

CAPÍTULO III

LOS OTROS CINES

3.1 El cine comercial y el cine alternativo

El problema de encontrar una definición exacta a lo que es el llamado cine experimental radica en que muchas veces este término es usado en otros contextos y otras situaciones, por lo que se desvirtúa con el tiempo, dando pie a numerosos términos que reclaman la misma definición: cine *underground*, cine independiente, cine marginal, cine puro, cine absoluto, cine integral, cine abstracto y cualquier tipo de cine que represente una corriente que no sea comercial como: cine indigenista (tan adorado por los antropólogos latinoamericanos), cine etnográfico, cine de temática homosexual, “(...) alternativo, amateur, de arte, artesanal, asociativo, atípico, autónomo, de vanguardia, cine-ojo, de cámara, integral, clandestino, combinatorio, cooperativo, cubista, creativo, de la reconstrucción, discrepante, fragmentario, esencial, excéntrico, extravisual, formal, futurista, gráfico, fuera de la norma, inacabado, (...) introspectivo, lírico, marginal, metafórico, militante, no-comercial, no-narrativo, performático, puro, rítmico, singular, situacionista, subversivo, de la transgresión, (...) visionario... etcétera, etcétera” (Ricard).

Lo que sucede es que bajo el mismo nombre se quiere englobar diferentes tipos de cine. Muchos de ellos son parecidos y tienen un origen similar. Muchos de ellos sí se pueden considerar experimentales pero sólo bajo unas condiciones muy precisas y estrictas. En resumen: no todos pueden ser considerados como cine experimental; sin embargo, todos comparten algo con el cine experimental. Algunos la temática, otros el rechazo de las industrias y el gusto popular, otros la manera en que se realiza, etc.

Para ahorrar tiempo y explicaciones bien se podría considerar que existen dos grandes clases de cine hoy en día: el comercial (hecho evidentemente con un único objeto, independientemente de si lo alcance o no: el máximo recaudamiento de dinero e inmediato) y el alternativo (aquél que persigue muchos otros objetivos, pero que en esencia no persigue el rendimiento económico). No hay duda de que entre ambos tipos de cine, difícilmente podría existir otro.

El primero de ellos está avalado y sustentado por el público y las masas que acuden desde una o hasta varias veces por semana a las salas de cine. El segundo por la crítica, el público y los teóricos especializados, quienes consiguen ver estas películas en salas exclusivas, reducidas en tamaño, cine clubs, festivales de cine o por medio de la difusión y exhibición *underground* de estas películas. Es la masa contra la élite.

En la primera clasificación podríamos encontrar películas muy dispares entre sí, pero hechas por las industrias culturales de cada uno de los países que cuentan con una verdadera y fuerte industria cinematográfica (a saber, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, España, Italia, Japón, India, Suecia y Argentina) y que se exhiben y distribuyen en varios rincones del mundo como producto de exportación. En algunos casos también como productos de manipulación ideológica.

En la segunda clasificación encontraríamos todas aquellas películas que están hechas con bajos recursos y fuera de las industrias. Su exhibición es muy restringida y el alcance mediático que tienen es limitado. No obstante, asimismo son películas muy

disparas entre sí. La clasificación puede estar sujeta a muchas discusiones, estoy consciente de ello, porque no es lo mismo la industria cinematográfica de Estados Unidos y la India con respecto a las de los demás países. Es sabido que en Argentina, por ejemplo, “[s]egún datos de la Dirección de Fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en Noviembre de 2001, la producción de cine nacional arrojaba estas cifras:

Películas estrenadas en el 2001: 51

Películas terminadas o en postproducción 58

Películas en rodaje 42

Películas en reproducción: 15.”

(Altmark, 2002)

En países como Argentina o España se producen películas de diversas índoles. No obstante, las que se exportan al resto del mundo (en especial al resto de Iberoamérica y Estados Unidos) son pocas y sólo aquellas que tuvieron un éxito inesperado o esperado en sus países de origen, ya sea por el tema (local o no), los actores contratados u otros factores. A lo que me refiero es que exportan las películas que se sabe que van a tener un éxito económico y artístico asegurado. Es el caso de directores como Almodóvar y Campanella, en España y Argentina, respectivamente. De lo anterior se podría deducir, en un inicio, que en esos países se produce un cine de calidad, un cine de arte, un cine alternativo que persigue y busca más las emociones del espectador que el dinero de su bolsillo. No obstante, se sabe que eso no es cierto, porque en España y Argentina también se produce un cine comercial. En el caso inverso, la serie japonesa, *Ringu* se exporta explícitamente para recaudar millones alrededor del mundo y eso no significa que Japón no produzca películas de cine alternativo. Lo mismo sucede con la cinematografía de Estados Unidos.

