

# CAPÍTULO II

## LA HISTORIA DEL CINE EXPERIMENTAL

### 2.1 Los inicios del cine experimental

Experimentar siempre ha sido una actividad que va ligada al pensamiento. Pensamos y luego actuamos conforme a nuestro pensamiento original, aunque en primera instancia podemos sufrir disonancia cognitiva; lo que provoca que tratemos de ver lo mismo, pero bajo una óptica diferente (técnica) para poder vivir conforme a nuestro pensamiento inicial: en ese momento experimentamos. “Experimentar: tr. Probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo.”<sup>1</sup> Al ver de otra manera se experimenta. Al pensar que queremos ver de otra manera experimentamos.

El hombre es el único animal dotado con la capacidad de poder experimentar (con su propio cuerpo, su mente, los instrumentos y las herramientas que posee y construye). Primero fueron los instrumentos, luego el arte. Primero la caza, la obtención de la comida y luego las pinturas que representaban la caza del mamut (trasladar lo vivido en una experiencia eterna) y tiempo después la perfección de los cuerpos que dibujaban (una experimentación más profunda).

Buñuel alguna vez afirmó que: “El hombre sólo es libre en su imaginación”. La imaginación como un espacio donde el hombre puede seguir sus ideales y luego plasmarlos ya sea en papel, celuloide, óleo o mármol. Es ahí donde entra la experimentación artística. Cualquier tipo de arte, de corte experimental, tiene más libertades y licencias para hacerlo, debido a la aparente y en primera instancia, ausencia de reglas. Pero no solamente sus ideales, sino también las obsesiones, los miedos, las fobias, las manías, etc. En cualquier arte se puede lograr lo anterior, sin duda; no obstante, en el arte experimental fluyen de manera más rápida y libre esas condiciones humanas, debido a la autonomía y a la libertad que el artista tiene por ser un arte menos comercial.

En el cine experimentar se convirtió en un aliado desde sus inicios: así se encontraron las formas técnicas que hacen que el cine sea como hoy en día.

Experimentar en cine fue siempre una constante para los pioneros de este arte. Ellos no sabían que hacían arte, sino que experimentaban. “Early cinema exhibits a comparative homogeneity which (...) made all production equally “experimental.” (Small, 1994:16) El arte vino después cuando se encontró el lenguaje que haría válido y sostenible hablar de un arte cinematográfico. Pensar que estos hombres estaban haciendo arte es una falacia; estaban más preocupados por encontrar nuevas maneras de filmar, fotografiar e iluminar que construir una película tal y como hoy las conocemos. Experimentar es renovar la percepción del espectador. De esa manera se pudieron descubrir (¿inventar?) los distintos planos en los que una cámara puede cortar. De esa manera se encontraron los efectos que hace la luz sobre el rostro del actor, dependiendo del lugar de origen. “In Britain, as in other countries, the early story of the cinema is a story of almost continuous experiment. Few then realized even a tiny fraction of the potentialities of this new gadget of entertainment (...)” (Anstey, 1949:234)

---

<sup>1</sup> [www.rae.es](http://www.rae.es)

Lo que diferencia a un artista de un técnico en el cine podría ser lo que dijo François Truffaut para describir a los directores de Hollywood de la época dorada: “Como no experimentan ninguna necesidad imperiosa de introducir en su trabajo sus propias ideas sobre la vida, sobre la gente, sobre el dinero, sobre el amor, son tan sólo especialistas del *show business*, simples técnicos.” (Truffaut, 2001:22)

Pero el hecho de que fuera el cine y no la escultura, por mencionar un caso, el medio adoptado por parte de los artistas que comenzaban a experimentar en el arte a finales del siglo antepasado obedece a tres razones: 1.- El relativo recién descubrimiento de un nuevo medio técnico que podía transmitir las imágenes del subconsciente del ser humano en movimiento y en consecuencia convertirlas en imágenes poéticas. 2.- La capacidad del cine de poder atraer más personas a las salas de cine que los que pudiera conseguir una novela, por ejemplo. 3.- Por primera vez el hombre se dio cuenta de que existía un aparato capaz de registrar todos los movimientos cotidianos que en su totalidad formaban las acciones de un ser humano, que a su vez, formaban su rutina y que a su vez hacían el día, que a su vez mostraban la tragedia de la vida diaria.

Para 1900-1903 algunos curiosos comenzaron a experimentar con el aparato y se dieron cuenta de que podían no nada más registrar y retratar, sino armar y construir pequeñas ficciones, basadas libremente en la vida diaria o en historias fantásticas, como lo demostraría el ingenioso Georges Méliès. Poco tiempo después vendrían los pioneros preocupados en utilizar el aparato más como un medio de expresión artístico que en documentar la “realidad”. El arte del lenguaje cinematográfico vendría poco después con D. W. Griffith y Edwin S. Porter. Ahora bien, para esas fechas el experimento inicial (ese olfato primigenio) había quedado atrás; sin embargo, se volvió a retomar con lo que surgió una nueva etapa del cine experimental a finales de la segunda década del siglo pasado: algunos artistas ya consagrados en la pintura o en el mismo cine (como René Clair, Fernand Léger o Francis Picabia) dejaron las ficciones y el recién descubierto arte cinematográfico, representado por un montaje consciente y regulado, una fotografía cuidada y estilizada, así como la construcción de decorados, cicloramas y fondos, para dar paso a una nueva forma de producción artística: la experimental, que estaba basada en varios conceptos, fueran literarios (*the stream of consciousness*), sexuales (la libido, la frustración y represión sexual), psicológicos (el absurdo y la irracionalidad) o religiosos (Dios), entre otros. No es que sólo la experimentación en el arte pudiera abordar esos conceptos. Todas las artes juegan y experimentan con ellos, sólo que en esta experimentación cinematográfica muchos de ellos fueron determinantes en el origen del cine experimental. “El término de cine experimental aparece poco después del origen del cine y agrupa una serie de aproximaciones, prácticas y estéticas completamente distintas.” (Ricard, 2004) Las narrativas fragmentadas, los artilugios técnicos que deformaban la realidad y el desplazamiento de los actores por formas abstractas, por ejemplo.

Así también, estos “hijos del siglo” dejaron de lado las historias típicas, las adaptaciones de las grandes obras de la literatura universal (*Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Los Miserables*, entre otras), los guiones basados en la estructura clásica de tres actos, la estética del teatro que hasta ese momento en algunas películas seguía imperando y se lanzaron a buscar una nueva manera de aprovechar el “juguete nuevo”.

Por otra parte, es importante anotar aquí que el cine experimental también nace gracias a las nuevas corrientes de vanguardia artística que nacieron a principios del siglo pasado en Europa. Aquí no se discutirán las causas y consecuencias del nacimiento y origen de cada una de las vanguardias que proliferaron, pero se tienen que tomar en cuenta como piedra angular del inicio del cine experimental, en su faceta más estética.

No obstante, también existe un elemento que es importante incluir en el origen del cine experimental. Además de las temáticas, las corrientes vanguardistas y la estética, fue también un poco el azar (la tenacidad de los técnicos y el espíritu de querer contar lo mismo pero de otra manera). Como bien apunta Anstey: “(...) the attitude to film-making, however short-sighted, was inevitable experimental. There were no established conventions, no time-honoured routine practices. Given the achievement of the moving photographic image, the infinitely varied ways of employing it could be discovered only by experiment.” (Anstey, 1949:235)

La historia del cine experimental es una serie de luces y sombras con esporádicos contraluces. “Its best-known epochs are probable the abstract and surrealist film in the 1920s, the pathbreaking underground film in the 1960s and (in the UK) the school of Derek Jarman in the 1980s.” (Rees, 1999:1) La metáfora indica que por distintas épocas el cine experimental fue ocultado (por los mismos directores en algunos casos) y en otras épocas fue redescubierto y revaluado por generaciones de artistas ávidas de nuevas formas de expresión que encontraron en él otra forma de acercarse a la experimentación en el arte en general. “In these cases the avant-garde broke out of its often self-imposed obscurity to take part in a broader cultural picture.” (Rees, 1999:1)

Aunque Rees no los mencione, en mi opinión, otra de las “luces” del cine experimental, sin duda alguna, fueron las aportaciones en materia estética que le dieron los cineastas rusos a principios de la década de los años veinte, al cine experimental. En el apartado 2.5 de este mismo capítulo hablaré con más detalle sobre ellos y la importancia de sus contribuciones.

Lo que propongo a continuación es presentar la historia del cine experimental, a partir de las luces y sombras que se conocen. Según mi versión de la historia del cine experimental, existieron y existen cinco tipos de cine experimental (cada uno diferente del otro), tomando en cuenta la cronología, desde que nace el deseo de fijar el movimiento (1860 aproximadamente) hasta la aparición del video experimental y sus distintas variantes (principios de la década de los años setenta aproximadamente).

## **2.2 El primer cine experimental (las temáticas)**

Para la década de 1850, la experimentación se hacía de una manera más técnica que estética, pero señala el historiador de cine francés, Georges Sadoul: “Una vez disipada la embriaguez de las primeras posibilidades técnicas, la elección del asunto se impuso a los fabricantes de juguetes. El campo era limitado: había que ejecutar un movimiento simple y que pudiera repetirse indefinidamente, en circuito cerrado (...)” (Sadoul, 1972:11), ya que desde el inicio del cine uno de los motivos que llevaron a los técnicos y científicos a desarrollar lo que más tarde llamaríamos “cámara de cine”, era el deseo de fijar cualquier movimiento: se quería convertir lo móvil en algo fijo mediante lo visual. Thomas Elsaesser en su recuento sobre la relación entre el dadaísmo y el cine afirma lo siguiente:

“The desire of analyzing movements needs to be distinguished from the ability of reproducing it mechanically.” (Elsaesser, 1996:13) Si bien la historia de la experimentación en el cine se debió a intenciones comerciales o estéticas, también se puede hablar de la preocupación científica de entender un poco más al ser humano con la nueva tecnología. Un ejemplo: la cronografía de Marey supuso para el inventor la esperanza de facilitar la investigación médica en enfermedades vasculares y cardíacas en el ser humano. (Elsaesser, 1996:13) O como afirma el ruso Grigori Roshal: “The cinema is a particular kind of art. It is an art born of high technical achievement. The possibilities of cinematography have grown (...) together with scientific and technical development.” (Roshal, 1949:153)

En la década que va de 1850 a 1860, los temas más solicitados y pensados para presentar delante de una cámara de imagen en movimiento (aunque ya existían cámaras que podían fijar el movimiento y otras que podían captar algunos fragmentos de acción, para ese entonces todavía no existía el cinematógrafo Lumière, sino prototipos) eran: “Un caballo saltando, un perro sabio, un gimnasta, un danzarín equilibrista, una bailarina, una pareja bailando vals, un trapeceista, boxeadores, luchadores, duelistas, un bebedor, dos bomberos con su bomba, un enfermo cómico (...), un carpintero que sierra una tabla, un gendarme y un ladrón, un herrero en su yunque, un barbero, una gallina picoteando, payasos (...)” (Sadoul, 1972:11). La experimentación (ese ensayo-error que hace que se vuelva una y otra vez al ejercicio para lograr que el experimento se considere un logro y se continúe) mas no la investigación, guiaba con ingenuidad y destreza lo que años más tarde se conocería como el lenguaje cinematográfico. “Experimento (del lat. experimentum). 1. m. Acción y efecto de experimentar.”<sup>2</sup>

Cada paso que se daba (el descubrimiento de la fijación de una imagen en movimiento; el tiempo y textura del revelado, la luz que iluminaba de diferentes maneras y formas y que por consecuencia daba como resultado el descubrimiento de las texturas, la velocidad de filmación) era un logro que sostenía, cada vez más fuertemente, la naciente industria cinematográfica.

Y es curioso no ver la similitud que se encuentra, por ejemplo, entre la ya mencionada cronografía, *La marche de l’homme* de Marey que data de 1897 (centenar de fotografías de un hombre vestido de blanco, superpuestas en una placa negra, descompuestas en una gráfica) con lo que años después lograría el cineasta experimental Norman McLaren, con su *Pas-à-deux* de 1968, o el estudio de coreografía de Maya Deren, *A study in choreography for camera* de 1945. Es casi lo mismo (figuras blancas sobre un fondo negro; en el caso de Marey caminando; en el caso de McLaren y Deren bailando), sólo que la técnica se nota más avanzada, más controlada; más al servicio del director. Las dos últimas obras son coreografías filmadas, a partir de la descomposición de la imagen de los bailarines en varios momentos (la velocidad de filmación se va retrasando para dar un efecto de “desdoblamiento”), mientras que la cronografía de Marey es un intento, por parte de su inventor, para evidenciar el movimiento del ser humano (paso a paso) a partir de la separación de cada cuadro de la imagen tomada en varios momentos.

Cuando Louis Lumière perfecciona su invento y lo exhibe masivamente en diciembre de 1895, el cine no tenía ninguna temática definida ni marcada, sino sólo los movimientos

---

<sup>2</sup> [www.rae.es](http://www.rae.es)

que se querían fijar en la imagen. Antes que él, los inventos patentados en Europa y en Estados Unidos no tenían la fuerza técnica para atraer a las grandes masas. Sólo existían diversos experimentos que giraban alrededor de la cámara; en cambio, Louis Lumière voltea su cinematógrafo y comienza a filmar no ya movimientos, sino acciones (*Le charpentier, Le forgeron, La demolition d'un mur*), para después pasar a filmar a su familia en las situaciones más cotidianas. Sus películas no tenían por sí mismas un lenguaje cinematográfico (no existía un tiempo y un espacio limitado, todo sucedía en el mismo cuadro porque no existía una división clara de las distintas locaciones; en pocas palabras, todo sucedía en un mismo lugar); sin embargo, lo loable del asunto fue que por primera vez había una noción clara de lo que se estaba haciendo con el cinematógrafo, bajo el control del naciente artista cinematográfico. En otras palabras, para esa época se dejó de experimentar con la cámara para pasar a experimentar con el lenguaje cinematográfico: la profundidad de campo, la perspectiva, los primeros planos, segundos, terceros, etc.

La experimentación con la técnica y las nuevas temáticas le aseguraron un éxito inmenso a Lumière, ya que “[l]a serie de esos films resulta ser, al mismo tiempo que un álbum de familia, un documental social no deliberado de una familia francesa acaudalada de fines del siglo pasado (...) sus espectadores se ven en la pantalla tales como son o como querían ser.” (Sadoul, 1972:16) El éxito fue encontrar otras temáticas y por otra parte, la inmensa perfección del invento de Lumière. Con el fabricante francés, el cinematógrafo se convirtió en una “(...) ‘máquina para rehacer la vida’. Ya no eran títeres los que se agitaban en la pantalla, sino personajes de tamaño natural, cuyas expresiones y cuya mímica se distinguían mejor que en el teatro.” (Sadoul, 1972:18)

Con el éxito de Lumière el cine se proyecta como una industria muy redituable. Los experimentos anteriores que mostraban títeres o sombras proyectadas en la pantalla no tuvieron éxito, debido a la falta de realismo que hacía que los espectadores no se sintieran identificados con los muñecos. Pero ya encontrado ese realismo que hacía que los espectadores se sintieran, por primera vez, identificados como un “otro” que se movía y actuaba idénticamente a ellos, se comenzó a experimentar con las historias.

La transición de las imágenes familiares cotidianas a las historias prestadas del teatro y la literatura se debió al excesivo realismo que Lumière manejó en sus experimentos cinematográficos. Aunque atrajo a los espectadores en un primer momento, estas mismas temáticas también propiciaron la primera gran crisis del cine en 1897.

Como es sabido, los espectadores son muy sensibles, pero al mismo tiempo son fáciles de ganar: “Después de dieciocho meses, la muchedumbre empieza a alejarse del cinematógrafo. La fórmula, puramente demostrativa, de las fotografías animadas que duraban un minuto, y cuyo arte se limitaba a la elección del tema, al encuadre y la iluminación, había llevado al cine a un callejón sin salida. Para salir de él, el film debía aprender a contar una historia, empleando los recursos de un arte vecino: el teatro. Es lo que hizo Georges Méliès.” (Sadoul, 1972:21) Había que regresar al público a las carpas y hacerle partícipe del interés que los precursores del primitivo arte cinematográfico compartían.

Antes de que el cine llevara al hombre a la luna en 1902, primero le hizo partícipe de una de las tragedias más contadas a través del arte: la pasión de Cristo. Fue en 1897 cuando “(...) la primera manifestación importante del cine dramático se ligó a las

supervivencias modernas del teatro medieval y de sus misterios religiosos.” (Sadoul, 1972:21) Y todo ello se logró gracias a la invención de la puesta en escena con la cual Méliès logró algo que no se había hecho: tomó los instrumentos y las herramientas al alcance de la mano de los escritores y directores de teatro y los trasladó a la pantalla de cine.

Para principios del siglo pasado el cine comenzaba verdaderamente a contar historias, por lo que tenemos entonces ya tres pasos en la experimentación muy grandes. En primer lugar, la experimentación se basó únicamente en lo que se refería a la técnica que rodeaba a la técnica cinematográfica (revelado, filmación, trucaje, movimientos de cámara). En segundo, la experimentación se basó en todo aquello que giraba alrededor de la cámara y la posterior proyección de lo filmado (la edición descubierta en 1900 por G. A. Smith en Inglaterra, la profundidad de campo, la perspectiva, los planos, etc.) En tercer lugar, todo lo relacionado a lo que se podía filmar, no nada más acciones de la vida cotidiana, sino a las anécdotas (poco tiempo después descubiertas), y a las historias que se podían crear al igual que en el teatro.

El inicio del cine es el inicio del cine experimental. Por ello cuando hablo de directores de cine experimental hablo también de directores de cine. En esa época la experimentación se daba en la cabeza del director.

Lo curioso es que la primera crisis del cine (en 1897), que casi lo lleva a su desaparición se debiera, no sólo al aburrimiento de las historias que contaba el cine, ya con actores, decorados y con una puesta en escena más o menos reflexionada, sino también a un accidente que produjo el sobrecalentamiento de un proyector al prender unas cortinas que se hallaban cerca, en una sala en París y causara a las primeras víctimas. Fue entonces que se declaró que el cine era “peligroso”. (Sadoul, 1972:

Para inicios del siglo pasado las historias teatrales se incorporan al cine y es así que se producen películas basadas en la vida de Cristo, en las obras de teatro de Shakespeare o en novelas muy populares en Francia como *Los miserables* de Víctor Hugo. Pero fueron ellas mismas las que también llevaron al cine a una segunda crisis. En la primera crisis fue la tradición teatral la que lo salvó. En esta segunda crisis (1907-1908) fueron las tradiciones pictóricas y plásticas las que lo salvaron, aunque no en un sentido general. En otras palabras, los directores de cine experimental descubrieron otra manera de hacer cine. Le mostraron al público que no había una sola manera de ver y comprender el cine.

### **2.3 El segundo cine experimental (el redescubrimiento)**

Redescubrieron el cine porque ya estaba descubierto; sin embargo, se había estancado y la gente perdía el interés que le había suscitado el teatro incorporado al cine. Sigo hablando de teatro, ya que las películas en la época todavía eran un cine narrativo que contaba historias por medio de “cuadros vivos” y no a partir de tomas, escenas y secuencias.

