguna forma la crítica al estilo o al significado del original).

6- El filme nunca ofrece un mensaje claro y unívoco. Mucho más que un filme *mainstream*, el vanguardista o experimental se embarga en ambigüedades conscientes, estimula la interpretación múltiple y propone técnicas y sujetos paradójicos o contradictorios para crear una obra que requiera la participación activa del espectador.” (Camper, 2004)

Las condiciones de Colas Ricard

Por su parte, el crítico y cineasta Colas Ricard, en su artículo “Algunos problemas del cine experimental”, aparecido en la revista de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, *Miradas*, propone dividir en medios estéticos y medios de producción la obra cinematográfica y por lo mismo, distinguir qué es lo que contienen las películas experimentales que la demás no. Al final se tienen seis características también.

En principio, Ricard anota en medios estéticos las siguientes características:

- 1.- “Ensanchamiento de las normas restrictivas y arbitrarias del cine comercial (género, duración, soporte...). Cada filme experimental se organiza de acuerdo con una lógica que le es propia.
- 2.- Narración compleja, fragmentaria, deconstruida o inexistente.
- 3.- La concepción del filme aflora a lo largo del filme: experimentación y reflexión, rodaje y escritura van de la mano.

Enseguida señala los medios de producción al alcance de los realizadores de cine experimental:

- 1.- El filme es ante todo algo personal: el cineasta no sólo integra todas las líneas creativas del filme sino que muchas veces las efectúa él mismo (tomas de cámara o de sonido, edición, desarrollo...). Este es un cine para los cineastas, por oposición al cine de autor o de realizador.
- 2.- Autoproducción y presupuesto mínimo.
- 3.- Distribución y difusión por vías paralelas o cooperativas.” (Ricard, 2004)

A diferencia de otros críticos y teóricos, Ricard y Camper hacen una definición simplificando cualquier rastro de complejidad. La definición funciona como un cuadrado

mágico, donde la película en cuestión se tomaría y se irían desechando cualquiera de los seis puntos que cada uno comenta, hasta que al final se hace un veredicto. Funciona pero no completamente.

Como se aprecia, ambos autores dijeron casi exactamente lo mismo sólo que con palabras distintas. Camper utiliza más cantidad que calidad y Ricard viceversa. Ricard todavía simplifica más los elementos y los divide en dos categorías: la parte artística que le compete a la obra en sí misma, todo aquello que va inherente y se considera intrínseco y la otra parte que sería la socioeconómica: todo aquello que despliega la obra hacia fuera.

Ambos autores definen bien el conglomerado de la obra, aunque caen en un error: ellos, a través de la misma experimentación (han leído otras definiciones, han visto cine experimental, han hecho cine experimental, han convivido con los protagonistas de la historia del cine experimental) basan sus definiciones en un concepto que para ellos mejor representa al cine de vanguardia o experimental. Pero el error es también considerar el cine experimental como una obra completa que no puede salirse de un círculo limitado (donde se define). Pero Ricard todavía más allá. Él dice en su primer punto: "Cada filme experimental se organiza de acuerdo con una lógica que le es propia." Por una parte, Ricard aprovecha sus seis características para definir al cine experimental como un todo; no obstante, desde la primera cae en una contradicción: el cine experimental, según Ricard, se puede definir en seis características pero al mismo una de ellas lo exime de cualquier definición, ya que cada película, da a entender Ricard, se debe de definir por su y con su propia lógica. En otras palabras, cada película experimental es un mundo diferente, por lo que no podría existir ninguna definición que pueda lograr su cometido.

Con lo anterior llego a otro punto de discordia en cuanto a un acuerdo sobre qué es el cine experimental: son los mismos especialistas los que encierran en una lista de opciones lo que debe y no debe ser el cine experimental, al contrario de por ejemplo, un teórico como Small, quien prefiere dar unas opciones que pueden resultar completas o no, dentro de un solo contexto; es decir, Small prefiere dejarle al lector de películas experimentales una guía con la cual pueda orientarse, mas no le exige una fidelidad como la que propone Ricard, por ejemplo.

En esta lucha de querer definir al cine experimental, yo pienso que son los mismos críticos, los teóricos y también los cineastas experimentales, los que han se han encargado de desperdigar una característica del cine experimental que todos comparten: la del cine marginal que nadie quiere, nadie apoya y que poco a poco se diluye frente a procesos y fenómenos sociales como la globalización, la publicidad, la ignorancia y la intolerancia. En eso todos están de acuerdo, pero no porque sea una verdad, sino que es la marginalidad voluntaria de los directores la que permite que se dé este acuerdo general. Por lo tanto, los mismos defensores se vuelven los detractores y los que desechan, a la primera oportunidad, las definiciones, argumentando que por su misma y propia naturaleza, el cine experimental no se puede definir. Por ejemplo, Ricard, al afirmar algo, propone el rechazo, como vimos.