Regresando, entre otras distinciones encontraríamos lo siguiente: cuando hablamos de obra de cine alternativo hablamos de una obra que fue escrita, producida y dirigida con el fin de expresar un cierto sentimiento, denunciar una situación o explicar un acontecimiento de profunda importancia para el director. Lo que se conoce como una obra de autor (término acuñado por los críticos y cineastas encargados de la revista de cine francesa *Cahiers du cinéma* en la década de los años cincuenta: “(...) in certain films, certain director’s exceptional personalities can realize an impression of thematic and stylistics that allow these directors to receive clear artistic credit for the film. Today, these still debatable premises inform a great deal of popular and even academic film categorization. To speak of going to see a Woody Allen film or a new Stephen (sic) Spielberg film has become a societal commonplace.” (Small, 1994:13) Se retratan los diversos estados de la condición humana, en unas ocasiones con más sigilo que en otras. La forma de cada una de las obras de arte varía y eso hace que el mundo cinematográfico también pueda hacer alarde de una variopinta. Se apelan a los sentimientos más

recónditos y más profundos del ser humano, así como invita a la reflexión y a la intelectualidad del espectador.

Por su parte, las obras que produce el cine comercial son productos nacidos de operaciones de *marketing*, promoción y publicidad. Es decir, las personas encargadas de hacer este tipo de películas no impactan o realizan una impresión muy profunda en el espectador, ya que este tipo de películas no apelan a la reflexión e intelectualidad. “Las películas de género más comerciales son las que pueden captar al completo a toda la familia, las que no requieren una determinada formación intelectual sino que apelan a las emociones básicas (...)” (Ramos y Marimón, 2002:279).

Los guionistas y creativos encargados de escribir este tipo de películas son personas que saben apelar perfectamente a ciertos sentimientos del ser humano que están muy explotados y trillados y que sin embargo, el resultado casi siempre es infalible. Pero realmente, ¿qué significa ser “comercial”? Más allá del uso mercantilista que le damos a la palabra, ser “comercial”, hoy en día, significa una actitud, connotando negativamente que algo está muy “quemado”, usado y “choteado”. *Titanic* de James Cameron es una película muy “comercial”, porque todo mundo la vio, la criticó, la volvió a ver y ganó mucho dinero. En cambio, una película como *Amistad* de Steven Spielberg no es “comercial” porque no ganó mucho dinero, su argumento era muy trillado (la segregación racial) y no fue vista por muchas personas. Así de volátil y relativo (al igual que ser “alternativo”) es el término comercial.

Las obras de autor también se diferencian de las obras comerciales por la profundidad y la densidad con que puedan tratar un mismo tema y con los mismo medios: no es lo mismo *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky que *Misión a Marte* (2000) de Brian de Palma o el *remake* que hizo Steven Soderbergh en el 2002. No es lo mismo *Apocalipsis ahora* (1979) de Francis Ford Coppola que *Hart's war* (2002) de Gregory Hoblit, no es lo mismo *Raging bull* (1980) de Martin Scorsese que *Gladiator* (1992) de Rowdy Herrington, por ejemplo.

Cuando hablamos de cine alternativo (por ponerle un adjetivo), en él encontramos todas aquellas etiquetas que tienen las películas no comerciales y que se difunden y se distribuyen en circuitos muy restringidos como el del cine de arte, el cine experimental, el cine independiente, el cine de vanguardia y el cine *underground*. Tipos de cine que se preocupan más por producir obras de autor que productos destinados a exhibirse masivamente. Y aquí se encuentra el cine experimental en muchas de sus variantes.

A continuación y con base en lo anterior hablaré de lo que se podría considerar como las derivaciones del cine experimental: el cine *underground*; de vanguardia, independiente, puro y abstracto, según las tipologías hechas por los también guionistas españoles Ramos y Marimón. A su vez, también hablaré de las variaciones de cine alternativo que propone la redacción de la revista de cine cubana “Miradas”. Todos ellos son tipos de cine que están considerados como el tipo de cine alternativo, el cual engloba también al cine experimental. Es cierto que podría faltar profundizar en varios otros cines como el situacionista o el letrista; sin embargo, profundizar en todos y cada uno de ellos sería inútil para lograr el objetivo de este capítulo: mostrar solamente que existen otros tipos de cine.

Al inicio de este capítulo señalé los distintos términos con los cuales se ha denominado al cine experimental. En sí, todos ellos se pueden considerar como cines experimentales, pero sólo en el sentido de que cada uno de ellos tiene como característica común el de ser cines alternativos.