A estos hombres que redescubren el cine los considero los verdaderos directores de cine experimental, porque encontraron, crearon y forjaron un nuevo lenguaje cinematográfico y artístico. Lo anterior con base en, no tanto la experimentación, sino la profunda reflexión y observación de lo que hacían los demás directores (lenguaje, método, análisis); en la superación estética, artística y técnica de los mismos (el cine es

un arte del cual no se puede desprender la técnica tan fácil y tan rápido) y también con base en el ejercicio estilístico de la técnica cinematográfica, porque a veces era la técnica la que hace al arte de la película.

Los directores de cine experimental redescubrieron el cine al descubrir que había todo un nuevo campo que estaba casi sin explorar: el subconsciente. Para el final de la primera década del siglo pasado, el hombre ya había descubierto los cinco continentes, el Nilo, el Amazonas, los dos polos y la mítica ciudad de Lhasa. Faltaba la luna (aunque Méliès ya había “ido” a ella) y el Everest. No obstante, al hombre sólo le faltaba conquistar algo que estaba más cerca de él: su mente. Los padres del cine experimental redescubrieron el cine porque descubrieron e incorporaron otras temáticas a sus obras, casi siempre marginadas: la mayoría estaban basadas en el absurdo y las vías del subconsciente.

Estos directores que sacudieron los cimientos del cine en la primera y segunda década del siglo pasado (1900-1920), son los que se tienen que considerar como los primeros directores de cine experimental. Habrá muchos que hasta el día de hoy se sigan comentando y se analice su obra de manera seria y profunda. Otros más no los conoceremos jamás y entonces la tarea no se la tendremos que relegar al historiador, sino al arqueólogo para que busque y encuentre esas obras de arte cinematográficas que la historia borró o desapareció.

Antes de hablar sobre estos directores y sus obras es importante hablar un poco más sobre sus contribuciones. En principio, hay que tomar en cuenta que estos directores de cine experimental nunca quisieron regresarle ese interés primigenio (el de la crisis de 1897 salvada por el teatro) al público, ya que en lo menos que pensaban era precisamente en el público; sin embargo, lo que sí querían era volver a encontrar en el cine ese interés instintivo que había dado como consecuencia el primitivo lenguaje cinematográfico. En París, Berlín y Moscú, muchos artistas se comprometieron a volver a buscar, dentro del cine, ese “algo” que le estaba faltando. Era una pena que un arte tan nuevo (apenas diez años después de su comercialización) se perdiera ya en los vericuetos del desinterés social. Algunos lo encontraron en el absurdo, otros en el subconsciente, otros en obras de arte literarias, otros en el mismo lenguaje del cine, descubierto ya por Griffith, Porter y Méliès, con su estilo cada uno. Lo cierto es que para esas fechas ya había, además de un lenguaje, una industria del cine de ficción consolidada.

Los directores de cine experimental, al descubrir una nueva manera de hacer cine (gracias a los lentes que deformaban la realidad; la edición que agilizaba o comprimía el tiempo; las anécdotas absurdas e incoherentes), crearon un nuevo lenguaje cinematográfico. En el principio lo encontraron y conforme fue evolucionando el cine (el experimental y el no experimental) lo fueron deformando, experimentando, paso a paso, con los resultados obtenidos y por último, creándolo y estableciéndolo en sus películas de carácter vanguardistas. “It was impossible, as soon as experimentalists began to explore possibilities of filmic illusion, to separate the genesis of avant-garde interest in artistic expression from the interest in dream-fantasy and the supernatural (...)” (Tyler, 1969:165)

Los experimentos estaban ya asimilados, por lo que el primer cine experimental terminó su primera etapa. Lo que sucedió a continuación es la consolidación del lenguaje cinematográfico en las películas de ficción. “The impulse of the early fiction directors

was to develop a fluid language of film that would absorb, enchant and finally ‘move’ its audiences, developing the narrative drive which the novel and the drama had already attained. It is from this branch of cinema, its mainstream that questions of realism classically emerge.” (Rees, 1999:25)

En los inicios del cine se conformó un lenguaje que se creó a partir de la experimentación y de la búsqueda de símbolos, ritmos y montajes. Conforme fue pasando el tiempo este lenguaje universal (continuidad en las acciones gracias a la edición, los *close-ups*, la cámara subjetiva, los *zooms*, los acercamientos, etc.) se comprendió y no tardó mucho en consolidarse en la mente del espectador que acudía a ver las películas sólo para entretenerse. Fue así que Hollywood se consolidó décadas más tarde: encontró la fórmula perfecta que logró encajar y hacer que las historias tuvieran el éxito que tuvieron.

Conforme fue pasando el tiempo un nuevo lenguaje se formaba o se transformaba, pero siempre basado en un modelo anterior o primigenio.

Aparecieron entonces algunos directores de cine sin trabajo, pintores en busca de una nueva forma plástica, poetas en busca de inspiración, fotógrafos que querían hacer que sus fotografías hablaran y escritores con historias salidas de sus sueños. Aparecieron artistas que tomaron la vía del cine como una opción más para escandalizar a la sociedad a la que pertenecían (los surrealistas y los dadaístas). Otros llegaron al cine por casualidad o indirectamente; sin embargo, el nuevo medio era tan fresco y poderoso que los límites que ofrecía (en esos momentos se pensaba) eran nulos, y la única barrera era la propia imaginación del artista frente a los conflictos humanos. El cine al servicio de las vanguardias, podría resumirse; sin embargo, no todos los directores pertenecían a las vanguardias y no todos tenían la intención de escandalizar sólo por el morbo y la búsqueda del escándalo.

Estos artistas comenzaron a analizar el cine que se estaba haciendo, aprendieron el lenguaje común que divertía a los espectadores y llegaron a una conclusión: ese lenguaje común no era propio para ellos y menos para lo que intentaban hacer, por lo que tenían que buscar y encontrar uno nuevo. Pero el problema continuó al ver ellos que no lo podían encontrar tan fácil (a excepción de los experimentos que ya se realizaban en la Unión Soviética), por lo que decidieron crear uno nuevo. Entre todos ellos crearon una nueva forma de hacer arte, a través del cine, con un nuevo lenguaje. Nació el lenguaje del cine experimental.

Para el cine de autor, de arte o comercial, el contar cómo un personaje tiene un conflicto interior puede tardar varias tomas, puede llegar a ser una secuencia completa. En el caso de Ingmar Bergman la película (y la historia) en su totalidad trataría de ello; sin embargo, en el lenguaje del cine experimental los conflictos que el ser humano tiene son representados y están descritos de otra manera: las imágenes comprimen el tiempo y el espacio que en cualquier otra película existe normalmente.

El lenguaje sobre el que se mueve el cine experimental es diferente, porque busca sugerir nuevas formas, cuenta lo mismo bajo otra percepción. Viktor Sklovski afirmó en *El arte como procedimiento* que: “Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos (...) existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, el aumentar la dificultad y la duración



de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte.” (Sklovski, 1973: 96) Lo anterior se escribió en 1917 en Rusia. El cambio que sufrió el país en ese año fue decisivo para que la “percepción” fuera tan importante para el arte y en general. Después de octubre de 1917 muchos objetos se vieron desde otra perspectiva, con otra percepción y fueron los cineastas rusos los que se encargaron de realizar y fundamentar ese cambio. Y no solamente los objetos, sino las relaciones sociales que se entablaron entre toda la sociedad rusa, tuvieron un cambio significativo y además, renovado frente a la percepción.

Sklovski también afirmó que: “Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos. Por eso no podemos decir nada de él.” (Sklovski, 1973:97)

No decir algo en el arte es equivalente a no existir. Las sillas seguirán siendo sillas; sin embargo, Brunius es sabio al decir que: “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) Toda renovación de la percepción (introducir algo nuevo para percibir al mismo objeto de otra manera) deberá de ser justificada. No utilizar *close-ups* porque sí, sino que debe haber un sentido por el cual se utiliza el *close-up* y no un *travelling-around*. No se puede cambiar de blanco y negro a color sólo porque sí, sino porque el desarrollo de la historia lo amerita o porque el personaje lo necesita como parte del énfasis que el director quiere expresar (un ejemplo reciente es la escena de la batalla que Alejandro Magno sostiene en la India en *Alexander*, 2004, de Oliver Stone).

Lo que señala el realizador de películas experimentales, así como doctor en Estudios Cinematográficos por la Sorbona, Émeric de Lastens, sirve como argumento a lo ya sugerido por los formalistas: “El problema consiste en que visualizar la naturaleza literal de lo visible, de los cuerpos, los rostros, los paisajes, y la aparente continuidad de los movimientos, implica un problema de semejanza y también un enigma a resolver. En fin, se trata de lograr que lo ordinario parezca desconocido, sorprendente o intolerable con su presencia obstinada, ya sea que el propósito del realizador sea antropológico, hermenéutico o político.” (Lastens, 2004)

En este sentido, los redescubridores del cine al crear este lenguaje cinematográfico que renueva la percepción del espectador (por diversos medios) hacen que lo ordinario sea otro. Le muestran al espectador una nueva forma de ver una “historia” al transformar no sólo los objetos, sino las historias con otra percepción.

No obstante, tendrían que pasar todavía algunos años para que ese nuevo lenguaje cinematográfico se estableciera como prioritario y todavía faltaban algunos más para que llegara la verdadera vanguardia al cine. “En 1907-1908 muchos creían al cine próximo a morir. Se vaciaban y quedaban las salas oscuras. En aquella decadencia tenía su parte la *crisis del tema*.” (Sadoul, 1972:61) Ya superada la primera crisis, la segunda crisis tenía que ser superada por la experimentación que hacían los escritores. Aunque las películas seguían siendo, casi exclusivamente, cuadros vivos, ya se comenzaban a explorar las posibilidades de la narrativa en cuanto a tiempo, espacio y estructura. Y por otra parte, fueron los propios actores (las futuras “estrellas”) las que harían que el público regresara

a las salas. Para 1908 “[e]l anonimato había sido la regla del cine primitivo. Con la *Film d’Art* comenzó el reinado de las *vedettes*, indispensables para conquistar al público de los teatros elegantes.” (Sadoul, 1972:61-62) El cine no sólo trasladó la técnica y las historias del teatro a su medio, sino que también trasladó a sus estrellas y la fama que les precedía.

Para los experimentalistas, el interés que les ofrecía el cine residía en el propio lenguaje cinematográfico, en las ventajas que tenía técnica y estéticamente. Para los industriales, el redescubrimiento del cine significaba una cosa: regresar al público a las salas para seguir ganando dinero. Como se ve, cada uno tenía sus propias mañas. Cada uno veía al cine de distinta manera y sobre todo, cada grupo tenía fijadas sus metas. Este podría ser considerado el nacimiento de la división entre el cine de arte y el cine comercial. Tan temprano.

La primera década del siglo pasado ve nacer un primitivo lenguaje cinematográfico, así como la industria cinematográfica en todo su esplendor. La segunda década ve su desmembramiento pero logra levantarla y se consigue la consagración del cine como un medio de entretenimiento, primero, y luego artístico. Las discusiones de si las películas debían contener subtítulos o no, la duración estándar de cada una a cada lado del Atlántico, la pelea de las patentes de película, así como de las cámaras cinematográficas; la creación de sociedades y agrupaciones en torno a industriales que veían en el cine un medio más de obtener ganancias económicas y artistas que preferían mantener su libertad creativa y artística, modelaron la forma de hacer cine durante esta década. Así también estas discusiones primigenias formaron al cine tal y como lo conocemos hoy en día, en el sentido de que se formaron los estudios, las normas y las reglas que regularon la forma de hacer cine. Así pasaron varios años en los que la experimentación finalizó y todo se concebía como un logro definitivo.

No obstante, no es tan fácil afirmar que el cine experimental “desapareció” y en su lugar hubo un cine no experimental (el cine industrial hecho por Charles Pathé y asociados) y años después, surgió el principio del tercer cine experimental de la mano de Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein y Marcel L’Herbier (lo que más tarde llamaré “la escuela impresionista”).

Para 1915 las series de *Fantômas*, hechas por Louis Feuillade, habían dado la vuelta al mundo y le habían ganado al cine un público ávido de entretenimiento y por otra parte le enseñaron una nueva lección a los industriales: el cine podía ser de “arte” y al mismo tiempo podía obtener ganancias considerables. Fue Feuillade quien al trabajar para la productora Gaumont “(...) contribuyó a orientar lo cómico por dos caminos divergentes: lo absurdo y la comedia psicológica. Lo absurdo se funda en el desarrollo de una situación paradójica con una lógica casi cartesiana.” (Sadoul, 1972:71) Y fue precisamente un discípulo de Feuillade quien, en mi opinión, comienza una tradición alejada de los convencionalismos imperantes en ese cine ya redescubierto. Sadoul lo señala como un hombre que le incorpora a su obra elementos absurdos.

El término “absurdo”, según el escritor y cineasta experimental francés Jacques Brunius, va muy ligado al origen del cine experimental. Para los artistas que comenzaban a experimentar en París con sus cámaras durante los años veinte era muy frecuente el término. Al tratar de encontrar una razón justa y justificable de las leyes del absurdo se encontraron con que este era más que una serie de hechos sin conexión aparente. Gracias

a la publicación de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud en 1900 esto se intensificó más. Las posteriores obras de Freud abrieron el camino para analizar de otra manera el arte. Hoy en día muchas veces al ver películas experimentales, el espectador está convencido de que lo que vio era algo totalmente “absurdo”. “This discovery of the absurd was significant only if it was extended by other discoveries, its glorification had no value but to denounce a lap already run by human reason, beyond which the absurd would be able to take its place in a broader rationality.” (Brunius, 1949: 61)

Para que volviera a existir un cine experimental (diferente al cine comercial que buscaba las ganancias económicas) tuvo que existir un instinto primigenio que condujera unas nuevas guías en la manera de hacer cine. Jean Durand fue el hombre que guió al cine y a quien yo considero como el eslabón perdido, entre el segundo cine y el tercer cine experimental en la segunda década del siglo pasado. En otras palabras, entre el primer cine experimental (en un sentido podríamos considerarlo como el cine experimental técnico) y el segundo (el cine experimental estético), existió Durand, quien estuvo bailando entre ambos. Entre los redescubridores y la vanguardia del cine francés tuvo que haber existido alguien que perpetuara ese espíritu absurdo e iconoclasta.

Jean Durand no sólo es considerado como un cineasta cómico, sino que es el personaje que falta en la Historia del Cine para que pueda existir una continuación en la historia del cine experimental.

Jean Durand no sólo es destacable por sus ideas absurdas, sino porque el actor-personaje que interpretaba la mayoría de sus seriales estuvo subordinado a la extravagancia que emanaban de sus guiones y no era él la estrella de las películas, como sucedía generalmente. Para la época esto era algo vanguardista, ya muchas películas del cine cómico se basaban, en su mayoría, en el personaje único que luchaba contra las injusticias de la cotidianidad (Chaplin explotaría este recurso, lo que le daría fama y éxito). Nombres como los de Boireau, Calino, Onésime, Zigoto y Rigadin fueron muy famosos en su época y marcaron la pauta del cine cómico. Max Linder fue el representante más destacado de este género cinematográfico en sus comienzos. Lo consolidó como uno más y obtuvo una fama sin precedentes. Fue uno de los precursores de Chaplin y cautivó al mundo entero con películas como *Max décoré*, *Max photographe*, *Max virtuose*, *Max et l'inauguration de la statue*, entre otras. Los títulos lo dicen todo: el personaje era el protagonista absoluto de la película. Cada director ideaba a su personaje. Y cada actor le daba vida, de distinta manera, al personaje que representaba. Era un cine cómico donde los pastelazos, las caídas y los resbalones eran frecuentes.

Para darse una idea de lo que Durand proponía en su obra, Sadoul menciona algunos ejemplos por los que considera que sobresale Jean Durand. En una de sus muchas películas sobre su personaje Onésime, este es “(...) entregado como pasto a los caracoles salvajes; llegado a rey de Valaquia, es amo de un harén envejecido cuyas danzarinas manda a la carnicería hipofágica. En *Coeur de tzigane*, su vals lo lleva por los tejados de Aigües-Mortes, después por las playas que pintó Van Gogh. Finalmente, en *Onésime horloger* se acelera la vida de París, en cuarenta segundos se casa una pareja y su hijo se hace adulto.” (Sadoul, 1972:71-72)

El absurdo como un elemento que no era muy utilizado en el cine de la época, por lo que debe ser considerado como un elemento totalmente vanguardista. Sadoul termina

diciendo que: “(...) su sentido del ritmo, su ironía, su precisión de reloj anuncian a René Clair.” (Sadoul, 1972:72) René Clair es uno de los precursores del cine experimental, llamado de vanguardia, con películas como *Entreacto* y *Paris qui dort*, durante la década de los años veinte.

“En cuanto a las películas de Jean Durand (1882-1964), son a ciencia cierta las más originales. Jean Durand tiene, más que el resto, el auténtico sentido del «gag»; no retrocede ante lo absurdo de un gesto o de una situación, sino que lo explota eficazmente y extrae consecuencias burlescas que revelan a un cómico específicamente cinematográfico.” (Chevallier, 2002)

Pero no solamente fue el absurdo el elemento que le daría armas a los redescubridores del cine para levantarlo de su segunda crisis. Brunius también toma en cuenta las obras de Jean Arthur-Frédéric Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, André Gide, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Pablo Ruiz Picasso y el dadaísmo como las causantes de que se forjaran nuevas formas de hacer y ver cine. (Brunius, 1949:61)

La generación que nació a principios del siglo pasado y finales del siglo antepasado, influida por la obra de los artistas mencionados arriba, fue la clave para que se redescubriera el cine. Si nos detenemos a mirar con detenimiento encontraremos lo siguiente: se había olvidado el cine y se había dejado de lado, lo que hizo que las industrias cinematográficas comenzaran a quebrar y el interés del público languidecía. Desde 1905 el cine en Francia había perdido su encanto y se le consideraba como un teatro de segunda, sólo que fotografiado y pobre en discurso (Brunius, 1949:66).

Por otra parte, se consideraba que la única opción era hacer un cine que rindiera dinero y ganancias económicas. Inconcebible que diez años después de su creación, el invento (el juguete) carecía de influyentes y poderosos defensores que lo exhibieran y lo impulsaran. El lenguaje cinematográfico ya se había descubierto para la segunda década del siglo pasado y sin embargo, el cine en Francia seguía careciendo de protectores al nivel de un George Méliès.

¿Defensores o detractores? El cine francés estaba en decadencia plena en la primera década del siglo pasado. El mercado estadounidense le había ganado terreno y por lo tanto, tuvo que abdicar a favor del cine cómico proveniente de América. Pero fue a finales de la Primera Guerra Mundial que se vislumbró la luz al final del túnel, y fue porque se encontraron a los “nuevos” defensores o más bien, a los detractores que harían del cine una carrera.

### **2.3.1 Los redescubridores del cine**

A principios de la segunda década del siglo pasado, Guillaume Apollinaire se convierte en uno de los primeros escritores e intelectuales en Francia que califica al cine de nuevo arte, pero no es sino hasta 1919 que se publican una serie de libros firmados por un autor, con el cual se contribuiría a llamar la atención de los intelectuales a las posibilidades que ofrecía el nuevo medio para que se pudiera considerar como arte.