Pero es curioso porque al mismo tiempo sólo ese *corpus* académico puede hablar, discutir, definir, redefinir, volver a redefinir, limitar, delimitar y construir o deconstruir (para todos aquellos seguidores de Derrida) el mundo del cine experimental.

El querer ser “el patito feo” del cine se vuelve más evidente cuando los propios impulsores de este tipo de cine se automarginan, ya que ésta es la característica que los uniría, según Ricard. Lo que le aplican a su obra algunos directores de cine experimental es una autocensura, porque prefieren esconder su obra antes de que la reconozca el público, porque, en cierta manera y como ya expuse, el cine experimental debe ser elitista, en el sentido de que las películas casi no son vistas y se convierten en películas de culto (como algunas de Warhol o la misma *La edad de oro*); por lo que los reconocimientos y la acogida popular serían, más que una carga, una maldición que le haría perder a la obra otra de sus características. El canon sería mostrar que las obras de cine experimental son películas que buscan más la comprensión de los intelectuales y la élite cultural que la aceptación del público común y corriente, como ya lo dijo Small. El reconocimiento oficial y público de las películas de cine experimental es algo que no debería de existir, según los autores de cine experimental, porque el reconocimiento es algo con lo que Narciso no puede ni quiere lidiar. Sería inmoral aceptar un Oscar, decía Buñuel, aunque realmente no creo que alguna vez haya dudado de su declaración. Pero por su parte, alguna vez le oí decir al cineasta Rafael Corkhidi en una plática que no importaban ni la Palma, ni el Oso, ni el León ni la Concha de Oro, ya que lo único que importaba, según sus propias palabras, era ganar un Oscar. Sobre todo por el trabajo que vendría después, dijo.

En cambio, el reconocimiento mutuo (de director a director, por ejemplo), el de cierta prensa “especializada”, el boca a boca *underground*, el éxito estético (por las innovaciones, por ejemplo) sí son bienvenidos porque cumplen con una función del cine experimental: premiar al cine experimental porque sigue sobreviviendo, aún cuando su supervivencia cada vez sea más difícil de mantener. Pero ya lo había demostrado: el cine experimental es elitista y marginado al mismo tiempo.

1.2.8 El cine experimental como definición

Como conclusión final y haciendo una recapitulación señalo cuatro características que la mayoría de los expertos destacan en sus definiciones para encasillar al cine experimental: el cine experimental busca la innovación en cualquiera de las formas que lo componen (técnicas y artísticas); está hecho fuera de las grandes industrias culturales y cinematográficas; es decir, es marginado. Busca reemplazar las antiguas formas del lenguaje cinematográfico, para poder encontrar nuevas formas de expresión. En este último rasgo se incluyen las nuevas construcciones de guiones (alejadas en un mayor o menor grado del guión clásico, procedente sobre todo, de la *Odisea* de Homero), las técnicas utilizadas en cuanto a edición, manejo de cámara, manejo y manipulación de la película, las temáticas utilizadas, etc. La última característica respondería a la necesidad de que este tipo de películas son producto de una persona que busca expresar sus miedos, obsesiones, frustraciones, soluciones, etc., a través de una lógica y filosofía propia de la persona que se encarga de trasladar esos sentimientos a una pantalla. En unas cuantas palabras: la obra es única, irrepetible y personal.

Además de las palabras claves que se pueden rastrear a través de las definiciones de los especialistas, también encuentro yo otras que tal vez no hayan sido externadas por la mayoría. El cine experimental también es un cine elitista y reservado para cierto selecto grupo de personas. Con ello no quiero decir que el cine experimental es un cine

de otro mundo, ni que por consiguiente la mayoría del público sea incapaz de comprenderlo.

Por otra parte, también sería importante señalar que otra de las características del cine experimental es que es un arte que se originó a partir de las marginaciones que las industrias culturales crearon en torno a ciertos artistas, provenientes de otras disciplinas artísticas, en su mayoría de la pintura, directamente. Por lo tanto, el cine experimental es una amalgama de conocimientos, normas, ideas y filosofías provenientes de varias otras disciplinas artísticas y técnicas unidas bajo un mismo espacio artístico. Aunque la historia del cine experimental nos indique que siempre se quiere independizar de las estrictas reglas del arte y sus disciplinas.