Al mismo tiempo, el cine experimental se distingue de otros cines alternativos debido a que busca la forma más artística y la técnica más estética. En cambio los otros tipos de cine, con los que invariablemente se le asocia, casi siempre buscan la confrontación en contra de las industrias dominantes, independientemente de la estética y la técnica que utilice. A su vez, generalmente son historias las que cuentan.

La importancia de estas clasificaciones reside en que analizando cada una de ellas y contrastándolas con lo obtenido respecto a las definiciones del cine experimental, se podrá dilucidar cada una y su diferencia primordial con el cine experimental para poder, por consecuencia, identificar más al cine experimental.

Cada uno de estos tipos de cine tiene sus características esenciales que los diferencia uno del otro; sin embargo, muchas veces, el origen es el mismo, así como las causas que los impulsaron. Todos ellos se relacionan estrechamente con el cine experimental y es importante recalcar aquí que ninguno de ellos se puede considerar como cine experimental por sí mismo, aunque comparten algunos rasgos artísticos y estéticos con este tipo de cine.

3.2 El cine minimalista

Según la redacción de la revista “Miradas”, el cine de este tipo es aquél que está influenciado por esta “(...) [t]endencia vanguardista que designa la orientación hacia el uso de la menor cantidad posible de elementos en la representación, tanto en lo concerniente a la puesta en escena como a las ideas y los sentidos implicados. Los filmes minimalistas apenas presentan acción o carecen por completo de ella; en ocasiones ni siquiera presentan intérpretes o personajes. Muchas veces la etiqueta de minimalista se emplea con más apertura y se relaciona con los filmes que emplean al mínimo la música, con la discreción absoluta en el empleo de las locaciones y de la dirección de arte, o con la carencia de movimientos de cámara. La crítica tradicional ha catalogado de minimalistas a ciertos directores y películas caracterizados por su ascetismo y por el despojamiento de todo adorno o artificio. Aparte del concepto puro de minimalismo, los cineastas independientes y de países periféricos muchas veces se ven precisados a una concepción minimalista de sus puestas en escena, sin que ello signifique necesariamente la aventura rupturista de tradiciones narrativas.” (Redacción de “Miradas”, 2004)

Una película minimalista, según afirma Small, es también una película que está estructurada en una sola toma. Se reduce al mínimo todo. Una película minimalista es la primera película que escribió y dirigió George Lucas: *THX1138* (1971), donde la tendencia minimalista se cumplió casi al pie de la letra: los decorados eran todos blancos, con el mínimo de elementos mobiliarios y que pudieran distraer la vista del espectador. Claro que el contexto donde se desarrollaba la historia lo ameritaba, o al menos, eso es lo que para Lucas representa el futuro (sino hay que fijarse en los decorados, la escenografía y la dirección de arte de sus películas más famosas y taquilleras: *La guerra de las galaxias* y sus secuelas y precuelas). Pero esta película no pretendía ser un mero ejercicio experimental filmico. La película es minimalista por ciertos recursos; no obstante, es una película que cuenta una historia: el control de una sociedad futurista. Generalmente el

cine experimental no cuenta historias en un sentido convencional de la narrativa. Lo experimental, hay que recordar, no siempre envuelve a toda la obra, sino a sólo ciertas partes del todo, como en este caso.

El ejemplo de esta película es significativo y lo demuestra con creces. En la película encontramos actores que interpretan roles y papeles escritos dentro de un circuito de cine comercial. Además la película cuenta una historia (una fábula pero no en el sentido de Esopo, sino en el de Umberto Eco) que se basa en un argumento, en una anécdota, lo que la consideraría fácilmente fuera del ámbito del cine experimental. No obstante, su tendencia debe considerarse vanguardista.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta también que Lucas fue un estudiante que sobresalió gracias al apoyo de Francis Ford Coppola, quien a su vez, ha apoyado la realización y financiación de películas netamente experimentales como el caso de *Koyaniscatsi*. Lucas es un cineasta independiente (quizá el más poderoso de la industria filmica independiente). Y ambos pertenecen a la generación de directores que sobresalieron en Hollywood a partir de la década de los años setenta por sus proyectos más arriesgados y vanguardistas.

3.3 El cine *underground*

Este tipo de cine es como el hermano menor del cine experimental, ya que comparte con él dos características muy importantes: están hechos al margen de la industria imperante y a partir de guiones de estructura alternativa. Por otra parte, como yo afirmo, este tipo de cine tampoco pretender llegar a ser un producto de consumo masivo. Ramos y Marimón señalan que el cine *underground* es “(...) cine experimental y rupturista tanto en la forma como en el contenido (...)” (Ramos y Marimón, 2002:586) No obstante, calificar el cine *underground* como de experimental tan a la ligera es imposible. El término de cine *underground* se da a conocer en 1967 con el libro, *An introduction to the american underground film*, de Sheldon Renan, en el cual explica que el término pertenece a la década de los sesenta.