El nombre de esta persona era Louis Delluc, un periodista de profesión, quien tiempo después fungiría como uno de los primeros artistas en hacer cine experimental en Francia, así como también autor de libros, que según Brunius se pueden considerar como “(...) the first books on the aesthetic of the cinema.”: *Cinéma et Cie*, *Photogénie*, *Charlot* y *Drames de Cinéma*. (Brunius, 1949:67) Delluc nació en Cadouin en 1890 y murió en

París en 1924, fue el teórico de la escuela artística donde se formaron Abel Gance, Germain Dulac, Marcel L'Herbier y Jean Epstein: la escuela impresionista.

Para 1916 una tarde su novia lo lleva al cine y ven una película de 1914, *The cheat*,

del director estadounidense Cecil B. DeMille. Esa noche Delluc decide fundar una nueva profesión que ayudará a no dejar hundir el nuevo arte que trataba de sobrevivir: crítico de cine. Él fue el que acuñó el término “cineasta”, y además de fundar un oficio, funda el lugar donde era posible practicarlo: los cine-clubs en Francia. A Delluc se le considera como el verdadero redescubridor del cine para Francia. Sus críticas y apasionadas defensas de las películas estadounidenses y los autores que las hacían hicieron despertar el interés en los nuevos directores que pronto estarían listos para estar detrás de cámaras. Un precursor de lo que luego los jóvenes críticos de la revista *Cahiers du cinéma* harían con el cine cuarenta años después bajo la *Nueva ola francesa*.

Delluc escribió algunos guiones y filmó varias películas que se podrían considerar como las precursoras del cine experimental en Francia. Es difícil no ver en él una personalidad como la que años después sería la de Henri Langlois. Actualmente en Francia está instituido el premio Louis Delluc que se le otorga a la mejor película francesa del año, independientemente del género.

En consecuencia, estos críticos y discípulos suyos veían nuevo cine, antiguo cine, cine de arte, cine comercial, las series de *Fantômas*, las películas que provenían de Estados Unidos, las de Chaplin, Sennett, Ince, Griffith, Stroheim, las películas de los discípulos de los formalistas rusos y la ola de los artistas abstractos suecos y alemanes, y formaban su educación sentimental temprana. Como señala Brunius, mostraron que “(...) the cinema could still hold out some promise and was still capable of discovering such authentic film personalities (...)” (Brunius, 1949:67).

No obstante, además de redescubrir los críticos al cine mediante la crítica y la literatura y los directores de cine mediante un nuevo lenguaje, al cine se le tenía que dar cierta autonomía y por lo tanto, desligarlo completamente de las artes que lo nutrían para que caminara solo: se buscaba un lenguaje que soportara la autonomía del cine. No se trataba de realzar lo que se ya se sabía o se conocía, sino de encontrar los elementos técnicos y artísticos propios de este nuevo arte: los *close-ups*, los ángulos de cámara, las diferentes texturas que podía soportar la película químicamente, los movimientos de cámara, etc. Porque no eran solamente las capacidades técnicas las que hacían que el cine fuera el cine, sino el tratamiento y la selección de las imágenes que después conformarán la película, ya sea ésta de corte documental o de ficción.

Jacques Brunius señala que fue el descubrimiento de un elemento que algunos cineastas utilizarían en sus obras lo que definiría al cine experimental como experimental y no de otra tendencia: el material poético. (Brunius, 1949:69). Este material iba a proveerle al cine de suficiente materia para poder ser autónomo; es decir, que ya no tenía que copiar los objetos gráficamente como la pintura, sino que podía simplemente mostrarlos. Ya no tendría que basarse en la historia (fábula) para su supervivencia como la literatura, sino que podía prescindir de ella en un sentido literal. Además, este material tenía una gran ventaja: todo se hacía con base en el movimiento. El material poético era aquel material que se presentaba en la pantalla de una manera no convencional: los temas formales se hacían ya de una manera menos improvisada y más controlada. Un ejemplo

de cómo se utiliza este material poético es el siguiente: en la película *Coeur fidèle* de Jean Epstein (1923) la protagonista mira por la ventana y lo que ella siente está siendo representado por la sobreimpresión de otra imagen (los desechos de un muelle). De otra manera (más poética) el director resuelve mostrar el desaliento que tiene la heroína por no sentirse parte de su entorno.

Se estaba encontrando el lenguaje que era necesario para la obtención del derecho propio de existir como un arte independiente y autónomo. Los directores de cine que incorporarían este elemento a sus obras y comenzarían a escribir las nuevas páginas de la historia del cine experimental se les llamó los “impresionistas” y eran Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier y Jean Epstein. Ya encontrados los elementos que le faltaban al cine para ser más autónomo, así como el camino que conducía a un nuevo lenguaje artístico y cinematográfico, lo que se propusieron los discípulos de Delluc (los impresionistas y los vanguardistas), fue aplicar lo ya asimilado y aprendido en tantísimas revistas, libros, textos y en la misma observación detenida de películas.

Según Bordwell y Thompson, estos artistas (para Brunius ellos son la primera tanda de directores vanguardistas): “(...) diferían en muchas cosas de sus predecesores. La generación anterior había considerado el cine como un trabajo comercial. Más teóricos y ambiciosos, (...) escribieron ensayos proclamando que el cine era un arte comparable a la poesía, la pintura y la música. El cine, decían, debería ser puro y no tomar prestado nada del teatro o la literatura.” (Bordwell y Thompson, 1995: 463) Las imágenes, por sí mismas, tenían que explicar lo que le sucedía al personaje, por ejemplo.

Es difícil no ver en ellos lo que cuarenta años más tarde representarían para la segunda vanguardia del cine: Truffaut, Godard, Chabrol, Lelouch y Rohmer.

Al igual que Eisenstein, Dovzhenko, Vertov o Kulechov en Rusia, estos jóvenes cineastas aplicaron la teoría a la técnica y comenzaron a escribir y dirigir sus propias películas, financiados por la compañía *Film d’Art*. Yo llamo a esta etapa el segundo cine experimental, cuando se redescubre el cine. “Entre 1918 y 1928, en una serie de películas (...) los jóvenes directores experimentaron con el cine por medio de formas que supusieron una alternativa a los principios formales dominantes de Hollywood. Dada la primacía de la emoción en su estética, no es sorprendente que la narración psicológica dominara su práctica cinematográfica. Las acciones recíprocas de unos cuantos personajes, normalmente un triángulo amoroso (...) servían como base para la exploración de sentimientos fugaces y sensaciones cambiantes.” (Bordwell y Thompson, 1995: 463). Esta corriente artística basaba su objetivo en presentar lo más fielmente como pudiera, la conciencia de sus personajes, de manera que la forma de la película lo sugiriera y lo invadiera todo. “The cinema appeared to people as a new provider of images, images that moved, that were gifted with a quite special character, and that could group themselves in time in accordance with a rhythm that no other medium could accomplish.” (Brunius, 1949: 69)

El salto generacional y artístico que se produjo es inmenso: “El interés radica no en el comportamiento físico externo, sino en la acción *interior*. Hasta cierto punto sin precedentes en el cine internacional, el cine impresionista manipuló el tiempo y la subjetividad del argumento.” (Bordwell y Thompson, 1995: 463) Pero no nada más se experimentó en el campo de la narrativa convencional, sino también en el campo de la fotografía y la óptica. “Los cineastas experimentaban con formas de transmitir los estados mentales mediante nuevos usos de la fotografía y el montaje. (...) los *iris*, las plantillas y

las sobreimpresiones funcionan como signos de los pensamientos y sentimientos de los personajes.” (Bordwell y Thompson, 1995: 463) No obstante, el logro y el éxito obtenido en el campo de la estética y la innovación técnica que se produjo, en 1929 (año en el que se estrena *Un perro andaluz*, película emblemática del cine experimental) este movimiento se daba por muerto, ya que la “(...) experimentación únicamente correspondía a determinados gustos elitistas.” (Bordwell y Thompson, 1995: 464) Ya separados y bien definidos, el cine de arte no podía competir con el cine comercial por el público.

Pero este cine experimental que redescubre al cine no solamente se componía de la escuela impresionista francesa. Según Rees, este cine es un cine vanguardista narrativo, multinacional y diverso. La influencia del cine estadounidense lo impulsó, pero no sólo en Francia. Rees incluye películas expresionistas alemanas como *El gabinete del dr. Caligari* y *El golem*, de 1919 y 1920, respectivamente. También a la escuela rusa, al director japonés Kinugasa y otros directores como Friedrich Murnau y Carl Dreyer. Independientemente de estilos, formas, contenidos y nacionalidades, Rees afirma que estos directores de cine compartían algo en común: “Like the ‘artist’ film-makers, they resisted the comercial film in favour of a cultural cinema to equal the other arts in seriousness and depth.” (Rees, 1999:31) Ya había señalado la división entre el cine de arte y el cine comercial y el momento en el que sucede. No obstante, es aquí cuando se produce la división nominal y ya se puede diferenciar más claramente entre uno y otro tipo de cine. El público sabía que no iba a ser posible que el cine estuviera subordinado a la experimentación, la vanguardia y los gustos elitistas de los intelectuales que hacían cine. Se necesitó de un nuevo empujón para volver a sacar adelante ya no al cine, que estaba bien cimentado, sino al cine de carácter experimental.

## **2.4 El principio del tercer cine experimental (las corrientes vanguardistas)**

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial las vanguardias artísticas nutren el nuevo cine que se quiere hacer. En Francia nace el cine y también nace el cine experimental en su variante conocida como el cine *avant-garde*. No es una casualidad que muchas de las corrientes artísticas de vanguardia hayan nacido casi simultáneamente, a finales de la segunda década del siglo pasado existían varias corrientes artísticas consideradas, cada una con su explicación y justificación de su existencia.

En este apartado no me quiero meter a explicar el origen y las causas de ese origen de cada una de las corrientes. Mucho menos pretendo hacer una revisión histórica o dar una mejor definición sobre ellas. Simplemente es necesario tomarlas en cuenta como uno de los factores más importantes para la consolidación del cine experimental.

Trasladémonos por un momento a Zürich a finales de la primera década del siglo pasado y principios de la segunda. Las teorías de Sigmund Freud marcaban el rumbo del arte y el “descubrimiento” del subconsciente hacía correr ríos de tinta como nunca antes, especialmente en la relación que había entre éste y el arte, así como las obras artísticas que producía.

El rumano Tristan Tzara, el francés Jean Arp, el alemán Hugo Ball y otros exiliados más se reunían en el café Voltaire para conmocionar a la opinión pública al proclamar el Manifiesto Dadaísta e iniciar una nueva corriente artística en Zürich, ciudad

en la que en algún momento vivieron en el exilio James Joyce, Walter Benjamin y Vladimir Ilich Uliianov “Lenin”. Los cuatro en su momento (en sus respectivas áreas) influyeron enormemente en el curso artístico, social e histórico del siglo XX. El irlandés por haber descompuesto el pensamiento y lo trasladó a las páginas de una novela que con el tiempo se convertiría en una de las más importante del siglo XX, aunque no fue el primero en hacerlo literariamente. “Both Joyce and the avant-gardistes of film (...) set out to show that art could feed at the very sources of the poetic imagination without using conventional narratives or respecting the naturalistic mode of the novel.” (Tyler, 1969:239)

Por su parte, el ruso instauraría por primera vez las lecciones de dos filósofos-economistas-historiadores alemanes: Marx y Engels, basadas a su vez en otros dos filósofos alemanes (Hegel y Feuerbach), en el país más grande en extensión y uno de los más pobres a finales del siglo que acababa de terminar. Por su parte, Benjamin comenzaría a diseccionar la cultura moderna a través de sus escritos, sin dejar de lado la tarea que había dejado Marx en el campo de la cultura. Por último, los dadaístas influirían decisivamente en el nacimiento de una de las corrientes de vanguardia y arte más emblemáticas y más importantes que dio el siglo XX: el surrealismo. El arte contemporáneo no puede entenderse sin antes no percibir la influencia y las obras que dejó el surrealismo.

Muchos de los filmes experimentales en esta etapa de la historia del cine experimental fueron el producto directo de una corriente artística y su aplicación en el cine: Buñuel y Dalí se afiliaron al surrealismo, Man Ray y Francis Picabia al dadadismo, René Clair bailaba entre ambos, Fernand Léger se consideraba cubista y así, otros tantos. El nuevo arte nace y poco después las corrientes artísticas lo nutrirán y le darán sabor, si se me permite la metáfora. Por otra parte, estas corrientes artísticas, ávidas en busca de nuevos lenguajes y nuevas maneras de expresarse, encontraron en el cine al nuevo mejor amigo, y fue así que el idilio duró poco pero dio grandes obras del arte cinematográfico. El invento nutría a la corriente artística, pero al mismo tiempo se complementaban; uno sin el otro no podían comprenderse en su totalidad cada uno y separadamente.

Por otra parte, estas corrientes artísticas fueron definitivamente elitistas en su momento. En principio, en el café Voltaire de Zürich eran solamente cuatro o cinco los artistas que querían renovar la percepción en el arte. Ni el dadaísmo, ni el futurismo, ni el surrealismo fueron corrientes artísticas que apelaran a las grandes masas. Una buscaba la provocación directa, la otra la exaltación del espíritu mediante lo ridículo y lo lúdico y por último, la otra corriente buscaba la “(...) exaltación de la velocidad, la energía, el dinamismo y lo mecánico (...)” (Ramos y Marimón, 2002:270).

Así también, la creación de un cine “surrealista” o “dadaísta” era experimentos elitistas, ya sea porque su recepción fue muy limitada, su comprensión era todavía más estrecha entre la sociedad o por último, porque las películas se hacían casi exclusivamente para nutrir ese cuerpo que estaba comenzando a crecer demasiado rápido (los movimientos artísticos). Las películas se hacían para satisfacer a un selecto grupo de artistas que se la pasaban divagando sobre el rumbo del arte y la vida en los cafés parisinos. El cine experimental y el cine les dio a los movimientos artísticos un impulso, difícil de igualar con otras disciplinas artísticas. Octavio Paz y André Breton consideran que la segunda película de Luis Buñuel es digna de considerarse como la película surrealista por antonomasia: *La edad de oro*. Es decir, dentro de un mismo grupo de



conspiradores no todas las películas eran dignas de llevar un título que las hicieran destacar por sobre las demás. Así, *Entreacto* de René Clair se considera como la película emblemática del cine dadaísta, y *Ballet mécanique* la película por antonomasia del cine abstracto. Pero no todas las películas experimentales de la época pueden ser consideradas como surrealistas, dadaístas o futuristas y no todas alcanzaron el objetivo que los movimientos que las amparaban lograron. Hasta para considerar la película emblemática de cada movimiento, los expertos son elitistas. Si se buscan indicios, rastros, señales y rasgos característicos de cada movimiento artístico en las películas, se encontrará que hacia el final de la década de los veinte, muchas películas experimentales combinaban con maestría preceptos provenientes de cada uno de los movimientos y la mezcla era tal que era imposible saber cuando comenzaba uno y dónde terminaba el otro.

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial la sociedad europea estaba en crisis. Películas como *El gabinete del dr. Caligari* de Robert Wiene (1919) lo demuestran y el expresionismo como corriente artística se impuso en Alemania, con el escritor Carl Mayer a la cabeza del grupo. Después vinieron los “locos veintes” y todas las corrientes artísticas que se desarrollaron se apoderaron de Europa: el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo, el manierismo, el cubismo y todas aquellas manifestaciones artísticas elitistas que quisieron, en algún momento del mundo, cambiar los ismos.

De aquí el cine despierta después de un largo letargo (el redescubrimiento) y comienzan a producirse y realizarse las nuevas películas que marcarían un nuevo rumbo en la historia del cine. Para 1922 *Ulises* de Joyce se vendía en las calles de París: el arte le había enseñado al ser humano que los modos de expresión de un mismo objeto muy poco explorado eran inmensas e infinitas: la mente humana. El descubrimiento del inconsciente, del monólogo interior, de las formas abstractas que se asemejaban y que podían encontrarseles semejanza con la naturaleza y el propio ser humano, así como de los nuevos campos de visión (los lentes que deformaban la realidad, los cubos que se asemejaban a guitarras, el cuerpo humano, la visión que se tenía de los objetos que rodeaban al ser humano) forzaron la creación de nuevas corrientes artísticas que pudieran contener en el soporte y espíritu, lo que los nuevos artistas, hijos del siglo entrante, querían expresar al mundo. Era la innovación por el arte. Ya se había dejado muy atrás la sentencia enfática de Wilde: el arte por el arte. La belleza de la obra en sí había sido sustituida por otras técnicas artísticas que mostraban mundos nuevos que los artistas del siglo XIX no habían explotado.

En todo ello, el cine experimental juega un papel muy grande, ya que muchos críticos (entre ellos Brunius y Jacobs) han indicado que era la innovación lo que más importa del cine experimental. La innovación por sí misma como justificación de la existencia de este arte. Ahora bien, estas innovaciones (al principio más de carácter técnico que artístico) supusieron la verdadera esencia del experimento que los artistas estaban desarrollando: así tenemos los diversos lentes que se utilizaron en el rodaje de *Entreacto* de René Clair, la pantalla partida en *Ballet mécanique* de Léger, los rayos X en las películas de Man Ray, etc., para después dar paso a las innovaciones artísticas en las cuales se inscriben películas como *Un perro andaluz* o *El clérigo y la concha* de Germaine Dulac, en las cuales, la ausencia de una construcción clásica de un guión, la ausencia de decorados y diálogos exactos y coherentes dieron paso a la improvisación, a

la libre asociación de imágenes y más que nada, a la sugerencia que le producían al espectador las imágenes proyectadas en la pantalla.

El cine (como arte o ciencia) ya existía para mediados de la segunda década del siglo pasado, si tomamos en cuenta (como la mayoría de los historiadores como Tyler Parker, Jacques Brunius y Lewis Jacobs) que la primera película experimental fue *La folie de docteur tube* de 1915 de Abel Gance, aunque Ernst Iros menciona que la primera fue *El estudiante de Praga* que data de 1913 y fue hecha en Alemania bajo la dirección de Paul Wegener y por su parte, Sadoul comenta que: “(...) *La folie du docteur Tube*, utilizaba las deformaciones de imágenes, pero ese film de trucos estaba más cerca de la preguerra que de la futura vanguardia.” (Sadoul, 1972: 150); por lo tanto, un lenguaje y una sintaxis ya habían sido descubiertos. Como lo señala oportunamente Brunius: “In any case, (...) a whole vocabulary, scattered and embryonic, exists already, and need only be broken into syntax and harnessed to daring themes to be able to express anything under the sun.” (Brunius, 1949:68).

Lo que hicieron los artistas dedicados a la producción de audiovisuales experimentales fue romper con mucho de lo ya establecido; sin embargo, el lenguaje casi era el mismo por una sola razón: estaban a la par en su desarrollo respectivo. Es cierto, como nos indica Manvell que el cine es el primer arte que depende totalmente de la tecnología; sin embargo, advierte también que: “The art of film was born when the first artist was excited by the chances offered him by these inventors’ achievements.” (Manvell, 1949: 13)

Luis Buñuel aprendió por la influencia de Fritz Lang; sin embargo, *Un perro andaluz* tiene poco que ver con *Metrópolis* en varios aspectos; no obstante, es el romper con lo anterior con los maestros ya establecidos lo que conduce a una nueva forma de hacer arte.

Las corrientes artísticas le enseñaron al cine muchas lecciones; no obstante, una de las más importantes era que el cine (el juguete nuevo) era un nuevo medio para soportar los manifiestos y los lineamientos que cada una de las corrientes profesaba.