Otra característica del cine experimental, según mi opinión: es el cine que muestra lo que otro cine no quiere o no puede mostrar. Puede ser porque los temas no puedan ser exhibidos en una sala comercial de cine. Los temas generalmente son espinosos, sobre todo aquellos que ya de por sí están marginados. Por otra parte, ciertos objetos y ciertas acciones también son difíciles de mostrar, por lo que el cine experimental le permite al director incluirlos en un gran sintagma, como decía Christian Metz (Metz, 1996:155-160). Es por ello que muchas películas, que de por sí pueden ser consideradas como películas *underground*, vanguardistas o independientes incluyen, en pequeños sintagmas, ciertas secuencias, tomas o escenas de corte experimental. El cine comercial se adueña de ciertas expresiones, de ciertas estéticas para incluirlas en partes específicas como *flashbacks*, *forwards*, sueños o alucinaciones.

El cine comercial no escapa a la influencia del cine experimental. Pero estas inclusiones en el cine no experimental (comercial, narrativo, respaldado por una industria) son aceptadas siempre y cuando éstas no rebasen el abstraccionismo, la fragmentación en la narrativa o los simbolismos para que el espectador no se confunda. Un ejemplo: en la película *Gegen die Wand* (2004) del director alemán Fatih Akin existe una secuencia en la que el protagonista tiene una pesadilla, ésta se filmó en un formato experimental: destellos de luces y sombras, líneas de colores chillantes pintadas sobre el mismo celuloide, manipulación de la velocidad de la filmación, imágenes irracionales que no tienen sentido contrapuestas unas con otras, etc. En este caso una pesadilla es igual al cine experimental, debido al formato que se presenta. Por lo tanto, pareciera ser que el cine experimental “debe” de tener estas características: es una pesadilla, es un experimento que salió mal.

Los directores de cine no experimental generalmente aprovechan estas técnicas para mostrar situaciones o acciones que en una historia convencional resultarían difíciles de contar y mostrar, por lo que se les margina y se les incluye pero dentro de un apartado específico que se indica mediante recursos técnicos muy específicos: quemado de pantalla, irse a negros, a blancos, fundidos a otros colores, transiciones de diversas índoles, cortinillas para que el espectador no se sienta confundido y pueda identificar dónde comienza la película y dónde el experimento. Como ya bien había anotado Camper en su característica número cuatro.

Es curioso ver cómo en varias películas (que generalmente cuentan una historia) la misma palabra o el concepto de experimento tiene una connotación negativa: Frankenstein y Godzilla son un experimento; todos los ayudantes-mayordomos de los científicos locos en las películas de horror son producto de algún experimento fallido. La

primera película considerada como experimental en la historia del cine (*La folle du docteur Tube*, 1915) de Abel Gance transmite la locura, mediante recursos formales como la distorsión de lentes y de la óptica, del doctor que está “experimentando”. De ahí el título.

En *Midnight cowboy* de 1970 de John Schlesinger una secuencia experimental se introduce cuando se requiere mostrar una fiesta psicodélica: las alucinaciones que producen las drogas y la locura en uno o varios personajes se muestran bajo una estética experimental.

Y así es que concluyo con otra característica: el cine experimental es el cine que busca una independencia que lo pueda alejar de los cánones permitidos en el cine comercial, para dejar una constancia vanguardista o la innovación que representa el cine experimental por sí mismo, y mostrar lo que en el cine comercial no se puede. Michael Moore, por poner un ejemplo, busca independencia porque sabe que lo que muestra en sus documentales nunca podrá ser visto en una industria cultural que apenas lo financia. Moore también busca independencia porque nadie querría financiarle una secuencia tan cara como la de animación en *Bowling for Columbine*, si utilizara a personas reales y tuviera que organizar todo un desembarco del *Mayflower*, una cena del día de Acción de Gracias, la Guerra de Secesión, la rebelión de Rosa Parks, etc. Es por eso que el cine experimental busca una independencia: para que no tenga que rendirle cuentas a nadie. Por eso, Stan Brakhage pudo filmar *El acto de verse a sí mismo* (Brakhage filmó el proceso de autopsia de varias personas en una morgue de Pittsburgh de principio a fin, a color y sin sonido).

En consecuencia, el cine experimental sí se puede definir como aquél cine que tiene con varias características, así como el cine que no se debe definir a través de un solo contexto histórico o con base en una sola característica.