El cine *underground* es la continuación o perpetuación directa del cine de vanguardia hecho en Francia durante la década de los años veinte y la década de los años cuarenta en Estados Unidos. La historia es la siguiente: desde la década de los años cincuenta, hasta entrada ya la década de los años setenta (inicio del cine *underground*), el cine experimental como tal, no existió formalmente en Europa, sino sólo en casos muy aislados, como el de los franceses Jean Marie Straub y su marido Danièle Huillet, quienes desarrollaron casi la totalidad de su obra en Alemania durante los años sesenta. El caso de Jean Cocteau y su trilogía sobre Orfeo es también representativo. Otros casos relevantes fueron los de la belga Chantal Akerman y los cineastas británicos, Laura Mulvey y Peter Wollen, así como también el cine hecho por la también británica, Sally Potter. Otro cineasta que llamó la atención fue la austriaca Valie Export. Todos estos cineastas mantuvieron la institución de lo “experimental” en activo en Europa durante la década de los sesenta y setenta, aunque la difusión de sus obras era escasa y no fueron muy conocidas. Como ya había mencionado en el apartado del último cine experimental, a partir de los cincuenta el cine experimental entró en una etapa de oscuridad y sólo muy pocas personas se dedicaban a hacerlo.

Lo mismo sucedía en Estados Unidos: sólo personas como Maya Deren, Lewis Jacobs, Oskar Fischinger, Joseph Vogel y otros más, mantuvieron encendida la chispa de

hacer un cine alternativo y diferente. No obstante, durante décadas completas la producción de películas experimentales sufrió muchos reveses, así como ganó algunas batallas.

Lewis Jacobs menciona la importancia de que fundaciones no gubernamentales, como la beca Rockefeller, subsidiaran los proyectos artísticos de los cineastas no convencionales como uno de los logros de los cineastas independientes en Nueva York y como uno de los factores más importantes para que se siguieran produciendo películas de corte experimental. Gran paradoja: cineastas experimentales apoyados por una gran institución, de gran reputación y al fin y al cabo, perteneciente a las industrias culturales. Hay que recordar que uno de los rasgos esenciales del cine experimental es el de no estar apoyado por alguna industria, y por lo tanto, se convierte en un cine marginado.

El cine *underground* surge como una respuesta (una perpetuación para no dejar morir el espíritu de lo que es hacer un cine diferente) a lo que Kenneth Anger o Maya Deren hicieron en su época. Europa se volvía “vieja” y Nueva York se convertía en el centro del arte mundial, París dejaba de serlo y a su vez Estados Unidos surgía como la potencia económica y militar del planeta. Los experimentos de Clair, Dulac, Vigo y Buñuel terminaron y daban paso a otros nuevos directores con una nueva óptica, una nueva manera de hacer cine y lo más importante, querían incluir no solamente los símbolos imperantes en la “narración” experimental y la narración alternativa, sino también querían contar historias; querían no solamente filmar imágenes calculadas hasta el último grado de precisión, sino que esas mismas imágenes fueran parte de la totalidad del sintagma máximo (Metz, 1996:155-160), para que cada toma fuera una pequeña parte de la totalidad del filme y no una escena total por sí misma (como el caso del cine minimalista o el plano-secuencia). En palabras de Metz, que cada toma fuera un sintagma autónomo.

El cine *underground* es en cierta manera un cine experimental deformado, ya que ambos están hechos a partir de costos muy bajos; su difusión es restringida y explora nuevos caminos y rumbos dentro del lenguaje cinematográfico. No me refiero al cine experimental hecho en la década de los años veinte en Francia (Buñuel, Gance, Clair) sino en Estados Unidos en la década de los años cuarenta. El cine *underground* se caracteriza por ir en contra de lo establecido (la sociedad, sus normas, las temáticas, los gustos populares, las innovaciones técnicas y estéticas).

Según Ramos y Marimón, la película con la que se inicia este ciclo sería *Pull my daisy*, hecha en 1959, obra de Robert Frank y Alfred Leslie. Jonas Mekas, gran representante, “principal animador del grupo, teórico y guardián de la ortodoxia” del cine *underground* llegó a declarar: “no queremos películas rosas sino del color de la sangre”. (Ramos y Marimón, 2002: 587) Las películas *underground* descubrieron nuevas formas de expresión que a la larga hicieron un cúmulo apoteósico en directores comerciales (hoy en día) como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Dennis Hooper, Oliver Stone, por mencionar algunos, lo cual propició un nuevo desarrollo en la Historia del Cine, así como de la estética cinematográfica que predominaba en ese momento. El problema de incluir a directores como los nombrados en la categoría de comerciales reside en que ahora son famosos, conocidos y reconocidos; sin embargo, en la década de los setenta y en el comienzo de sus carreras fueron considerados directores poco conocidos, arriesgados y alternativos. Con el tiempo, los premios, las “estrellas” de cine que trabajaron con ellos,

el *glamour* y sobre todo, el reconocimiento por parte del público masivo les dio la entrada al sistema industrial de Hollywood, sin dejar de hacer películas alejadas de la estética y la narrativa clásica. Estos directores que comenzaron sus carreras en contra de la industria establecida, al final, fueron absorbidos por la misma industria contra la cual se enfrentaron, cuando se hicieron acreedores a diversos premios de la Academia.