## **2.5 Un elemento vanguardista (los experimentos de los rusos)**

Antes de pasar al cine de vanguardia como tal es prudente hablar un poco sobre la influencia del laboratorio experimental, como lo llama Georges Sadoul, del cine soviético, no ruso.

El cine nace en Rusia, como una industria poderosa y organizada, el 27 de agosto de 1919, y se confirma en 1922. El artífice de esa gran industria fue Lenin, quien a su vez fue uno de los primeros actores que aparecieron frente a las cámaras de cine de su país. Él transformó el cine ruso en el cine de la Unión Soviética. Y la importancia que tiene el cine soviético en la Historia del Cine no nada más se presenta bajo la forma de películas o de directores, sino más bien bajo la forma de innovaciones técnicas que podrían estar bien consideradas como elementos vanguardistas. Hablo específicamente de los avances en materia cinematográfica que los rusos hicieron en cuanto a edición, además de la teoría cinematográfica que se denominaría poco tiempo después como el “cine-ojo” y que estaba fundamentada en los experimentos que hizo Dziga Vertov.

Las teorías cinematográficas que produjeron los rusos estuvieron muy avanzadas para su época. Este no es el lugar para detallarlas y analizarlas, sino simplemente es

significativo mencionarlas como uno de los factores que también hicieron posible la creación de un nuevo lenguaje cinematográfico, para redescubrir el cine del que anteriormente hablaba. No solamente las corrientes artísticas de la vanguardia, así como los incendios, las crisis que el cine tuvo que sobrepasar, la entrada del nuevo siglo, los avances en materia científica y la modernidad, hicieron posible el nacimiento del cine experimental (en las versiones que se analicen). Faltaban las incorporaciones de los camaradas soviéticos en la Historia del Arte, no nada más en la Historia del Cine. Y estos experimentos, a su vez, estaban basados en fórmulas matemáticas y geométricas (Ramos y Marimón, 2002:207) y en el teatro japonés Kabuki, y sobre todo, en una importante decisión que tomarían los directores rusos, en especial Eisenstein: lo importante de la película no es el actor, sino un todo colectivo: el héroe es el pueblo soviético.

Debido al tiempo y a las facilidades que tenían en el laboratorio en la Escuela Estatal de Arte Cinematográfico en Moscú, los nuevos aprendices a cineastas (muchos provenían de otras disciplinas, aunque no artísticas) se lanzaron a hacer varios experimentos con la edición y el montaje. Es conocido el efecto Kulechov (el rostro de un actor intercalado con tomas de una sopa, un niño y una mujer, por lo que el espectador cree que el actor responde a los estímulos que cada toma le produce, cuando en realidad el rostro del actor siempre es el mismo) y todas sus variantes aplicadas en cada una de las obras de ficción de directores como Eisenstein, Pudovkin y Dovzhenko. También el montaje de las atracciones (podía ser métrico, rítmico, tonal, armónico o intelectual) que Eisenstein dedujo a partir de la teoría social y política de Karl Marx. Esta teoría estaba basada en el supuesto de que cada toma debía estar enfrentada con la otra (creando así una continuidad), para que así se pudieran crear las atracciones en el espectador. La toma debía explicar por sí misma lo que sucedía sin necesidad de utilizar algunos intertítulos.

Todos estos experimentos se aplicaron bastante bien a las necesidades del cine soviético y palabras más, palabras menos, sirvió obedientemente al Estado, en todas aquellas operaciones que el Estado le tenía preparadas al pueblo soviético. La Revolución necesitaba a sus artistas, como ellos a ella.

Según lo que podemos extraer de lo establecido por Gregori Roshal en su artículo escrito para Roger Manvell, pareciera que el cine experimental y el no experimental hechos en Rusia, desde 1922 hasta finales de la década de los cuarenta estaban dirigidos a las masas. No se debe entender esto entonces como comunicación de masas, ni tampoco como cultura popular, ya que estos filmes, como mostré, están escritos y filmados con base en teorías cinematográficas y los resultados que obtuvieron haciendo varios experimentos. Son filmes (*El acorazado Potemkin*, *Madre* o *Tierra*) complejos y como el mismo Roshal lo establece: están reflexionados desde la primera hasta la última toma, con grandes precisiones milimétricas. Obras de arte en el más estricto sentido de la palabra.

No obstante, lo que sí es evidente es que muchas veces se pueden malinterpretar las afirmaciones que hacen personas como Roshal respecto al periodo que Rusia pasaba por esos momentos. Lo único que puede pensar el lector es que la Unión Soviética hacía los filmes no sólo como meros objetos artísticos, sino también como meros instrumentos de propaganda política. Es un hecho bien sabido que Eisenstein hacía sus filmes con cierta libertad creativa, siempre y cuando estos sólo exaltaran el espíritu naciente de la nueva nación, el comunismo, la fraternidad, la solidaridad, etc.

La teoría cinematográfica del montaje fue su aportación para consolidar al Estado como el aparato que controlaba y proveía. Por primera vez en la Historia del Cine, el protagonista de la películas no era un solo hombre, sino un coro (los gremios obreros, los campesinos) que exaltaban la solidaridad y el trabajo en conjunto. Pero independientemente de la afiliación política de cada uno de los experimentalistas, sus trabajos fueron clave para una nueva manera de hacer cine. Ellos eran la propia industria, por lo cual, era difícil pensar en alguno de ellos como un autor marginado. Una de las características que definen al cine experimental es es aquél que está marginado de las industrias culturales. Lo digo en este sentido: desde la creación del cine, tal y como lo conocemos, sólo los directores de cine rusos tuvieron el tiempo y las condiciones propicias (sociales, culturales, políticas y geográficas) para desarrollar varios experimentos que dieron como resultado una nueva forma de hacer “otro” cine, o si se prefiere, un cine experimental. En ninguna otra época o período en la Historia del Cine hubo algo semejante a lo que construyeron los directores soviéticos. Ni en Francia, Alemania o Estados Unidos existió un “laboratorio” como el que los rusos diseñaron y crearon para la producción de películas (no historias convencionales) que cambiarían el curso de la Historia del Cine, así como escribirían un nuevo capítulo en la del cine experimental.

Por su parte, Dziga Vertov, quien realmente se llamaba Dennis Kaufmann, fue un hombre que también se involucró en los experimentos del montaje, pero prefirió crear su propia escuela: el cine-ojo. Con ella, Vertov quería mostrarle al mundo que el ojo del ser humano era el ojo de una cámara de cine, por lo que podía estar “archivando” todo lo que veía. Vertov salía a las calles de las ciudades y filmaba todo lo que veía su ojo, filmaba todo lo que pasaba, todo lo que acontecía. Ya después en la sala de edición yuxtaponía plano a plano para lograr una obra total y coherente. El estilo del montaje de Vertov difería mucho del que profesaba Eisenstein, ya que Vertov no utilizaba una narración convencional (no contaba una historia en un sentido estricto) como Eisenstein o Dovzhenko.

Él era y se consideraba documentalista. Roman Karmen afirma que “In the experiments of the kino-eyes there was, of course, a good deal of merely formalistic twisting and turning. But the courage to open new paths, the search for undiscovered means of depicting life expressively through the camera- these are undoubted merits of the kino-eyes and their director Vertov.” (Karmen, 1949: 173)

Los experimentos y las innovaciones que lograron Vertov y su grupo fueron bastantes: rechazaron la velocidad estándar de filmación (de 16 cuadros por segundo cambiaron a 24 cuadros); colocaron la cámara en lugares extravagantes para obtener distintos puntos de vista (motocicletas, trenes) y poder captar la velocidad de la vida: el camarógrafo cargaba con su cámara a todos lados para que ninguna situación se le escapara del campo de visión. Este cine-ojo le mostraba al público lo que sucedía alrededor de una ciudad, lo que sucedía en la vida real; no se trataba de engañarlo sino de mostrarle lo que pasaba, como en un noticiario. No es casualidad que Vertov comenzó su carrera cinematográfica haciéndose cargo del primer periódico cinematográfico en Rusia, por lo que a la larga con este cine-ojo quería fijar la vida real, la vida que le pasaba al ser

humano por delante. No obstante, Vertov no era un hombre que simplemente se quedara satisfecho con filmar las imágenes para después editarlas.

En su película más famosa, *Céloviek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara) de 1929, Vertov construye a partir de imágenes tomadas en Moscú, Riga y Kiev lo que se podría considerar como una “sinfonía de ciudad” al estilo de Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, pero que Vertov explota y decide al mismo tiempo hacer un documental metacinematográfico, o más bien, un ensayo sobre el cine. Decide mostrarle al pueblo ruso la manera en la que viven y en la que se desarrollan como personas, desde que se levantan y comienza el día laboral, hasta que cada clase social y cada obrero y trabajador llega a su hora de ocio, pero al mismo tiempo, le permite ver cómo se monta la película, cómo se hace, llegando al clímax en el que el ojo de un ser humano (el del camarógrafo) se mezcla con el objetivo de una cámara de cine (una de las imágenes más poderosas que tenga registrada la Historia del Cine). *El hombre de la cámara* se convierte en una película netamente experimental. Es una película que muestra la teoría de su autor pero bajo un estilo muy propio que amalgama perfectamente la teoría profesada con la práctica. Esta película significa un nuevo paso en el desarrollo del cine experimental. Cualquiera podría haber hecho una película en la que se muestran imágenes de varias ciudades (en un estilo poco efectivo se contrastarían; por ejemplo) pero Vertov no. Vertov quiso hacer de su ojo una cámara de cine y viceversa. *El hombre de la cámara* fue de los primeros intentos en los que el cine cuestiona al cine. Cuestiona sus limitaciones, sus ventajas y sus alcances.

En conclusión, la mayoría de las películas rusas trataban sobre los temas que el nuevo país necesitaba: consolidar un país que fuera fuerte, que le enseñara a todos sus habitantes lo grandioso que era, con base en personajes típicos de la Rusia de principios del siglo pasado: campesinos, obreros, líderes estudiantiles, revolucionarios. Pero lo importante aquí es entender que los experimentos que fabricaron (en el sentido más literal) los rusos fueron determinantes para conseguir un nuevo lenguaje cinematográfico, el inicio de lo que más tarde se llamaría como Teoría Cinematográfica y sobre todo, encontrar elementos para la creación de un *corpus* experimental, no sólo técnico, sino también estético.

## **2.6 El tercer cine experimental (el cine *avant-garde*)**

Señala Sadoul que la vanguardia artística llegó al cine más tarde que en otras disciplinas artísticas, como la literatura, la pintura o la escultura. En una parte tiene razón, mientras que en otra está equivocado. “La vanguardia apareció en el cine hacia 1925, con diez o veinte años de retraso respecto de la pintura o la poesía.” (Sadoul, 1972:176) No obstante, para los primeros años de la segunda década del siglo pasado ya se hacían experimentos con la cámara para hacer películas de contenidos y formas abstractas, más que vanguardistas. En 1910 dos hermanos artistas, considerados futuristas, Gina y Corra, habían pintado a mano película echada a perder y anotaron los resultados. Como apunta Rees, la película no sobrevivió, pero a partir de las notas se puede reconstruir la película, que está estructurada como una serie de *sketches* coloreados: “The first begins with a green colourfield. Then a small red star spreads tentacles which cover the screen, until green dots return to absorb the red and return to absorb the red and return the screen to the original colour (...). Two further and more elaborate episodes follow, one based on a

play of three colours and another on the seven colours of the solar spectrum in the form of small cubes.” (Rees, 1999:28) Independientemente de que esta película esté considerada como un ejercicio abstracto, es divertido pensar que la vanguardia, desde el primer momento, estuvo vinculada al cine, por los medios que le podía ofrecer.

En su forma, la vanguardia tal vez tuvo un atraso para su incorporación en el cine (o lo que para ese entonces se quería validar como el séptimo arte), pero en la búsqueda, en espíritu, varios artistas ya habían tenido la curiosidad de utilizar el nuevo medio (para otras personas el cine todavía no estaba asegurado como un arte, sino más bien como un medio de expresión). Cada país tenía a sus artistas en ciernes buscando una nueva forma de hacer cine. Cada uno de ellos experimentaba como mejor le venía en gana. Rees señala que entre 1909 y 1920, ya existían varios grupos futuristas y dadaístas que experimentaban con la vanguardia en el cine: “(...) the experiments in ‘lightplay’ at the Bauhaus, Robert and Snya Delaunay’s ‘orpheric cubism’, Russian ‘Rayonnisme’ and the cubo-Futurism of Severino, Kupka and its Russian variants in the Lef group.” (Rees, 1999:19) Independientemente de la afiliación artística de cada uno, así como de la nacionalidad y las formas con las que experimentaban, estos artistas se consolidaron gracias a los experimentos que comenzaron a descubrirse en el campo de la pintura. Asimismo, en la primera década del siglo pasado el primer cine, con respecto a la relación que tenía con el arte tuvo dos grupos que defendían cada una de sus tesis. En el primero, los artistas consideraban que el cine era un arte colectivo; no existía la individualidad, sino la conjunción de varias artes que formaban la totalidad de la película. En el segundo, para las industrias y las Academias, “(...) early film was less cultural and more commercial, although it shares a context in which mastery of the technological base was entwined with cultural property and artistic status.” (Rees, 1999:25) Además, este cine se consideraba como producto de una autoría creativa.

Los orígenes del cine de vanguardia, aunque un poco inciertos se pueden rastrear y encontrar en dos corrientes artísticas: el futurismo y el dadaísmo. Aunque Rees también incluye el cubismo como piedra angular para entender los orígenes de este cine experimental. Así, también todas las revoluciones que se estaban llevando a cabo, no solamente en el campo del arte, sino en el de la industria, la fotografía, la lingüística, la filosofía, la aeronáutica, la física, la literatura, el cambio de la sociedad misma, influyeron para que la ciencia se adelantara al arte, de tal manera, que puede existir una relación muy estrecha entre los rayos X y la cinefotografía científica. Como resultado, *Retour a la raison* de Man Ray (1923) es un ejemplo de esta relación.

Por si fuera poco, Rees afirma rotundamente que las nuevas teorías surgidas sobre la percepción y el tiempo en el arte, influyeron para que los artistas comenzaran a tratar de poner la pintura en movimiento, sobre el celuloide y con la ayuda de la animación. Así Rees señala tres distintos grupos que veían al cine, no sólo como un arte sino como diversas formas de acercarse a la realidad. En el primero de ellos, varios entusiastas veían al cine como una nueva manera de ver (Ricciotto Canudo y Máximo Gorki, entre otros); el otro veía al cine como un nuevo camino para entender las construcciones y las paradojas del tiempo y la duración (entre ellos, Ludwig Wittgenstein). Por último, existía un grupo, el de los intelectuales, escritores y artistas (Apollinaire, Picasso, Braque, Richter, Eggeling) que veían en el cine los medios suficientes para comenzar una

revolución técnica de la pintura y la escultura, basando sus principios al cine abstracto. (Rees, 1999:25-26)

La vanguardia se origina en movimientos sociales de diversas índoles, pero después de que dejara de ser territorio ocupado por los movimientos sociales y pasara a ser territorio del arte, el cine se pudo vanagloriar de tener entre sus entrañas a tan distinguido visitante: la vanguardia. Sadoul afirma algo que es contundente y que también dio origen al cine de vanguardia, por lo menos en el aspecto social. “La vanguardia limitó primero su público a la élite intelectual, y esto es lo que la diferenció de los laboratorios experimentales soviéticos, que partieron de posiciones literarias y estéticas análogas, pero cuya ambición fue, desde su fundación, llegar a la gran masa de los espectadores.” (Sadoul, 1972:177) A diferencia de lo que mostré con el cine soviético, Sadoul quiere distinguir entre estos dos tipos de cine en la manera en la que cada uno se dirigía al público. El cine soviético pretendía aleccionar a las masas (aunque las películas de la época no pueden considerarse como simples productos de la cultura popular); mientras que el cine vanguardista en Francia quería agredir y provocar al espectador.

Y fueron precisamente estos gustos elitistas y las preferencias de los intelectuales, las que dieron pie a bastantes discusiones en la época. Había de dónde escoger: por ejemplo, si las películas debían tener intertítulos o no, lo que causó revuelo entre directores y espectadores. Como en todo, algunos estaban a favor de incluirlos como parte del filme en sí y otros protestaban por considerarlos inútiles para el objetivo de la película. Los que protestaban por su inclusión, argumentaban que las imágenes por sí mismas debían de explicar lo que estaba sucediendo, sin tomar en cuenta al espectador. Eisenstein procuraba, por ejemplo, que cada plano pictórico debía estar bien calculado fotográficamente (composición, nivel de luces y sombras, curvas de movimientos, etc.) para que ningún intertítulo fuera necesario entre un plano y otro. Los que estaban a favor argumentaban que los intertítulos eran una parte importante del guión de una película, por lo que dejarlos fuera era como si le quitaran a la película lo que tenía que decirle a la audiencia.

Otra discusión importante fue la de si debía la banda de música estar o no presente mientras se proyectaba la película. Independientemente de los elementos y el material poético que contuviera la película, ésta por sí misma, debía contener, para su existencia un ritmo. Y que mejor aprendizaje que el arte que está basado en él: la música. Para 1924 las orquestas musicales se plantaban frente a la pantalla y mandaban al solitario pianista al desempleo. Se trataba de imprimirle a la historia una música particular que encajara perfectamente con las imágenes que se presentaban y no una música improvisada que sólo hacía más llevadero el silencio. La música que se producía estaba dirigida, especial y únicamente, para cierta película. Un año después, Frank Martin, en un artículo en el *Cahiers du Mois*, exponía las obligaciones de la música de la siguiente manera: “Music in the cinema has no other object than to occupy the ears while the whole attention is concentrated on vision, and to prevent their hearing the exasperating silence made by the noise of the projector and the movement of the audience.” (Martin, 1925)

El problema surgió cuando muchos compositores se sentían como parte del todo, por lo que se quejaban con frecuencia y pedían participar más en la realización en la película. Debido a que las cosas cambiaban constantemente, y que además todos, en su mayoría, eran puros y simples experimentadores, nadie podía poner los límites de la colaboración de cada uno de los técnicos y artísticos que ponían su esfuerzo para hacer

una película. (Hay que recordar que las discusiones sobre la colectividad y la individualidad en el cine estaban todavía frescas). Todo esto también afectaba la experimentación que se hacía no nada más en el cine comercial, sino en el experimental, porque como ya he anotado y señalado: el origen del cine también fue el origen del cine experimental.

Al reprocharles a los músicos su participación de manera “simbólica”, Brunius señala lo siguiente: “All we ask of them is to be part of the atmosphere, but they will insist on telling the story. It is as though the writers were incapable of moving us with their dialogue and plot, the directors with their directing, the cameramen with their lighting, (...)” (Brunius, 1949:72).

Ambas discusiones son importantes, pues modelaron el lenguaje cinematográfico que poco a poco iba tomando su lugar dentro de las películas (antes de la entrada del sonido en el cine), aunque no solamente de las películas de carácter vanguardista, sino todas aquellas que ya lidiaban con cambios espaciales y temporales, así como el lenguaje derivado de los experimentos que se hacían con el montaje.