Las carreras de estos cineastas fueron en ascenso, desde el momento mismo en el que consiguieron el apoyo y el financiamiento por parte de los estudios que ellos mismos criticaron al inicio de sus carreras. Pero ello sucedió debido a que los dirigentes de las industrias culturales comprendieron que las audiencias habían cambiado. El cine *underground* pasó a ser un cine comercial.

Para el inicio de la década de los años setenta el público que acudía a las salas de cine ya no era el mismo, se acababa de dar un salto generacional, las consecuencias de la rebelión mundial del año 1968 seguían latentes. Películas como la de *Hair* (1979) de Milos Forman retrataron el cambio generacional perfectamente. El nuevo público era producto de la naciente comunicación de masas. En su mayoría eran jóvenes y lo que más le reportaba beneficios a los estudios era que estas películas retrataran la vida de este tipo de público, no como en la vida real, pero con un atisbo de acercamiento. El gusto de estos jóvenes (producto también de las corrientes artísticas nacidas en Europa durante la década de los sesenta: el *Free cinema*, la *Nouvelle vague*, etc.) se moldeó a partir de películas como *Easy rider* de Dennis Hooper de 1969, la cual fue un éxito comercial y de crítica al ser reconocida en Europa y en Estados Unidos. *Easy rider* fue una película de bajo presupuesto que retrató con fidelidad lo que la mayoría de los renegados (culturales, sociales y económicos) de Estados Unidos hacían y sentían. Las industrias culturales se dieron cuenta del poder que estas películas ejercían sobre los jóvenes y se lanzaron a animar y producir proyectos similares, los cuales a su vez, eran dirigidos por directores con poca experiencia en el medio y la industria pero ávidos de dirigir y escribir cine como Brian de Palma, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Paul Schrader, John Milius, Sam Peckinpah, etc. Lo mismo sucedió con los institutos oficiales de cultura que apoyaban el cine en los países de la Europa Central (Polonia, Hungría y Checoslovaquia), así como los países capitalistas que comenzaron a producir películas *underground* y que llamaban la atención por parte del público, el cual comenzó a ver el cine de otra manera y no sólo como un medio de entretenimiento.

Fue entonces que surgieron directores como Milos Forman en Checoslovaquia; Michaelangelo Antonioni en Italia; Andrzej Wajda y Roman Polanski en Polonia, István Szabo en Hungría, Andrei Tarkovski en Rusia y Dusan Makavejev en Yugoslavia, entre otros. En México surgieron las figuras de Rubén Gámez y Rafael Corkhidi y en Sudamérica, Fernando Ezequiel Solanas, Raúl Ruiz, Miguel Littín y Glauber Rocha por mencionar algunos. Estos directores que para finales de la década de los sesenta y principios de los setenta estaban dirigiendo sus óperas primas, constituyeron un nuevo lenguaje cinematográfico, así como también, le dieron un nuevo impulso al cine mundial. Buscaron nuevas formas de contar una historia (el documental político y de denuncia de Solanas en *La hora de los hornos*, el vampirismo de Corkhidi en *Ángeles y querubines*, la injusticia social de Littín en *El chacal de Nahueltoro*, por mencionar algunos casos) y al mismo tiempo, se crearon nuevas historias, con personajes fuera de lo común y que lidiaban con la vida, la cual era retratada por estos directores, bajo la propia óptica que cada uno tenía. Lo interesante de este asunto es que muchos de ellos, si no la mayoría, se

dejaron llevar por los nuevos caminos que iba tomando el cine y confeccionaron una nueva manera de hacer cine, así como de dirigirlo. Del cine *underground* salió un nuevo estilo que pronto culminaría en directores premiados, famosos y archirreconocidos actualmente.

A la hora de las útiles clasificaciones encontramos que no todos estos directores responden a los mismos estímulos, así como cada uno de ellos sólo comparten una característica: su obra estuvo hecha a partir de fondos privados, becas y fuera de las industrias cinematográficas de cada país; así como su obra se diferencia de la corriente artística principal imperante en ese momento, porque no hacían historias comunes, ni hacían películas para todo tipo de públicos. En el caso de los directores de la Europa Central, sus películas tenían que soportar una censura muy fuerte, lo cual los hacía muy dependientes de ciertas oficinas lúgubres. Los directores que nacieron en las décadas de los treinta y cuarenta se dan cuenta de la importancia del cine, no como medio de manipulación y móvil de entretenimiento, sino como el medio ideal para intentar la “(...) liberación individual a través de la propia obra, por la búsqueda de la expresión en grado puro y por la neurosis o el desorden mental que se desprende del discurso de sus filmes (...)” (Ramos y Marimón, 2002:586). Algo muy parecido a lo que sucede con el cine experimental: se elige un medio que se cree ideal para expresar formas que ninguna industria quisiera apoyar.

En todos los países de Europa Central existían unas industrias cinematográficas; sin embargo, algunos de los cineastas surgidos, veían en ella un aparato más de manipulación y de reeducación colectiva. Muchos de esos directores huyeron de sus respectivos países para instalarse en Francia o Estados Unidos y algunos alcanzaron la celebridad y la fama como directores inteligentes y vanguardistas que venían a renovar el panorama de las industrias que los acogieron. Es el caso de directores como Milos Forman y Roman Polanski.

A diferencia de lo que sucedía en Francia en la década de los veinte, en Estados Unidos y en el resto de Europa, las películas perdieron las temáticas experimentales y alternativas. Fue el inicio de las llamadas “superproducciones”. Fue en la década de los años cincuenta, poco después del final de la Segunda Guerra Mundial, que el cine dejó de experimentar por simple y pura forma de diversión, de creación, de crecimiento estético y dio paso a la gran industria que en pocos años se consolidaría como la posible y única opción para producir, escribir, dirigir y exhibir películas.

El cine *underground* recogió ese espíritu experimental “perdido” y se puso al frente al desafiar a las industrias, teniendo en parte, como aliados, a las nuevas generaciones del público masivo ávidas de verse reflejados en la pantalla. “Los filmes europeos, con sus francas aproximaciones al tema de la sexualidad, estaban ganando un gran número (sic) de adeptos; el neorrealismo italiano, en particular, y directores tan provocativos como Godard, Bergman y Fellini generaron gran influencia en toda una generación de jóvenes cineastas y espectadores norteamericanos.” (Morris, 2004)

Ramos y Marimón señalan como las características formales de este cine:

- 1.-Sobreimpresiones
- 2.-Cámara lenta
- 3.-Cámara rápida

- 4.-Rayado de celuloide
- 5.-Pixelación
- 6.-Animación con seres humanos
- 7.-Técnicas inéditas de animación
- 8.-Juegos de luces, fuegos, aguas y texturas pictóricas
- 9.-Computarización de las imágenes
- 10.-Películas collage montadas con imágenes de archivo y material heterogéneo

Y por su parte, la temática de este tipo de cine se centra en temas recurrentes que la sociedad prefiere no indagar: la droga, el sexo, la prostitución, la homosexualidad y los personajes marginales. Se dedica a hacer “(...) retratos casi documentales de episodios de vida que pretenden descubrir la esencia de la realidad o bien filmes de búsqueda abstracta, estética o experimental, pero caracterizados siempre por la voluntad de subversión, de oposición a la dramaturgia clásica del cine industrial y por la actitud radical.” (Ramos y Marimón, 2002 586:587) “The underground’s reputation for sexual explicitness heralded the social revolution of the 1960s, but the art critic Calvin Tomkins argues that its major achievements were less to do with subject-matter than with an investigation of the film medium itself.” (Rees, 1999:65) “Mientras todos estos filmes se alimentaron del desencanto e inadaptación de lo que se consideraba la subcultura norteamericana (negros, beats, hippies, militantes políticos) y además portaban un mensaje subversivo a través de la temática o el estilo, lograron también cubrir un espectro muy amplio de temas sociales y estéticos. En el movimiento estaban representados estudios de producción mayores y menores (*The Wild Angels*, 1966, es de AIP, mientras que *Head*, 1968, es de la Columbia), pero lo verdaderamente típico de este momento fue que los autores trabajaban en blanco y negro, empleaban las técnicas del *cinema verité*, con frecuencia trabajaban con actores no entrenados (o no afiliados a los estudios) en rodajes que se efectuaban en locaciones reales y también usaban una variedad de estrategias cinematográficas —algunas novedosas, otras históricas— que se relacionaran con las dislocaciones y discontinuidades presentes en todo el mapa cultural de la época.” (Morris, 2004)