Pero lo mejor estaría por llegar: si el cine era un arte o era un artilugio científico. A.L. Rees pone la discusión en la mesa cuando pregunta: ¿el cine es un arte y de qué tipo? Las discusiones no se hicieron esperar a principios del siglo pasado. Hasta la fecha se puede seguir atestiguando la misma discusión y hasta llevada al extremo: ¿qué es el arte y para qué sirve? Basándose en diversas teorías provenientes de otros campos y disciplinas, muchos intelectuales, pensadores, pintores y cineastas se dieron a la tarea de validar al cine como un arte y ya después de independizarlo de otras a las que seguía aferrado. “Ricciotto Canudo and Abel Gance hailed cinema as a ‘sixth art’ in 1911/12, while for the Polish critic Karol Irzykowski in 1924 it was ‘the tenth muse’. For the American poet Vachel Lindsay in 1922 film was like architecture (...)” (Rees, 1999:25).

Fueron las corrientes artísticas de vanguardia las que le dieron ese empujón que necesitaba el cine para validarse artísticamente. Ya repartidos los papeles se podía continuar con el espectáculo: lo que seguía era superar la discusión de si el cine debía conseguir la verdadera autonomía. Según Brunius hubo dos ofensivas: en la primera se seguía subordinando el cine a otras artes que lo nutrían invariablemente. La segunda fue más radical: buscaba emancipar este arte de cualquier otro. La consecuencia de estas ofensivas y discusiones fue que dentro de poco tiempo, el cine en Francia se reducía a un cuerpo teórico en las revistas y en los periódicos que lo que se hacía en los *sets*. “It must be remembered that nothing much can be done in France that is not the application of a doctrine, and the exposition of it nearly always anticipates its being put into practice.” (Brunius, 1949: 74)

De igual manera, en Rusia en las primeras décadas del siglo pasado no había todavía cámaras, los estudiantes de cine, en vez de filmar, se pasaban el tiempo escribiendo y leyendo sobre cine (Eisenstein, Vertov, Dovzhenko y Pudovkin). Lo mismo sucede en Cuba hoy en día: existe una teoría cinematográfica muy diversa e importante; en cambio, una industria que permita aplicar la teoría no existe como tal. Lo mismo sucedía en Francia en la década de los años veinte, ya que las discusiones que hubo buscaban más la provocación del contrario que una resolución práctica para ambas posturas. Pero no fueron solamente los periódicos, los textos especializados y las revistas mensuales de cine que comenzaban a pulular por todos lados, sino que también la



proliferación de cine-clubs lo que hizo posible que el cine fuera una materia que se discutía más de lo que se hacía. No obstante, estas discusiones hicieron que el cine (experimental y no experimental) evolucionara y comenzara a tomar un camino más recto, de la mano de las vanguardias.

Regresando al tema de las vanguardias, según Rees, fue el futurismo la corriente que marcaría definitivamente el curso de la historia del cine experimental. Antes se tuvieron que superar las técnicas y las enseñanzas del cubismo, especialmente las que profesaban Georges Braque y Pablo Ruiz Picasso. Aunque estos dos pintores no se adentraron en el mundo del cine, ni hicieron películas ‘cubistas’ sí eran fanáticos del cine y comenzaron a teorizar sobre los límites del cine: la enconada relación entre la pintura y el cine, que para ese momento no pasaba de ser una pintura en movimiento pero con todas las desventajas habidas y por haber. Para 1912 se seguía teorizando sobre la influencia del cubismo, Cézanne y el cine. Fue después, cuando se supera esta etapa y el ‘nuevo arte’ se traslada a Italia cuando las cosas comienzan a cambiar.

En Italia se creía que el cubismo no había llegado adonde el futurismo quería: “(...) art must move beyond painting into life. Freed from the gallery, art was to intervene in the flow of daily events (...) and to affect all aspects of the culture.” (Rees, 1999:27) Algo curioso, ya que como he señalado las otras vanguardias eran elitistas. En cambio, los futuristas italianos querían que el arte saliera a las calles y tuviera contacto con las masas. Y no es para sorprenderse: los futuristas buscaban ansiosamente la acción, la velocidad y el movimiento, y que mejor soporte artístico que el cine para probar sus teorías. Este fue uno de los grandes avances que tuvo el cine para poder ser considerado como el séptimo arte. El lema de los futuristas: “One must free the cinema as an expressive medium.” Rees afirma la importancia del movimiento cuando dice: “Everything they touched on they ignited: automatic art (which led to surrealism), the painting of light and motion (which led to abstraction), art in the streets (which led to performance art), art as critique (which led to Dada).” (Rees, 1999:27)

El cine futurista anticipó el cine abstracto por las formas en las que diseñó los espacios donde tomaban lugar las acciones de las películas. Aunque como señala Rees, generalmente estas películas contenían líneas argumentales, era evidente que su estilo era vanguardista. Independientemente del importante papel que desempeñaron los futuristas, no se debe dejar de lado el hecho de que realmente fue hasta la década de los veinte del siglo pasado, cuando el cine se torna vanguardista en forma y estilo, pero ya no bajo la tutela del futurismo, sino del surrealismo y el dadaísmo, principalmente. Hasta el día de hoy es muy común escuchar hablar del cine surrealista como una de las formas principales del cine experimental, o casi la única, lo que le dio un cariz diferente a las situaciones, ya que de un momento a otro, sólo las películas surrealistas, de temáticas surrealistas o de toques surrealistas eran consideradas películas experimentales. La fama de *Un perro andaluz* comprometió a la generación de directores de cine experimental venidera.

Rees señala que existieron, por lo tanto, dos variantes del cine experimental (o vanguardista) en Francia en un periodo que va desde 1924 (año de *Entreacto* de René Clair y *Ballet mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy) hasta 1932 (año de *La sangre de un poeta* de Jean Cocteau). La primera se trata de películas cortas, oblicuas,

generalmente disociadas de una narrativa lineal, es el cine abstracto (el francés y el alemán) “(...) which broadly set up a different space for viewing from narrative drama, in which stable perception is interrupted and non-identification of subject and image are aimed for.” (Rees, 1999:46) En la otra variante están las películas no abstractas, aquellas como *Un perro andaluz*, *La sangre de un poeta* y *La edad de oro*. Estas películas experimentales buscaban una participación activa en el espectador, mediante los recursos ya formados y explotados en ese tiempo de la narrativa y la actuación (películas más humanas) para al mismo tiempo desconcertarlo mediante una serie de actos irracionales, así como de imágenes que no tenían conexión aparente, “(...) an image of the disassociated sensibility or ‘double consciousness’ praised by surrealism in its critique of naturalism.” (Rees, 1999:46)

Por su parte, Brunius propone una clasificación de la evolución histórica de la vanguardia cinematográfica en Francia en cuatro periodos: desde la primera *avant-garde* liderada exclusivamente por Louis Delluc, hasta la supuesta muerte del cine experimental en la Francia de la década de los veinte. (Brunius, 1949:78-102). No obstante, Brunius hace la advertencia de que, en general, existen dos vertientes muy claras, que; sin embargo, con el paso del tiempo se combinarán incesantemente hasta que se dicte la muerte del cine *avant-garde*. Una que se encarga de reconocer aquellas películas que se dirigían más hacia la renovación y expansión del objeto en cuestión y la otra que se dirigía hacia una disección de los recursos del lenguaje y la técnica: “[a] (...) photographic quest for new forms and an awakened consciousness of rhythm.” (Brunius, 1949:77) Lo mismo que Rees, sólo que en otras palabras.

En el primer periodo se nota la gran influencia de Louis Delluc, ya que fue el hombre orquesta durante esta etapa, que más o menos estaría situada entre 1920, año en el que escribe el guión de la película *La fiesta española* (dirigida por Germaine Dulac) y terminaría cuatro años después, con su muerte. Sus escritos, sus reseñas, sus críticas, sus películas, su forma de hacer cine y sus teorías, cumplieron con las funciones de sentar las bases del redescubrimiento del cine en Francia. Durante esta etapa, los futuros directores de cine se preparaban con base en el trabajo de Delluc, como ya vimos.

La segunda etapa, la cual la sitúa entre 1924 y 1928, le corresponde a varios de los cineastas que poco a poco irán construyendo y formando el lenguaje del cine experimental, así como la pequeña industria que se dedicó a la producción de este tipo de cine (la escuela impresionista): Dulac, Gance, Epstein y L’Herbier. Todos ellos discípulos de Delluc. En esta etapa claramente se perfilan el estilo y la técnica que la mayoría de las películas experimentales utilizarán posteriormente. Brunius separa claramente las maneras de hacer cine experimental de esta etapa en dos.

La primera representaba aspectos del mundo exterior y acciones cotidianas en un contexto poético, al quitarles toda lógica racional. La segunda creaba nuevas formas al fotografiar criaturas y objetos de otras maneras, distorsionándolos, poniéndolos bajo otras formas de iluminación y también, a veces, creando formas abstractas. (Brunius, 1949: 87) Esta escuela se caracterizaba por un estilo propio, el cual comenzaba a perder la influencia directa de Delluc: se comenzaba a tener una noción muy clara de lo que la cámara podía ofrecer visualmente, por lo que todo tenía que trasladarse a un lenguaje visual muy concreto: la anécdota, la historia y las situaciones. Para Brunius este estilo era

demasiado exagerado y conformista, en el sentido de que adoptaba cualquier acción, independientemente de su origen, estilo o corriente y la adaptaba a un “look visual” (Brunius, 1949:79).

En la tercera etapa suceden dos cosas inesperadas que renovarían el campo de la cinematografía en el plano vanguardista. La primera: en 1925 Jean Epstein realiza *Photogénies*, aunque lo importante surgiría cinco años después, con la aparición de *Mélo die du monde* del alemán Walter Ruttmann. Me adelanto: lo importante fue que algunas personas, para principios de la década de los veinte, descubrieron (aunque en Rusia ya se producía cine de esa manera) que todo el pietaje tomado por camarógrafos de noticieros se quedaba guardado en bodegas y no se utilizaba, por lo que si alguien con los suficientes esfuerzos artísticos e intelectuales cortaba y editaba los retazos aislados y los convertía en una “edición coherente” podía producir algo artístico y con sentido. (Brunius, 1949:98). Años después, esta rama del cine experimental se consolidaría en los Estados Unidos, durante la década de los años cincuenta con Bruce Conner como una de las más importantes dentro del cine experimental. Los artistas dedicados a estas películas se les llama compiladores. La película de Conner *A movie* de 1958 lo atestigua. Esta tercera etapa Brunius la ubica entre 1925 y 1928.

Haciendo un paréntesis hay que destacar que uno de los esfuerzos más grandes para producir una película experimental de este tipo se hizo en Rusia. La película en cuestión se llamó *A day in the new world* que data de 1940. La idea original se le atribuye a Máximo Gorki, el cual les sugirió a los camarógrafos rusos que salían diariamente con sus cámaras a la calle, que filmaran todo lo que pasaba en un día y se compararan los resultados obtenidos. Algo parecido a lo por Jacobs llama los cineastas experimentales “realistas” (directores que filmaban la naturaleza y a las personas para luego en la edición, incorporarles un ritmo y sentido que por sí mismos no tenían). El procedimiento no era nada nuevo, se llamaba *Kino-Pravda* (cine-verdad). Lo innovador en este sentido era que varios camarógrafos filmaran el mismo día, de la mañana hasta la noche, (el 24 de agosto de 1940) en varias partes de la Unión Soviética (absolutamente toda: las fábricas, las calles, los campos, Armenia, Georgia, Ucrania, Moscú, los campesinos, los maestros) para después editar la variopinta de imágenes y tener una película de este tipo. El resultado fue bueno. Ese nuevo mundo que se presentó sólo servía a fines ideológicos que a fin de cuentas no iban más que a parar a las manos de los aparatos ideológicos del Estado comunista. No obstante como idea y dejando atrás la doctrina ideológica, *A day in the new world* sirve como un documento experimental muy interesante que permite ampliar los límites de la mente humana en la frontera entre el arte y la experimentación.

Por último, Brunius decide ponerle fecha a la cuarta y última fase de la *avant-garde*: 1928. Un año antes de que apareciera la obra que muchos aplaudirían como la más importante obra de arte que el cine experimental le legaría al mundo: *Un perro andaluz*. Posteriormente según Brunius, la exhibición de *La edad de oro* en 1930 provocaría la disolución del grupo *avant-garde* y por consecuencia, el final de este periodo, ya que se dieron cuenta de que hacer cine experimental estaba fuera de moda, la forma y la producción de un cine experimental no coincidía con las industrias cinematográficas más representativas que imperaban en ese momento en Europa. Brunius acepta que fue Robert Desnos (fotógrafo y cineasta) quien enterró al cine *avant-garde* al escribir el 8 de marzo

de 1930 en la *Revue du Cinéma*: “An exaggerated respect for art, a cult for expression, have led a whole group of producers, actors and spectators to the creation of avant-garde cinema, remarkable for the rapidity with which its productions go out of fashion, its absence of human emotion and the danger into which it leads the whole cinema.” (Desnos, 1930)

“Understand me. When René Clair and Picabia made *Entr'acte*, Man Ray *L'étoile de Mer*, and Buñuel his admirable *Chien andalou*, there was no question of creating a work of art or a new aesthetic, but of obeying movements that were deep-seated and original, and demanded therefore a new form.” (Desnos, 1930)

Al terminarse este ciclo, los directores de cine tuvieron que dejarse llevar por el *mainstream* y continuar produciendo cine pero de otra manera: había llegado el momento en el que legado del cine experimental en Francia se depositaba en las figuras de Jean Vigo, los hermanos Jacques y Pierre Prévert, Marcel Carné y Jean Renoir. Como epílogo, Brunius propone que “(...) though the avant-garde, then in its most extreme and characteristic form had disappeared, it does not follow that the spirit of adventure and research was dead. If those representing this spirit made films “on the fringe” no longer exist it was because the film industry had for the most part absorbed them, but it had by no means quite broken them in.” (Brunius, 1949:104).

Brunius dice que esta aventura le dejó al cine dos grandes lecciones. La primera, que gracias a la manufactura de estas películas se consolidó en Francia una industria cinematográfica más especializada, concreta y concisa. Por primera vez se aprendió cómo construir *sets*, maquillar actores, iluminarlos y fotografiarlos, así como grabar sonido. La otra fue que se aprendió a hacer guiones. (Brunius, 1949:103-104).

Por su parte, Rees señala como fecha en la que termina este idilio entre el cine y las vanguardias 1932, año en el que Jean Cocteau realiza *La sangre de un poeta*. A partir de entonces el cine experimental, como veremos más adelante, se divide en varios niveles. Por una parte se encuentra el cine de vanguardia narrativo en Francia (Vigo, Carné, los hermanos Prévert), por la otra, el cine documental de corte experimental en Inglaterra y los primeros experimentos en los Estados Unidos.

El problema para poder explicar lo que yo considero el tercer cine experimental es que dentro del mismo existen distintas variaciones: cine surrealista, cine dadaísta, cine puro, cine abstracto, las sinfonías visuales y los documentales experimentales, como las sinfonías de ciudad. Yo lo llamo tercer cine experimental en un orden estrictamente cronológico, mas este tercer cine podría dividirse en varias etapas, ya sea por temática, cronológicamente o por su forma *filmica*. “This diversity (...) means that there is no single model of avant-garde film practice (...) None of these suggestive analogies is exhaustive (...)” (Rees, 1999:50).

Pero a fin de cuentas, en la Historia del Cine, se considera que los cines vanguardistas son aquellos que eran conocidos como el cine surrealista y el cine dadaísta. A continuación presento las características más importantes de cada uno de ellos, así como el cine documental-experimental que se hizo en Inglaterra, aunque es importante anotar que existe mucha más literatura al respecto. Con el siguiente apartado quiero mostrar una de las muchas variantes que existen sobre el cine experimental (tal vez una de las más conocidas); sin embargo, debo admitir que no se agota el tema del cine surrealista y dadaísta.

### 2.6.1 Los cines surrealista y dadaísta

En primer lugar, Bordwell y Thompson señalan que el cine surrealista (resultado del cine dadaísta) “(...) es abiertamente antinarrativo, ataca la propia causalidad.” (Bordwell y Thompson, 1995:465) Como ya había mencionado, una de las características más emblemáticas del cine experimental es la ausencia de una narrativa lineal. El hecho de que el cine surrealista se apropiara de esta manera de “narrar” hizo que muchas veces, con el tiempo, se relacionara el cine experimental con el cine exclusivamente surrealista. No obstante, su estilo “(...) es ecléctico. La puesta en escena está a menudo influida por la pintura surrealista. (...) El montaje (...) es una amalgama de algunos recursos impresionistas (muchos encadenados y sobreimpresiones) y algunos recursos del cine dominante. (...) se utiliza frecuentemente el montaje discontinuo para fracturar cualquier lógica espacio-temporal.” (Bordwell y Thompson, 1995: 466) Para Rees en cambio, la antinarración no es tan importante como “(...) a skating documentary eye, ‘trick-effects’ (...) and an avoidance of overt montage rhythm (...)” (Rees, 1999:43) Los surrealistas utilizaban la cámara de cine como un medio para retratar el orden simbólico, que al mismo tiempo rompían con las imágenes que ideaban. (Kuenzli, 1996:10) Como ejemplo, hay que recordar la toma más famosa del cine surrealista: cuando Buñuel corta el ojo de una mujer y una nube pasa sobre la luna en *Un perro andaluz* de 1929.

Todas estas características le dan al cine surrealista una autonomía como ningún otro cine en la historia ha tenido. Si bien ahora existen directores como David Lynch, Terry Gilliam o Jan Svankmajer que están considerados como directores surrealistas, sus películas no transmiten el mismo efecto que tuvieron Dalí y Buñuel; Artaud y Dulac, guionistas y directores de *Un perro andaluz* y *La coquille et le clergyman*, respectivamente. Además de la obvia y evidente provocación que querían producir, los cineastas surrealistas nunca fueron marginados de ninguna industria, así como tampoco tuvieron impuesta una censura que los limitara. Esta libertad los hizo irreverentes y conscientes de la provocación que querían producir en la burguesía francesa. “[T]he surrealists in France (...) rejected such attempts to ‘impose’ order and musical structure where they preferred to provoke contradiction and discontinuity.” (Rees, 1999:41)

Para Ramos y Marimón, el cine surrealista se basa en el guión que se consigue extraer de la película. Los guiones son textos que ponderaban el amor loco, el delirio, el ataque a la lógica, a la moral y el gusto. Ataca a la sociedad y sus convenciones y al final, a la razón misma. (Ramos y Marimón, 2002:550)

No obstante, muchas películas que se precian de ser surrealistas pueden estar sujetas a una evaluación, ya que provocar por provocar no es un argumento suficiente para justificar a una película como experimental y de arte. Por eso Rees afirma que “(...) surrealist cinema is often understood as a search for the excessive and spectacular image (...)” (Rees, 1999:43). El hecho de que el cine surrealista de la década de los veinte incluyera ciertas secuencias oníricas, lo que provoque sorpresa, ciertos símbolos y objetos místicos, esotéricos y hasta eróticos, hace que este cine no se lo tome el espectador tan en serio, lo cual provoca que muchas películas, sólo por el hecho de incluir ciertos elementos que se consideran surrealistas, no puedan estar consideradas como películas de este tipo y de paso, como cine experimental o de arte. Independientemente de si una película por ser surrealista deba, al mismo tiempo, considerarse como película experimental y además artística.

Con el tiempo, la disolución del grupo fue inevitable lo que llevó al cine surrealista a ser recordado como un momento importante en la Historia del Cine. Sin embargo, a partir de los años sesenta, las nuevas vanguardias en el cine (la Nueva ola francesa, el Cinema nuevo en Brasil, el *Free cinema* en Inglaterra, entre otras) volvieron a poner sobre el mapa el legado del cine surrealista. Y no sólo las películas, sino también la cultura popular absorbió al movimiento en un grado en el que era imposible pensar que los surrealistas lo aceptaran: revistas de moda, la ropa, canales de televisión como MTV, los videos musicales, los comerciales, la publicidad y hasta secuencias completas en películas como *Alicia en el país de las maravillas* (1940) y *Dumbo* (1941) de Walt Disney.

Ahora bien, en contraposición se encuentra el cine dadaísta, el cual no es tan famoso ni ha sido investigado en el mismo grado que el cine surrealista, aún cuando fue su precursor. Rudolf Kuenzli, profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Iowa, así como director del Archivo Internacional Dada señala que existen muy pocos estudios sobre la relación entre el dadaísmo y el cine (Kuenzli, 1996:7)

La diferencia primordial entre el cine surrealista y el cine dadaísta es que éste último quería provocar y agredir, pero a partir del juego en el arte. El cine dadaísta exalta lo lúdico. (Ramos y Marimón, 2002:549) Según Kuenzli, la diferencia entre uno y otro reside en la manera en la que cada uno de los cines desfamiliariza la realidad social: ambos creaban una distancia entre el espectador y la película. Pero por una parte, los surrealistas preferían utilizar los medios que les ofrecía el cine (la narración, los artilugios ópticos y los personajes reales o no) para adentrar al espectador a esa realidad que la película construía. En cambio, el cine dadaísta no dejaba que el espectador entrara y se sintiera identificado con alguno de los personajes, si es que los había. (Kuenzli, 1996:10)

A diferencia del cine surrealista, el cine dadaísta no sólo se hacía en Francia, sino también en Berlín, aunque como señala Kuenzli, lo que produjo Berlín no eran precisamente películas, sino *collages* y fotomontajes, los cuales tenían un trasfondo más social, político y sobre todo, mecánico. Respecto a esto último Elsaesser señala que la relación entre el cine y el dadaísmo no se puede entender si antes no se revisa la relación entre el arte y la tecnología. Como ya había mencionado, el cine, para finales del siglo antepasado, no se había establecido como un arte propiamente, sino como una amalgama entre ciencia y arte. No obstante, hizo que muchos artistas comenzaran a reflexionar en los efectos estéticos que podía producir esta “máquina”. Además “[i]t had also cruelly exposed the delicate relationship between crafted object and art object in respect to labour, skill, and value.” (Elsaesser, 1996:14)

En cambio, en París las películas dadaístas se caracterizaban por “(...) disrupt the viewers' expectations of a conventional narrative, their belief in film as presenting reality, and their desire to identify with characters in the film. Dada films are radically non-narrative, non-psychological; they are highly self-referential by constantly pointing to the film apparatus as an illusion-producing machine.” (Kuenzli, 1996:7)

Pero el cine dadaísta tiene problemas que no lo dejan identificar fácilmente. Thomas Elsaesser toma en cuenta dos: uno, la atribución y la contribución y dos, la cronología.

Es muy fácil saber qué película o qué director se puede considerar como surrealista; no obstante, en el momento de calificar a un director o a una película de

dadaísta los problemas surgen. En este plano encontramos que directores como Hans Richter pueden ser abstractos pero al mismo tiempo dadaístas. Aún cuando las características del cine dadaísta se puedan detallar e identificar, los pocos escritos que existen sobre la relación entre cine y dadaísmo desmienten lo que uno creía como dadaísmo y lo convierte en surrealista. Así también es posible encontrar que muchos teóricos como Ramos y Marimón, Tyler Parker, y A.L. Rees, por ejemplo, consideran que la película de Fernand Léger, *Ballet mécanique* es abstracta, mientras que Richter la consideraba dadaísta. Lo mismo sucede con *Entreacto* de René Clair, la cual está considerada como un ejemplo perfecto de cine dadaísta, mientras que Ramos y Marimón también la consideran como surrealista (Ramos y Marimón, 2002: 549).

Por otra parte, el cine dadaísta comenzaría en 1920 (cuando el alemán Hans Richter y el sueco Vikking Eggeling comienzan sus investigaciones sobre el movimiento en Berlín) y terminaría ocho años después. Según Elsaesser no existe más cine dadaísta después de 1928, cuando se proyecta *Estrella de mar* de Man Ray.

No obstante, Thomas Elsaesser menciona varias características propias del cine dadaísta. En principio, el cine representaba para los dadaístas una oportunidad inmejorable para probar sus teorías. “[T]he cinema seemed initially anti-contemplative as an entertainment (...) but it soon acquired its own aura: that of glamour and total specular entrancement (...) [the] interest of some Dadaists focused in the first instance on the behaviour of the crowds, the character of a happening, and the “degraded” nature of film spectacle, parodying subversively the theatre and the concert hall.” (Elsaesser, 1996:17-18)

Otra de las características que destacan al cine dadaísta es que las películas dadaístas sólo son dadaístas cuando se era dadaísta. Aunque en principio esto pueda sonar extraño, Elsaesser lo explica en los siguientes términos: ““What is a Dada film?” would resolve itself into the question ‘When was a film Dada?’” (Elsaesser 1996:19). Por lo que respecta a la corta existencia del cine dadaísta, entonces su apogeo podría considerarse como una tarde de mayo de 1925 en Berlín, cuando se presentaron *Sinfonía diagonal* de Viiking Eggeling, *Film is rhythm* de Hans Richter, *Opus I, II y IV*, *Ballet mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy, *Entreacto* de Francis Picabia y René Clair y por último, tres películas hechas en la Bauhaus por Moholy-Nagy. (Kaes, 1982) Las películas dadaístas, por lo tanto, se consideran así cuando se hace un evento dadaísta.

Por último, Elsaesser señala que el cine dadaísta consideraba así al aparato cinematográfico “(...) is devised to function so as to disguise the actual movement of the image (...) in order to create a non existent movement in the image.” (Elsaesser, 1996:23) Porque para los dadaístas, el cine era una metáfora para representar la relación que el cuerpo humano tenía con el ambiente social. (Elsaesser, 1996:14)

El final de ambos cines se debió en gran parte al excesivo elitismo que profesaban. Aunque las películas se proyectaban, muchas de ellas no tenían una aceptación general. El público, poco a poco, comenzó a dejar de asistir a las *soirées* y dejó de tener un contacto directo con este tipo de películas. Las pretensiones de los dadaístas, que muchas veces caían en contradicciones entre sí, también contribuyeron a hacer que su cine fuera producto de un selecto grupo de personas que se “divertían” haciendo cine y arte. La realidad no es tan agradable como en un sueño y si de los sueños, interpretados por el psicólogo vienés, se inició una parte del cine experimental, esta interpretación de la

realidad no les sirvió para conseguir mantenerse en el gusto del público y en la industria cinematográfica.

“There was little commercial interest in either Richter’s or Eggeling’s work, even though it was sponsored by the powerful UFA Studio, which successfully marketed other types of animation film (...) *Entr’acte* was specifically commissioned, and Man Ray’s films were made with money from a wealthy expatriate (...) There was, in consequence, less of a viable exhibition system for experimental shorts produced outside the film industry.” (Elsaesser, 1996:15)

La realidad siempre supera al arte y éste no puede adaptarse y superarla, por lo que muchos desisten y prefieren seguir retratando el mundo y “su” realidad, pero ya bajo otra óptica. Experimentar también puede resultar cansado y la veta de los sueños siempre podrá ser agotada en muy poco tiempo. Lo que se puede terminar es la experimentación, mas no el experimento. Temas siempre habrá; sin embargo, el método científico-artístico para abarcarlos pueden ser menores en proporción, dependiendo del contenido y la forma.

Para 1929, se llevó a cabo en La Sarraz en Suiza un congreso en el que se discutió el futuro del cine vanguardista y se llegó a una conclusión: el cine debía ahora de lidiar con la realidad y lo documental. Esta transición se debió en gran parte a que muchos de los artistas vanguardistas se afiliaron a partidos políticos. Para 1929 Breton se había unido al Partido Comunista, lo que hizo que muchos artistas se empaparan de política y se comenzara a hablar de un cine que debía de enfrentar la realidad en vez de transformarla. Hans Richter (cineasta abstracto y dadaísta) llegó a afirmar en su libro *The struggle for the film*, escrito en 1930, que la época demandaba el hecho documentado. (Rees, 1999:51) “The first result of this was to shift avant-garde activity more directly into documentary.” (Rees, 1999:51)

Pero sorprendentemente no fue en Francia o Rusia donde el documental de corte experimental tuvo mayor fuerza, sino en Inglaterra, la cual, por su condición de isla siempre estuvo aislada de las corrientes vanguardistas.

### **2.6.2 El cine en Inglaterra (el cine documental-experimental)**

El género documental, asegura Rees, “(...) associated with political and social values, still encouraged experiment and was – despite claims for its objectivity – ripe for development of sound and image montage to construct new meanings.” (Rees, 1999:51) En este apartado, me refiero al cine documental-experimental que hicieron los ingleses, los pioneros en el arte de retratar la cotidianidad y al mismo tiempo experimentando con los resultados que iban obteniendo. “Finally, the documentary did not use actors or, if it did, they were not star vehicles. In the first full age of the film star, acting was one of the final barriers between the avant-garde and mainstream or arthouse cinema.” (Rees, 1999:51)

Edgar Anstey (productor, escritor y director de cine), al hacer una aproximación histórica de lo acontecido en Inglaterra propone que antes que nada, desde los inicios del cine la actitud al hacer cine, aún con las limitaciones, era ya de por sí “inevitable experimental.” (Anstey, 1949:235) Esto ya se ha discutido y se ha abordado: al hablar de los inicios del cine también se habla del inicio del cine experimental, ya que fueron paralelos.



En Inglaterra la llegada del cine hizo que se vislumbraran las posibilidades que ofrecía el nuevo medio, pero no en el terreno artístico, sino en el técnico, didáctico y pragmático. Generalmente, en casi todas las naciones en las que irrumpió el cine se utilizó como un medio para retratar la vida diaria. No obstante, no en todos los países se consolidó esta estrategia tanto como en la Inglaterra de principios de siglo.

En otras palabras: en Inglaterra, ya fueran las instituciones gubernamentales, las educativas o las militares, éstas tomaron al cine como un medio para simplificar los procesos explicativos: un precursor de la comunicación de masas. Los ingleses, desde el principio, se inclinaron más por los documentales cinematográficos, antes que por las ficciones. Pero a diferencia de Lenin y el Soviet, las autoridades británicas no tomaron en cuenta tanto el poder que podían tener al manipular al público mediante el cine, sino que más bien, éstas se dedicaron a producir y financiar películas que mostraran los procesos de la vida diaria para mostrar el conjunto del conglomerado social que se gestaba a principios del siglo XX, mediante una propaganda visual. Es de suma importancia recordar que para principios del siglo pasado la ciudad más grande en extensión y la que tenía más habitantes en el mundo era el Londres victoriano, por lo que una ciudad de tales dimensiones asustaba a cualquier gobierno frente a la manera en la que se debía de organizar.

Como ejemplo de lo anterior, Anstey nos dice que el British Film Institute encontró un catálogo cinematográfico de 1899 donde se encuentra una película llamada *Country life*, la cual fue solicitada por el Ministerio Británico de Información. Se presume que *Country life* fue una serie de películas que se enfocaba a procesos de agricultura. Por otra parte, señala Anstey, otra película de la misma época se considera como precursora del documental de corte social: *The alien's invasion*, la cual trataba sobre la invasión de inmigrantes que terminaban instalados en los muelles de Londres y las condiciones de vida que soportaban. Anstey advierte que esta película no sólo fue financiada por motivos políticos, sino que además fue uno de los primeros ejemplos de propaganda proyectada en una pantalla. (Anstey, 1949:235-36)

No obstante, siguiendo el recorrido cronológico del cine experimental en Inglaterra encontramos que no fueron los documentales de corte social, las historias de ficción o los documentales de procesos los que comenzaron el cine experimental, sino que fueron las películas de corte científico, si es que se les puede llamar de esa manera. Con otras palabras: fue Percy Smith, un empleado del Ministerio de Educación, quien en su tiempo libre experimentaba con la fotografía, el encargado de hacer películas que reflejaran y mostraran “(...) the processes of natural growth by means of the moving picture camera (...)” (Anstey, 1949: 236). Según Anstey, el trabajo de Smith fue probablemente la primera película de cine experimental que se hizo en Inglaterra, si se toma en cuenta la experimentación de manera técnica. Al fotografiar el crecimiento natural de las plantas y árboles, Smith fue evolucionando poco a poco, hasta que pudo llegar a controlar la técnica cinematográfica que le permitiría, mostrar en la pantalla, cómo crecía (paso a paso) un organismo vivo, sin necesidad de “estar” o ver todo el proceso que podría resultar fastuoso, largo y tedioso. Eso es experimentar.

Pero fue la escuela documental en Inglaterra (dirigida por el escocés John Grierson, que aprendió cine en Estados Unidos) la que le ofreció al director experimental más campo abierto. “Many students of the cinema believe that the outstanding characteristic of

British films is their link with real life. It is certainly true that many of the finest British productions have broken away from the fictional conventions of the studio in order to use images directly representative of day-to-day experience.” (Anstey, 1949:243) Y bajo esa premisa, estos directores se lanzaron a fotografiar la vida, el mundo y con base en ello construyeron ciertas obras experimentales, pero más bien en un plano técnico. Las instituciones oficiales (como la General Post Office o la Film Unit) fueron las escuelas y los pilares para conseguir fondos, filmar imágenes, editarlas, producirlas y experimentar con ellas. Patrick Russell afirma que hubo tres tipos de “unidades de filmación”: las oficiales patrocinadas por el gobierno, las independientes que buscaban una libertad creativa más extensa y las que estaban incorporadas a empresas comerciales como la Shell (Russell, 2003-05). Independientemente del giro que manejaban, estas unidades consolidaron el documental como uno de los géneros predilectos por los pioneros en la industria cinematográfica en Inglaterra, así como del público en general.

Básicamente esta nueva forma de ‘acercarse a la realidad’ se supeditó a dos corrientes. El documental que hacía Grierson y se fundaba en las teorías del montaje de Eisenstein (era el montaje lo que le daba unidad y lenguaje a la película) y la que se basaba en las enseñanzas de Brecht, Weill y Eisler sobre el ‘arte social’.

Pero en Inglaterra no siempre se utilizó el documental como el género ideal para poder experimentar con la imagen y el sonido. Como nos indica Jamie Sexton, desde la década de los años veinte ya se experimentaba también con la estética, la narrativa y las situaciones más cotidianas y así se continuó en la década siguiente. (Sexton, 2003-05) Un ejemplo: una visita al dentista, vista por un escritor y director británico se puede convertir no tanto en una pesadilla, sino en un ejercicio cinematográfico de corte experimental, por lo que la vida diaria (elemento característico del cine inglés, según Anstey) se complementa y se retrata con el arte, cuando es contada como en *Tell me if it hurts*, dirigida por Richard Massingham de 1934. El cine nace en 1895. Pues bien, entre 1897 y 1907 nacieron varios individuos que marcarían el rumbo del cine experimental en el mundo, y en especial en el Reino Unido: John Grierson, Len Lye, Kenneth Macpherson, Richard Massingham, Alberto Cavalcanti, Edgar Anstey, Lawrence Olivier, Anthony Asquith, Basil Wright e Ivor Montagu, entre otros. Así mismo, la adición de John Grierson, en 1933, a la unidad de películas de la GPO (General Post Office) y la creación de la Film Centre aceleró la producción de muchas películas “vanguardistas” o “experimentales” en el género documental y en el género de ficción. Como ejemplos: *Crossing the great sagrada* (1924) de Adrian Brunel; *Blue bottles* (1928) de Ivor Montagu; *Drifters* de John Grierson y *Tusalava* de Len Lye de 1929; *Borderline* (1930) de Kenneth Macpherson; *Beyond this open road* de B. Vivian Braun, *Bread, Song of Ceylon* de Basil Wright y la ya citada *Tell me if it hurts* de Massingham de 1934; *The birth of the robot* de Len Lye en 1935 y *Hell unlted* de McLaren y Helen Biggar de 1936. Estos ejemplos de cortos y documentales experimentales son en buena medida significativos para la historia del cine en Inglaterra. Algunos son más experimentales que otros; muchos de ellos no experimentaban casi con la estética, sino más con la técnica cinematográfica, influenciados mucho por el montaje soviético y la estética del expresionismo alemán. No obstante, en Inglaterra no hubo un arraigo tan fuerte de las vanguardias artísticas (cubismo, impresionismo, surrealismo, futurismo, dadaísmo) en las películas que se hicieron en las primeras décadas del siglo pasado. El arte como arte no entraba en los

planes de los documentalistas ingleses que preferían retratar la vida del trabajador común y corriente, por lo que no tenían tiempo de estar imaginando, ni tampoco de andar soñando con la magnitud de los cineastas de Francia.

Es curioso como cada país se retrata así mismo con las primeras imágenes que los pioneros toman la cámara de cine: en México lo primero que se filmó fue a un indígena vestido de militar siendo el presidente de la República, cabalgando por un bosque adornado a la usanza francesa; en Inglaterra el protagonista central de todos estos documentales era el obrero, el pescador, el campesino: el trabajador común y corriente. No había nada de extraordinario en lo que hacía; sin embargo, la escuela de Grierson se encargó de ensalzar las acciones de la vida diaria mediante la experimentación con el sonido y la imagen. Entre 1900 y 1902, James Kenyon (1850-1925) y Sagar Mitchell (1866-1952) filmaron las condiciones de vida de los obreros ingleses en cortos como en la serie *Workers at Pilkington Glass Works* de 1900. Desde el comienzo, el obrero se formó como el personaje principal del cine inglés. Y la tradición continúa hasta ahora en filmografías como la de Ken Loach.

John Grierson fue el “genio” detrás de todos estos documentales al hacerlos de una manera práctica y que cumplían con su objetivo real; sin embargo, Grierson también se consideraba un artista y decidió hacer documentales pero aprovechando los recursos del lenguaje cinematográfico. Pero más que un cineasta, Grierson se distingue por sus escritos y sus teorías sobre los alcances reales del género documental. Así como fue Delluc el que acuñó el término “cineasta”, Grierson también se distingue por haber acuñado el de “documental” cuando reseñó en Nueva York *Moana*, una película de Robert Flaherty en 1926. ¿Pero fue John Grierson un documentalista experimental? No en el sentido que Walter Ruttmann propone en *Berlín*, por ejemplo. Sus aportaciones al género experimental son de otra índole. Pero es curioso como varios nombres y situaciones se dirigen hacia el cuello de la botella a medida que nos acercamos al cine experimental y su historia.