El cine *underground* puede dividirse en dos grandes vertientes: aquél que se define por su temática y aquél que se define por su técnica. En el primer caso encontramos “(...) explícitamente asuntos relativos al sexo de manera hiperrealista (...)” y en el otro “(...) 16 mm, animación, películas veladas, encuadres únicos, *zooms* sin sentido narrativo (...)” (Redacción de “Miradas”, 2004)

Como conclusión, el cine *underground* le dio a la Historia del Cine una nueva forma de abordar el arte cinematográfico. Construyó nuevos discursos y encontró nuevas temáticas que al abordarlas de otra manera constituyeron un nuevo lenguaje cinematográfico; fijó su atención en condiciones humanas nunca antes tratadas en el cine; sin embargo, lo más importante que se puede extraer de todo este asunto es ese elemento histórico y sociológico que hizo de este cine un parteaguas. Cambió la manera de ver cine y de hacerlo, lo cual es, en mi opinión, la diferencia más grande entre el cine experimental y el cine *underground*, ya que el cine experimental, en sus inicios, no quería renovar la percepción del individuo, sino simplemente quería experimentar con ese nuevo juguete que ofrecía unas ilimitadas opciones para los artistas en ciernes. Fue después que se vio

que el cine experimental también podía renovar la percepción, y en cambio, el cine *underground* se caracteriza no porque quiera una renovación de la percepción, sino porque en sí mismo, como un todo, quería ser una renovación pero no sólo de la percepción, sino de la forma de hacer cine, de editarlo, de exhibirlo. Lo que diferencia también a uno del otro son las temáticas que cada uno trata y la manera en que lo hacen. A la hora de separar a los directores, en el cine *underground* caen directores de cine tan dispares entre sí, que es increíble pensar que en una misma etiqueta se puedan resguardar varios. No nada más es que los directores tenían que contar una historia en el sentido más lineal, sino que también los directores de cine *underground* podían ser animadores, estructuralistas, cine-letristas, anarquistas, warholianos, neodadaístas, etc.

Por último, Fred Camper declara lo siguiente en la aguda relación del cine experimental con el cine *underground* en Estados Unidos: “La denominación de *underground* fue criticada desde varios puntos de vista, pues también transmitía ecos demasiado europeos, y además el mismo Brakhage en algún momento comentó humorísticamente que él vivía a 9000 pies sobre el nivel del mar, así que no podía ser considerado un cineasta *underground*.” (Camper, 2004)

3.4 El cine de vanguardia

“The avant-garde rejects and critiques both the mainstream entertainment cinema and the audience responses which flow from it.” (Rees, 1999:1) Ramos y Marimón señalan que el cine de vanguardia o *avant-garde* es aquel que se inscribe en cualquier época, y no en una específica. Es la etiqueta que sirve para clasificar todo aquello que es rechazado y que no puede entrar en una o en otra clasificación, en cualquier momento de la Historia del Cine. Por otra parte, es una etiqueta muy cómoda porque se considera como relativa en cualquier momento. Pero he aquí que surge un problema, ya que otros autores coincidirían en la primera parte, más no en la segunda: el término de alguna u otra forma tuvo que tener un origen, por lo que ese relativismo dificulta la investigación sobre el verdadero origen del término.

Es de general aceptación que la vanguardia es un término que deriva de las corrientes artísticas que renovaron el rumbo del arte a principios del siglo pasado. Pero el origen del término viene de más atrás y no se le puede acotar solamente al cine. Rees indica que en la década de 1820 se establece el término vanguardista, pero este término estaba más ligado al aspecto social que al estético. El artista *avant-garde* era aquél que estaba al frente de la sociedad, tratando de indicar el camino que debía seguir la sociedad, aconsejada por la élite artística e intelectual. El cuadro de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, da una idea exacta de lo que significaba estar “antes de la guardia”. Y no solamente durante el siglo antepasado la vanguardia estuvo asociada de igual manera a movimientos sociales que están en contra de ciertas situaciones y fenómenos sociales. Según Rees: “Dating back to political documentary in the 1920s and 1930s, this wave passes through the civil rights and Beat Era in the 1950s and on to today’s cultural minorities. Their search is less for formal purity than for a new language uncompromised by the regimes they resist. “At some historical moments the artists and the social radicals meet up in crucial conjunctions (...)” (Rees, 1999:1).