Ni Louis Delluc, ni Robert Flaherty ni John Grierson pueden estar considerados como cineastas o documentalistas experimentales netamente. No obstante, diversas situaciones los convierten en piedras angulares en el desarrollo de la historia y sobre todo, en la consolidación del cine experimental en sus países respectivos. Delluc acuña el oficio y funda el lugar para ser crítico en Francia (además de escribir guiones y dirigirlos para películas que con el tiempo se considerarían experimentales, influenciadas por el surrealismo); Grierson al hacer de crítico en Estados Unidos acuña otro término al observar una película de Flaherty, quien a su vez, había hecho una de las primeras películas consideradas experimentales (según Jacobs) en territorio estadounidense. Grierson, por su parte, había fungido como productor de uno de los documentales “experimentales” más famosos de la historia del cine inglés: *The song of Ceylon*, dirigida por Basil Wright en 1934 y le había introducido al público inglés una película que influiría en el curso de la historia del cine experimental, nunca antes vista en Londres en 1929: *El acorazado Potemkin*.

*The song of Ceylon* “(...) is a sophisticated documentary, notable for its experimentation with sound. (...) At times these sounds are disconcerting in the way that they are used (...)” (Sexton, 2003-05). Ni Flaherty volvería a hacer películas

experimentales, ni Grierson produciría documentales de ese tipo (no obstante, crearía en Canadá el National Film Board donde realizaría la mayoría de su obra uno de los grandes pilares del cine abstracto y experimental: Norman McLaren), así como la muerte de Delluc marca la primera etapa de la historia del cine vanguardista en Francia.

Los tres protagonistas se mezclan en el tiempo y en el espacio de la historia del cine experimental; no obstante, lo que cada uno le aporta al cine experimental son esfuerzos aislados que no fueron comprendidos en su momento y en el contexto histórico. Fue tiempo después que se comenzó a hacer una revisión de lo que el cine era hasta ese momento y los historiadores se dieron cuenta de la importancia de cada uno de estos “pioneros” del cine experimental.

## **2.7 El cine en Estados Unidos (el cuarto cine experimental)**

En Estados Unidos de América el cine experimental tomó un cariz distinto. Como nos dice Lewis Jacobs, en Europa el término experimental tenía que ver más con una connotación intelectual al denominar a este cine, mientras que en Estados Unidos, más precisamente en Nueva York, el término significaba algo más hacia el carácter “amateur” de los intentos fílmicos (Jacobs, 1949:113). Las razones son obvias y deducibles. La escasa comunicación que había entre ambos espacios geográficos hizo que en Estados Unidos no se conocieran sino después las propuestas vanguardistas que se estaban produciendo en Europa. En Europa hacer cine experimental era experimentar (valga la redundancia) con el arte y el mismo cine, romper con las tradiciones narrativas y presentar el mundo que se vivía en el período de entre guerras, mientras que en Estados Unidos el hacer cine experimental se identifica más con la experimentación de la cámara: ver las cosas de otra manera pero sin ninguna otra pretensión artística.

En sí se puede hablar de toda una corriente distinta que se forma en Estados Unidos, la cual no se preocupa mucho por la propuesta estética mientras que hace más énfasis en el manejo de la cámara y las ventajas técnicas que ésta le da al autor para combinarlas y producir algo experimental. En París la experimentación con la cámara ya era un hecho, en cambio en América el juguete era nuevo y había que gastarlo técnicamente para después poder pasar a explotar las probabilidades artísticas. Las vanguardias que nacen en Europa tardan un poco más en llegar a Estados Unidos. Estos primeros intentos de importar las vanguardias artísticas a Nueva York se caracterizaban por su bajo costo de producción, su gran inventiva, el bajo número de personas involucradas en la realización del producto y la eliminación del método de los grandes estudios. (Jacobs, 1949:119).

No obstante, independientemente de las temáticas y las corrientes que cada película podía representar en Europa, en Estados Unidos, a mi parecer, realmente se comenzó a experimentar con el cine como en ninguna otra parte. En otras palabras, en Europa generalmente el cine experimental se supeditó a las regiones geográficas y géneros específicos: en Francia había un cine surrealista o dadaísta, pero casi no había un cine experimental de animación, en Alemania había un cine de animación más abstracto y dadaísta, en Rusia existía un cine experimental en cuanto a edición y narrativa, y en Inglaterra se experimentó más con el género documental. Es en Estados Unidos donde se consolida el cine experimental como tal.

En Europa se experimentaba más con la forma fílmica. El cine experimental europeo se distingue por haber sido un cine primario que no sabía con qué y cuándo

experimentar. De vez en cuando eran historias, a veces fragmentadas, a veces no, las que lo representaban. En esta historia de luces y sombras, el cine experimental en Europa a veces relucía y a veces se oscurecía. Eran historias que a la mejor tenían acciones como cualquier historia, en algunas ocasiones lidiaban con los sueños, otras veces eran películas animadas que proponían un equilibrio entre la imagen y el sonido, sin tener que contar alguna historia. De vez en cuando eran ideas las que se querían expresar pero sin llegar a cuajar como tales. La experimentación realmente se dio en esa época, específicamente en la década de los años veinte.

Es curioso ver cómo los historiadores y los críticos no saben cómo encasillar a los distintos tipos de cine que se hacían en París, Berlín, Londres o Moscú durante la misma década (1920-1930). Las etiquetas son válidas; no obstante, cada una tendrá que tener por fuerza sus razones válidas para que se les otorgue a cada tipo de cine. En cambio, en Estados Unidos las etiquetas provienen pero a partir del mismo tipo de cine, de uno sólo: aquél que no estaba afiliado, de ninguna manera, a Hollywood; independientemente de las temáticas o el estilo que tuviera cada película.

No es que un cine sea mejor que el otro, o que uno tenga más mérito que otro. En Europa al cine que se deriva de las corrientes artísticas de vanguardia (y eso ya es un hecho confirmado: el cine experimental europeo se le llama cine *avant-garde*, pero esta etiqueta podía concederse a cualquier tipo de película que no fuera entendida masivamente o que fuera en contra de ciertas reglas artísticas, culturales, industriales. Cualquier película que contribuyera al escándalo y a la destrucción de la burguesía (de la época) podía bien considerarse como un cine vanguardista, especialmente surrealista.

En cambio, en Estados Unidos se comenzó a experimentar de otra manera, con otras temáticas y estas películas fueron las que definieron, en primera instancia al cine experimental que tiempo después se comenzaría a llamarle como cine *underground*. Edward Small afirma que este cine se origina en Estados Unidos por el complicado sistema de distribución que tenían estas películas. “(...) during this particular era when the very distribution of such works often placed them on the level of then illegal pornographic and political productions.” (Small, 1994:49) Por obvias y evidentes razones cada cine es diferente (zona geográfica, idioma, clima, etc.), no obstante, es curioso ver como el cine experimental en Europa decae y en su lugar entra un cine más comercial, debido al elitismo que ya había mencionado. En Estados Unidos, en cambio, primero se coloca al cine comercial como el cine en sí, y luego se comienzan a producir los experimentos que le darán fuerza y forma al cine *underground*. Como veremos más adelante, en Estados Unidos el cine experimental surge y nunca decae, en esta historia de luces y sombras, puedo afirmar que en Estados Unidos la luz nunca venció a la oscuridad; y sin embargo, el panorama no se volvió negro tampoco. Existió un equilibrio inusual que en Europa nunca se pudo lograr.

En Estados Unidos la primera película experimental se llama *Manhatta* y se hace en 1921, seis años después de la película de Gance en Francia, pero no es sino hasta 1928 cuando Jacobs propone que el cine experimental verdadero comienza a dar sus frutos. El segundo filme experimental hecho en Estados Unidos fue realizado por una de las grandes mentes del documental que ha dado el mundo del cine: Robert Flaherty con su *24 Dollar Island* en 1927. Small le concede a *The life and death of 9413-A Hollywood extra* (1928) de Robert Florey el honor de ser otra película experimental de las primeras que se

conocen en su país, aunque advierte que no es sino hasta la década de los años cuarenta cuando entra el cine experimental con toda su fuerza. Y no está tan equivocado: para 1940 se estrena *Fantasia*, producida por Walt Elías Disney (un inmigrante irlandés que llegó a controlar Hollywood).

Esta película es un conglomerado de “historias experimentales”, si se me permite la contradicción y debe ser tomada en cuenta, no sólo por su importancia dentro de la Historia del Cine, sino también como parte fundamental del guiño comercial que tienen las industrias culturales respecto al cine experimental. Pero es tres años después que el cine experimental estadounidense comienza a levantarse con la producción de Maya Deren: *Meshes of the afternoon*. No obstante, Small, al mismo tiempo señala que *H2O* (1929) de Ralph Steiner también es importante en el desarrollo de la historia del cine experimental estadounidense, por sus innovaciones en el campo técnico en Estados Unidos: “(...) the turbulence and undulations of Steiner’s simple subject mimic the strange distortions of fun-house mirrors.” (Small, 1994:40)

La historia del cine experimental estadounidense, según Small, se concentra más en las teorías cinematográficas para tratar de contrastar lo que han dicho los teóricos con lo que hicieron los directores. Small, sólo se limita a hablar de unas cuantas que según él, serían representativas para observar el panorama en su totalidad. A su vez, Small divide en tres categorías las películas del cine experimental hechas en Estados Unidos: las expresionistas (como ejemplo, Small propone *Lot in Sodom* de 1933, dirigida por James Watson y Melville Webber), las cuales se caracterizan por la ausencia de la palabra verbal y la narración estricta que procede de la música (Small, 1994:42); las realistas líricas (como las ya antes mencionadas *H2O* y *Manhatta*) que se caracterizan por ser lugares de expresión donde se rechaza “(...) the jurisdiction of external reality as an unjustified limitation of the artist’s creativity, his formative urges.” (Kracauer, 1965) y por último, los psicodramas.

A diferencia del cine experimental que se hacía en Europa, Small contribuye a la discusión anotando lo siguiente: “Likewise, the American Avant-Garde (AAG) does not follow the Europe Avant-Garde’s immediate theoretical rejection of narrative. Rather, the AAG more typically retains a somewhat poetic narrative structure that often directly deconstructs the, by then, internationally established classical continuity conventions it thereby reveals as arbitrary. This indigenous narrative characteristic is particularly pronounced in one especially interesting subcategory of the AAG that today is termed *psychodrama*.” (Small, 1994:43) Según lo que le señala P. Adams Sitney a Small en *Visionary film* es que estos dramas (o en otras palabras, las primeras películas de cine experimental que se hicieron en Estados Unidos) se componen de cuatro características esenciales: buscan la identidad sexual en un ambiente dramático, psicológico y personal; generalmente son autobiográficas y el director actúa en ellas. Películas ejemplares de esta corriente serían *Fireworks* de Kenneth Anger de 1947, *Meshes of the afternoon* de Maya Deren de 1943 y *Fragment of seeking* de Curtis Harrington de 1946.

Lo que *Un perro andaluz* hizo por el cine de vanguardia en Francia, *Meshes of the afternoon* lo hizo por el cine experimental estadounidense. Esta película fue dirigida por Maya Deren, quien está considerada como la madre del cine *underground* en Estados Unidos. Ella fue el vehículo para que las películas experimentales tuvieran una salida más amplia a la industria comercial, así como indagó en varios tipos de cine experimental. Aunque su obra es muy corta (apenas cinco películas) es muy importante y se destaca,

entre otras cosas, por haber introducido una nueva manera de hacer cine no comercial en Estados Unidos.

Me remito ahora a la distinción que hizo Lewis Jacobs (escritor, cineasta experimental e historiador del cine estadounidense) sobre el cine experimental estadounidense para Roger Manvell en el libro *Experiment in the film*. Al incluir esta distinción no pretendo colocarla como la única y más importante, sino que me pareció bastante acertada en algunos puntos difíciles de clarificar como las distinciones que hace entre directores como Maya Deren y Oskar Fischinger, por ejemplo, o la manera en la que propone diseccionar al cine experimental en películas de animación, abstractas o de cierta “ficción”.

Por otra parte, la tarea de Jacobs es muy significativa porque recoge una de las primeras distinciones en temas que se hacen en la historia del cine experimental (data de 1949). La distinción de Jacobs no pretende clasificar en distintos tipos de cine al cine experimental, ni pretende dar a conocer una cronología de los hechos. En su historia, Jacobs se enfoca en todo el cine de Estados Unidos que no contaba con la simpatía del *establishment* y lo clasifica según parámetros temáticos.

Aunque la distinción se centra en artistas específicos estadounidenses, ésta es muy clara al presentarnos las tres vertientes más importantes que tuvo el cine experimental y sirve para explicar, en términos generales, lo que sucedía alrededor del mundo, en 1949, con respecto al cine experimental y cómo poder separar las tendencias de cada una de las vertientes. A su vez, también incluyo ejemplos de películas o declaraciones de otros personajes ajenos al cine experimental estadounidense, que tienen como objetivo enfatizar lo dicho por Jacobs, pero a su vez, también ayudan a entender, globalmente, lo que se conoce como el cine experimental.

Por último, la distinción de Jacobs, en tres vertientes, abarca más y se detiene más en algunas especificaciones de la historia del cine experimental.

### **2.7.1 Primera vertiente (*Narcissus in focus*)**

Comenzando, incluye en la primera clasificación a gente como Maya Deren, Kenneth Anger y Curtis Harrington, los cuales muestran una mínima influencia del cine experimental de Europa en el periodo de entre guerras, y a su vez crean a partir de símbolos (en su mayoría sexuales, en el caso de Anger toda una falocracia en su primera película, *Fireworks*, o lo satánico junto con íconos de tipo homosexual en *Scorpio rising*), imágenes emocionales, poéticas y líricas y así incrementan la eficacia del lenguaje cinematográfico en sí. (Jacobs, 1949:138) Estas películas toman al ser humano como tema principal en vez de experimentar con la técnica cinematográfica. Esta tendencia también es la que hizo populares a directores como Buñuel, Cocteau, Dulac y otros más en Francia a finales de los años veinte del siglo pasado.

Pero a su vez, es imposible poder meter a todos en el mismo cajón. El mismo Jacobs hace una distinción entre Maya Deren y Kenneth Anger: “Less concerned with cinematic form and more with human conflict are the pictures of Kenneth Anger. (Jacobs, 1949:136). Jacobs anota que en principio hay una preocupación real por la integridad de considerar la película como un todo. Una unanimidad de acercamiento: un estilo objetivo para retratar un conflicto subjetivo. No hay una historia ni un argumento en el sentido convencional. No existe un interés en las locaciones como tales, los fondos no tienen

lugar, aunque se manifiesta el interés por la acción en lugares precisos. La mayoría de las veces la acción sucede en el *ahora* y en el presente inmediato, con una gran inclinación a que éste se encuentre en la mente del personaje principal. Utilizan la técnica del análisis de los sueños (al igual que muchos de los primeros pioneros en este arte en Francia durante la década de los veinte). (Jacobs, 1949:139). Esta es la forma más convencional y representativa del cine experimental durante la mitad del siglo XX: se quiere transmitir una idea, se demuestra un estado emocional, se justifica una obsesión, se juega con las reglas de la narrativa cinematográfica y se utilizan actores para representar todo ello.

Según Jacobs, estos filmes son declaraciones personales basadas en las acciones y sentimientos de sus directores. Lo anterior se enfatiza en el hecho de que en *Meshes of the afternoon*, *Fireworks* y *Fragment of seeking* salen en pantalla los mismos directores personificando (actuando) sus “ideas” o sus “expresiones”: Deren, Anger y Harrington, respectivamente. En ninguno de los tres casos el director asume la actitud omnisciente, por lo que a la larga se convierten en representaciones o símbolos. Dejan de ser individuos específicos para convertirse en abstracciones o generalizaciones (Jacobs, 1949:139). El cine, como medio, es capaz de transformar y conducir a una metamorfosis que muchas veces es incomprensible para un espectador normal. Se logra una introspección en la que el actor deja de ser actor y pasa a ser un mero símbolo, un decorado más que sostiene al filme en sí. Además, este actor puede ser en algunos casos el mismo director de la obra, lo que supone que, en efecto, el tipo de filme experimental es un intrincado laberinto en el que las emociones del director y las preocupaciones que le quiere expresar al mundo, sólo pueden ser expresadas a través del mismo director y no de meros actores contratados para que repitan algunas líneas como merolicos. El director es dueño de su obra y funciona de una manera más directa para expresar lo sentido.

La temática de esta vertiente podría parecer, hasta cierto punto, muy limitada, ya que retrataban como conflictos subjetivos “(...) the form of sex morality and the conflict of adolescent self-love and homo-sexuality; sometimes it takes the form of a racial or social neurosis.” (Jacobs, 1949:139). No obstante, las preocupaciones eran casi siempre las mismas, la formas distintas en que cada uno las presentaba hizo que este tipo de cine fuera exitoso (varios otros directores comenzaron a hacer este mismo tipo de cine) y pudo sentar las bases de un arte catártico.

Por su parte, Tyler Parker llama a esta tendencia *narcissus in focus*. (Parker, 1969: 122-23). En *Meshes of the afternoon* la directora Maya Deren no sólo aparece y es el hilo conductor que nos conduce a través de su película, sino que además sueña y el sueño se convierte en el protagonista de esta película experimental. Pero además el sueño se vuelve recurrente y es entonces que tenemos a varias “Mayas Deren”. El desdoblamiento se hace presente y nos damos cuenta de que no es sólo un ejercicio narcisista, sino una declaración de principios, en la cual podemos ver claramente el objetivo de la película: “(...) show the way in which an individual’s subconscious will develop an apparently simple and casual occurrence into a critical emotional experience.” (Deren en Jacobs, 1949:133)

Obviamente las críticas contra esta vertiente de cine experimental no se hicieron esperar y de las más obvias tenemos la que dice que todas estas películas no son más que intentos narcisistas, incluyendo y comenzando con *Un perro andaluz*, en un sentido cronológico. Para muchos fue revolucionario que los mismos directores prescindieran de actores preparados y profesionales y sus lugares fueran ocupados por los mismos autores.



No obstante, viéndolo en retrospectiva y tomando en cuenta los principios básicos que comentaba Jacobs, esto funciona y encaja perfectamente, como si el cine experimental, de un momento dejara de ser un ejercicio experimental y pasara a ser una obra de arte demasiado cuidada, pensada y reflexionada. Nada está dejado al azar, ni siquiera la “idea” (el director) que se transmite a través de cuerpos humanos, decorados y espacios. Sin embargo, el simple hecho de que no sólo son “ejercicios narcisistas”, sino obras de arte que se preocupan más por la puesta en escena que por una fotografía cuidada y bella, da cuenta de lo poco estilizadas que resultarían las imágenes más narcisistas. Pareciera que sólo en las películas de corte experimental los recursos “narcisistas” tienen cabida.

No obstante, Luis Buñuel aparece en su película no sólo por mero recurso estilístico, sino como una preocupación de mostrarle al mundo (al espectador en ese momento frente a la pantalla) que los va a liberar de la visión preconcebida que tienen y no los deja “ver” el verdadero cine. Cuando corta el ojo, Buñuel hace una declaración de principios que pocos han logrado, en el cine experimental y comercial. “Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.” (Buñuel, 1970).

Igualmente sucede con los casos arriba mencionados; no obstante, cuando en el cine no experimental, el director de la película sale él mismo como un actor más e interactúa con la historia y los demás personajes, los críticos se deshacen en alabanzas al considerar que es muy difícil estar dirigiendo la película y al mismo tiempo actuándola.

### **2.7.2 Segunda vertiente**

Continuando con las temáticas, Jacobs también hace otra distinción: los artistas que se dedican a hacer filmes más abstractos, o como la llama Jacobs: “the non-objective school of abstract film design.” (Jacobs, 1949:139).

Para esta escuela el medio no significa solamente un instrumento, sino el fin mismo. “They seek to employ abstract images, colour and rhythm, as an experience in itself apart from their power to express thoughts or ideas. They are exclusively concerned with organizing shapes, forms and colours in movement so related to each other that out of their relationships comes an emotional experience. Their aim is to manipulate images not for meaning but for plastic beauty.” (Jacobs, 1949:139).

El origen de este tipo de cine está en las obras de Eggeling, Ruttmann y Richter en Alemania, durante la década de los años veinte. El objetivo era crear una obra que fuera capaz de expresar emociones a partir de formas abstractas, su movimiento, las composiciones que podían forzar o crear y la música que acompañaba al movimiento rítmico de las formas al “bailar”. Oskar Fischinger es el artista emblema de esta corriente, aunque no fue el primero. Fischinger era un tipo muy idealista que trabajaba no por el dinero sino “produce only for the highest ideals (...)” (Jacobs, 1949:140). Otros artistas contemporáneos: los hermanos Whitney y Douglas Crockwell.

Hans Richter, en su breve pero concisa historia del cine experimental en Alemania, ahonda en este tipo de escuela, aunque no hace ninguna distinción temática. Él afirma que desde el principio los artistas “(...) became less concerned with the representation of an object, its flavour or atmosphere, than with its “plastic value”, with its structural elements.” (Richter, 1949:220) Eggeling, Richter y Ruttmann fueron en

principio más pintores que cineastas, los conocimientos que tenían sobre la técnica cinematográfica eran casi nulos y lo único que buscaban era encontrar una nueva forma de expresión: un lenguaje universal que pudiera ser trasladado del óleo al celuloide. Aquí se despiertan las primeras intenciones del artista, no sólo en Alemania, sino ya en Europa y Estados Unidos. Esa búsqueda del lenguaje universal sería trasladado al cine no sólo por el descubrimiento del “juguete nuevo” sino porque el cine experimental desde sus inicios tuvo una meta fija: el lenguaje nuevo que se quería crear se encontraría a partir de la innovación y qué mejor medio para innovar que un “nuevo” arte: el cine.

### **2.7.3 Tercera vertiente (los realistas)**

La otra vertiente de la que se ocupa Jacobs es la de los llamados “realistas”. Ellos no pretenden ficcionalizar mediante símbolos una idea ni tampoco quieren demostrar que se puede hacer arte al experimentar con la imagen y el sonido abstracto. Buscan “(...) to make personal observations and comments on people, nature or the world about them.” (Jacobs, 1949:143). Es decir, sacar la cámara del *set* y tomar todo lo que el mundo ofrecía a su alrededor: la ciudad, la naturaleza, las personas, los decorados que el hombre construye a su alrededor, las acciones sociales, el entramado social. No eran propiamente documentales, sino películas que retrataban la vida del modo que se vivía, sin ningún valor artístico premeditado; sin embargo, no es tan fácil decir como que no tenían ninguna intención de revitalizar el cine experimental, ya que por medio de la edición y la fotografía creaban otra realidad, aun cuando retrataban la misma. Era un intento de mostrar que hay otras realidades, que el lente de la cámara filtraba. Y aún cuando la realidad también era deformada en el cuarto de edición se trataba de mostrarla lo más real que se pudiera. Como ejemplo de este tipo de películas se encuentra la hecha por el mismo Jacobs: *Sunday beach*, que mostraba cómo la gente pasaba su tiempo en una playa en domingo y sus consecuencias. Sin embargo, el objetivo no era mostrar cómo la gente se bañaba, comía y paseaba sin ningún otro efecto, ya que para esta película los “participantes” nunca supieron que participan, sino que se les “robó” un pedazo de su vida, sin darse cuenta de ello. Otro gran ejemplo es la película *Storm warning* de Paul Burnford. En ella se dramatiza al clima: una tormenta como personaje principal y que interactúa con las personas, la basura que levanta de las calles, el pelo de las personas que roza. La tormenta es la narración, la línea argumental; la historia en sí misma. Un elemento de la naturaleza que todos conocen, todos han visto y que nadie puede controlar se convierte aquí en el referente del lenguaje cinematográfico: controla la edición y la puesta en escena de la película. Por sobre todas las cosas, la naturaleza. “The impact of the picture is forceful and moving. The spectator seems actually to participate in what is taking place on the screen and is swept along on a rising tide of emotion. The method of achieving this effect is the result of an extraordinary facility and command of expression which permeates *Storm warning* and makes it a notable contribution to experimental cinema.” (Jacobs, 1949:145)

Aquí encontramos una problemática, ya que muchas veces los detractores del cine experimental podrían argumentar que filmar cualquier actividad humana, natural o a un ser humano en su contexto habitual no podría considerarse no ya como cine experimental, sino ni siquiera como arte. Entonces menos sería sólo filmar la naturaleza. Pero es curioso, las primeras imágenes que captó el cine experimental inglés fueron el crecimiento de la plantas, en cámara lenta, detalladamente.

Pero será la manera (la forma) de contar y de editar las imágenes lo que hará sensible este tipo de trabajos. Estos trabajadores de la imagen “(...) are striving for a convincing reality in which the means are not the end, but the process by which human values are projected.” (Jacobs, 1949: 148). Filmar a un hombre comiendo podrá no tener un valor artístico y menos un valor estético, aún si se utilizan muchos filtros multicolores, lentes estrambóticos o una iluminación en tonos azules. Filmar a un hombre comiendo no nos dice nada del mundo, ya que todo mundo come y todo mundo tiene la necesidad; sin embargo, el mismo acto y el proceso de comer implica, para el ser humano, para la percepción que tiene un director del mundo, un dilema moral, ético y filosófico. La forma con la que el director contará su percepción será la definitiva para poder considerar al conjunto de imágenes que conforman la película como arte o no.

Por último, Jacobs también menciona a cuatro artistas estadounidenses que, según él, no podrían estar en ninguna de las vertientes antes mencionadas: Thomas Bouchard, Hans Richter, Joseph Vogel y Chester Kessler. Richter es un caso especial dentro de estos cuatro, ya que Jacobs aquí no lo incluye como el artista abstracto que en sus inicios fue en Alemania, sino como autor de una película que jugaría con la ficción y la experimentación dentro del cine: *Dreams that money can buy* de 1947. Esta película lidia con la pintura abstracta, ya que entre los colaboradores se encuentran Marcel Duchamp, Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray y Alexander Calder. Cada uno de ellos contribuyó a la obra con cinco historias basadas en la visión de cada uno de ellos sobre lo que sentían, aunque no es una obra fragmentada, ya que la parte central es la visita de siete personas al mismo psiquiatra, el cual se adentra en los sueños de cada uno. Cada sueño es una secuencia creada por uno de los siete artistas.

Esta película junto con *Dadascope* (1961), también de Hans Richter junto con Arp, Cocteau, Duchamp, Ernst y Tanguy; *The art of vision* (1965) de Stan Brakhage, *La cicatrice interieure* (1972) del francés Philippe Gardel, *Chelsea girls* (1965) de Andy Warhol, la trilogía de Godfrey Reggio: *Koyaanisqatsi* (1983), *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002). *Anima mundi* (1992) del mismo Reggio y *Baraka* (1992) de Ron Fricke son de los pocos largometrajes experimentales que existen.

Pero lo anterior nos muestra otro tipo de clasificación que podríamos hacer para delimitar al cine experimental en dos clases, en vez de varias, independientemente de la cronología o la temática: la del cine experimental de arte y la del cine experimental técnico.

En el primero encontraríamos todas aquellas películas que tratan sobre el ser humano y sus conflictos; en la otra encontraríamos aquel cine que está hecho a partir del propio cine y el celuloide. Una parte del artista se concentra en representar la condición humana bajo su propio criterio y juicios y prejuicios; aquí encontraríamos historias de amor (*Un perro andaluz*), el concepto nietzscheano del desfiguramiento (*Desistfilm*), la representación de la muerte (*Meshes from the afternoon*), las consecuencias de la falta de comunicación (*Neighbours*), el hombre como cámara de visión perfecta y metacinematografía (*The man with the movie camera*), etc. En cambio en la parte técnica el artista se preocupa más por la concatenación casi perfecta, casi matemática del ritmo, de la imagen, el movimiento y del producto final, resultado de los tres anteriores elementos. El artista se brinca las fronteras del cine de ficción y el cine de arte y no utiliza la cámara para retratar, sino para filmar lo ya trabajado sobre la misma base del

cine o en otros casos trabaja sobre el mismo celuloide. En estos casos encontraríamos más que historias y ficción, armonía entre música e imagen, tal vez en muchos casos no podríamos hablar de una armonía estética, sino de una armonía lograda a partir de una mecanización.

Pero Jacobs no llega a clasificar a todo el cine experimental, ya que él escribe en 1949 y deja de conocer ciertas películas del cine experimental que vienen después en el cine letrismo, el cine estructural, el cine minimalista, etc.

Como he podido mostrar, la mayoría de las películas experimentales que se hicieron en territorio estadounidense no eran como las películas europeas. En principio, en Estados Unidos no se continúa la tradición del cine abstracto o puro como en Francia, aunque sí el de animación pero no de la misma forma que en Europa. Oskar Fischinger y Hans Richter terminan sus vidas y sus trabajos en Estados Unidos, pero no hacen el mismo cine (el nazismo, el exilio y el holocausto debió haberlo minado y transformado). Por otra parte, es fundamental tomar en cuenta las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, para entender lo que sucede con el cine experimental, películas que Small califica como psicodramas son ya muy poco redituables para el artista como instrumento para conocer su propia realidad y prefieren buscar otras áreas del cine experimental, para seguir experimentando con el cine, el arte y la búsqueda de otros caminos.

Es así que directores de cine experimental como Jonas Mekas, Bruce Conner, Robert Breer, el mismo Stan Brakhage, Harry Smith y Norman McLaren, entre muchos otros, surgen en el panorama internacional y revitalizan al cine experimental. Cada uno en su área definida: Mekas con sus auto-diarios, Brakhage experimentando con el soporte filmico, Conner con el pietaje de viejas películas, noticiarios, películas pornográficas y cualquier tipo de documento fílmico, Breer, McLaren y Smith en los distintos tipos de animaciones que cada uno realizaba. El cine experimental en Estados Unidos se convierte, en la década de los años sesenta, en el cine *underground* e incorpora a este nuevo género, las historias narrativas. El espíritu sigue en pie, más no la forma de incorporarlo al cine.

## **2.8 El cine de hoy (el último cine experimental)**

Edward S. Small concibe al cine experimental (en su totalidad) de la siguiente manera:

- 1.- En Europa (1920-1930) las películas experimentales eran dadaístas, surrealistas, futuristas, etc.
- 2.- En Estados Unidos (1940-1950) las películas experimentales eran psicodramas, expresionistas, realistas líricas, etc.
- 3.- En el cine *underground* estadounidense (1960) las películas experimentales son “diary folk, compilation, closed-eye-vision, neocubist/surreal, abstract expressionist, etc.”
- 4.- En el “expanded cinema” (1970-hasta el día de hoy) las películas experimentales son “computer works, west coast abstract, cinevideo, printer films, etc.”

y por último,

5.- En el cine minimalista-estructural (1970-hasta el día de hoy) las películas experimentales son “single-take films, rephotography/videography, flicker films, looped imagery, fixed camera, etc.” (Small, 1994:81)

Esta clasificación es muy válida y abre nuevos caminos de investigación. No obstante, es una clasificación que no cumplirá con todas las exigencias de los artistas experimentales. El etcétera nunca podrá contener en su totalidad todas las variantes y proporciones que maneja y quiera manejar el cine experimental. ¿Pero qué pasa con el cine experimental a partir de la década de los años cincuenta?

A partir de la década de los cincuenta hablar de cine experimental resulta arriesgado ya que no se producían películas con tanta frecuencia, a excepción de directores independientes cuyas obras eran sufragadas por institutos, como es el caso de Norman McLaren; por sí mismos como Stan Brakhage o por la fama y el morbo que despertaban como Andy Warhol. Otros como Jonas Mekas, con sus auto-diarios, intentan sobrevivir hasta bien entrada la década de los ochenta. Harry Smith continúa sus trabajos en la animación abstracta. Por otra parte, el cine experimental se convierte en el producto directo de ciertos colectivos artísticos en Europa y Estados Unidos. En países como México, Brasil, Japón o Argentina, el cine experimental irrumpe y se comienzan a ver los primeros resultados. Es aquí cuando el cine experimental surge como una respuesta a la cultura imperante. Si alguna vez se ha creído que el cine experimental es el arte rebelde por excelencia es porque en esta época casi todos los directores de cine experimental estaban a la cabeza de ciertos grupos (a excepción de personas como Stan Brakhage), o porque por sí mismos constituían una alternativa al cine comercial (como Warhol). A partir de aquí el cine experimental se convierte en cine *underground* (así como en Francia en la década de los veinte se llamaba *avant-garde*) y engloba muchas propuestas tan dispares entre sí, que es difícil hacer un recuento detallado de cada una.

Rees acierta cuando menciona a los principales representantes del cine experimental de la última mitad del siglo pasado. Sin tomar en cuenta nacionalidades, temáticas o recursos formales y estilísticos de cada uno. Entre los que destacan son: Isidore Isou, Maurice Lemaître y Guy Debord en Francia, Peter Kubelka, Arnulf Rainer, Felix Radal, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Kurt Kren en Austria, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Andy Warhol, John Cassavettes, Jonas y Adolf Mekas, el grupo Fluxus, Bruce Conner y Oskar Fischinger (quien seguiría su carrera hasta el final de su vida) en Estados Unidos, Michael Show y Norman McLaren (aunque su carrera la comenzó en Inglaterra en la década de los años treinta, McLaren siguió activo en América hasta los años ochenta) en Canadá, Jan Svankmajer en la antigua Checoslovaquia, Béla Tarr en Hungría, Malcolm LeGrice, los primeros trabajos de Derek Jarman y Ken Jacobs en Inglaterra, por mencionar sólo algunos. Por otra parte, en México, existían las figuras de Rafael Corkhidi, Rubén Gámez, Juan José Gurrola y los hermanos Ibáñez.

Después surge el llamado videoarte gracias a la tecnología digital. Los costos de producción bajaron y el equipo era más fácil de transportar lo que hizo que muchos videos se pudieran producir en la mitad del tiempo al que se hacía en cine. Fue a partir del video que muchos artistas se animaron a expresar su concepción del mundo. Los

primeros videos experimentales surgen en los Estados Unidos y en la Gran Bretaña, gracias a los esfuerzos del cine estructural.

En esta última etapa de la historia del cine experimental se recogen los esfuerzos de personas como Isidore Isou y Maurice Lemaître, quienes diseñaron y optaron por un nuevo cine que revolucionaría el panorama: el cine letrismo. Este cine era un golpe directo a la cultura industrial en el mundo: el mayo francés, la guerra de Vietnam, los saltos y choques generacionales, las guerras de independencia en África, así como Nueva York como el centro del arte mundial, hicieron que el cine experimental se replanteara así mismo y en consecuencia, surgió (entre otras cosas) el cine *underground*. Este cine proviene de Estados Unidos; no obstante, los esfuerzos de varios cineastas alrededor del mundo pudieron constituirlo como un *corpus* global. Es significativo que ya a partir de esta etapa de la historia del cine experimental, éste se convierte en un móvil, tan ajeno a sus orígenes, para los artistas en ciernes, hijos de la segunda mitad del siglo XX y comienzan a experimentar ya con la cámara de video, ya con conceptos artísticos más que con la obra de arte misma (el *happening*, el *performance*, la muerte del autor, etc.), o con posturas ideológicas y sociales. Intentos neodadaístas como el ansiarte o diversas etiquetas que ahora contenía el arte, como el *pop art* y el cine estructural, etc.

El cine estructural es curioso y a la vez significativo. Este cine “(...) proposed that the shaping of film’s material (...) could create a new form of aesthetic pleasure, free of symbolism or narrative.” (Rees, 1999:74) Según Adams (en Rees) este cine tiene cuatro características esenciales: “fixed camera position, flicker effect, loop-printing and rephotography from the screen” Al igual que el cine letrista, el cine estructural (vanguardistas totalmente en sus propuestas) éste fue desapareciendo poco a poco, hasta su casi extinción hoy en día. El cine letrista, como lo muestra Pietro Ferrua, está condenado hoy en día, a estar representado por unas cuantas películas que se hacen cada cierto tiempo (Ferrua, 2004). El problema de ambos (así como de cines alternativos similares) es que debido a su excesivo ‘elitismo’ y marginación, fue difícil su exhibición y encontrar un lugar dentro del mundo del cine experimental. Lo mismo sucedería con algún director de cine experimental que hubiera escrito sobre el cine surrealista o dadaísta allá por 1930. Es obvio que el tiempo se encarga de la perspectiva y de la distancia histórica necesaria para poder juzgar a los ojos de todos. Pero es un hecho que en esta locura multicultural, que parece no detenerse nunca es difícil identificar los caminos que sigue el cine experimental de hoy.

Un logro de cine experimental que tuvo un éxito modesto, recientemente, es el que consiguió la película *11'09''01 - September 11* (2002) en la que once directores exponen sus sentimientos sobre la catástrofe ocurrida en Nueva York. No obstante, lo interesante de los once cortos es que dos de ellos (el de Alejandro González y el de Shohei Imamura) se pueden considerar experimentos fílmicos que tuvieron una proyección internacional y estuvieron apoyados económicamente. Independientemente de la calidad de la película y de que los otros segmentos no fueran tan experimentales como esos dos, *11'09''01 - September 11* es una película que proyectó al cine experimental a un nivel que muy pocas veces había visto.

Por su parte, la clasificación de Small es oportuna y clara; no obstante, demasiados experimentos con la imagen y el sonido complican la tarea de poder clasificarlos a todos

con justicia. Clasificar, encasillar, definir, nombrar y etiquetar siempre ha sido tarea de críticos, defensores y detractores del objeto en cuestión. En este caso es muy fácil dejar todo al azar, para dejar que el tiempo se encargue de poner todo bajo control y esperar que los mismos artistas hagan su trabajo y después lo nominen como mejor les parezca.

También sería muy fácil tomar medidas extremas como dejar fuera ciertos intentos y proyectos artísticos que quieren ser parte del *corpus* que en ese momento indique la vanguardia. ¿Pero entrar dónde? Todos estas variantes de las artes visuales se supone que deben ser y estar marginadas (siempre debe de existir alguien contra quién luchar; el bien es el bien porque existe el mal). Pero como ya hemos visto, muchas veces lo que uno se propone como definición final y definitiva no se puede cumplir, debido a ciertas normas que no se pueden o se quieren cumplir. Small es valiente al hacerlo. Al menos en lo posible. Sabemos que lo que mañana era negro, hoy es blanco y viceversa. Stan Brakhage podría haberse convertido en el mesías y salvador de este cine cuando quería liberar al ojo humano de su logocentrismo y adentrarnos en un nuevo mundo de visión. Buñuel quería lo mismo, liberar al ojo humano, mostrando el ojo de la libertad. Emancipación sería entonces la clave, ¿pero qué sucede cuando ya no existe el yugo? De todos modos surgirá el nuevo arte audiovisual que quiera romper esas nuevas reglas, aún cuando caiga en contradicción eterna.