El cine de vanguardia tiene su origen desde el nacimiento mismo del cine y hasta la fecha sigue exhibiéndose. Algo con lo que podría concordar el mismo Rees, cuando indica que los términos *avant-garde* o experimental no se utilizan para dar una definición

exacta de lo que significan, sino que “(...) they are used according to historical context where posible (...)” (Rees, 1999: vii). Lo que sucede aquí es que se toma en cuenta esa vanguardia que nace con la sociedad de masas a principios del siglo pasado, la vanguardia que por primera vez conoce el cine, pero que ya estaba familiarizada con otras artes, y sobre todo, con los movimientos sociales: “(...) the earlier and socially tinged avant-garde idea was reborn in the radical aspirations of artistic movements (...) during the 1920s and 1930s.” (Rees, 1999:19) Aquellas vanguardias que se desplazaron por todas las artes con gran fuerza pero también arraigaron profundamente en el cine. Desde los inicios del cine hubo directores vanguardistas, así como siempre los habrá, ya que es un hecho que se repite constantemente el que un artista rompa con lo que en ese momento impera como algo estático e inamovible. En este caso, aquí la máxima de Maquiavelo se cumple, aunque también podría considerarse de la otra forma: los medios justifican también el fin. En algunas ocasiones son los medios y la vanguardia (los elementos) y en otras el fin lo que conduce al director a ser considerado como vanguardista.

No obstante el origen del término y la procedencia (social o estética), dentro del cine existen muchos directores de cine tan dispares entre sí como Derek Jarman y Atom Egoyan, Federico Fellini y Milos Forman, Jan Svankmajer y Lars Von Trier que se pueden considerar como vanguardistas. Hay directores de cine o películas que se pueden considerar al mismo tiempo vanguardistas y *underground*. Como también independientes. Lo anterior se debe a que cada tipo de cine, aunque comparten ciertas características, también tienen otras que los diferencia totalmente. El cine de vanguardia es el cine que rompe con las reglas narrativas y estéticas; el independiente aquél que se produce con base en fondos privados y muy reducidos, por último, el cine *underground* es el cine que se distribuye de manera limitada, por las temáticas que maneja.

El cine de vanguardia no tiene unas reglas definidas o unas características formales que lo rijan o lo distingan de otros tipos de cine rupturista más que la siguiente: se aleja de cualquier modelo de guión académico que retrate el viaje del héroe, utilice el modelo de guión de tres actos y/o utilice los recursos clásicos de la tragedia griega. Al igual que el cine experimental, el cine vanguardista busca en otros formatos nuevas maneras de contar una historia, aun cuando tengan la misma temática. Lo que pretende es cambiar la forma o el contenido, con los cuales se muestra algo conocido pero de una nueva manera, al estilo del *extrañamiento* de los formalistas rusos. Ser vanguardista siempre ha estado ligado al estar al principio de un todo, ser parte de una élite infranqueable que la sociedad admira o rechaza. Los gustos de la vanguardia no son para nada los del gusto popular. El mismo término lo dice.

Han existido diversas vanguardias cinematográficas. La primera gran vanguardia se origina en 1916, junto con las primeras manifestaciones vanguardistas como el futurismo, dadaísmo y expresionismo. Una de las primeras películas que se consideran como experimentales es *La folie du docteur Tube* de 1915, dirigida por Abel Gance. Gance, quien junto con los directores que comienzan en Francia a experimentar con la relación historia-imagen, se consideran también vanguardistas: Germaine Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc y Marcel L`Herbier, a quienes se consideran como la escuela “impresionista”. Así también otros directores europeos y estadounidenses de la primera

vanguardia cinematográfica son Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Francis Thompson, Ralph Steiner, etc. En Europa en la década de los veinte y los treinta, el cine de vanguardia tuvo un gran impulso y su desarrollo fue a la par que la corriente principal del cine más comercial y de ficción. Esta se podría considerar como una segunda ola de cine vanguardista. Entre ellos se encuentran directores como Luis Buñuel, Fernand Léger, René Clair, Jean Cocteau y Man Ray.

Una tercera vanguardia es la que se origina después de la Segunda Guerra Mundial, con personas como “(...) Maya Deren, Norman MacLaren y José Val Del Omar y los precursores del cine underground como Harry Smith (...)” que “(...) realizan cine experimental y de vanguardia en los años cuarenta y cincuenta.” (Ramos y Marimón, 2002:593) Después de los años sesenta la vanguardia cinematográfica aparece de distintas formas y bajo distintas caras. Ya sea en Europa o en Estados Unidos, el cine vanguardista se esconde bajo nuevas etiquetas: la Nueva ola francesa, el *Free cinema*, el Cinema novo y aquellos términos que ya he revisado: independiente, *underground*, etc. Los directores que mencioné en el apartado de cine *underground* también se consideran como directores vanguardistas: Dusan Makavejev, Roman Polanski, Rubén Gámez, Martin Scorsese, Glauber Rocha, y también otros no incluidos como Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Chris Marker y Peter Greenaway.

Una película de cine vanguardista puede ser muy bien una película experimental, de animación, comercial o un documental, no importa el género cinematográfico que la película utilice, será vanguardista siempre y cuando rompa con los esquemas predeterminados en la construcción del guión que en ese momento predominan. Muchas veces este tipo de cine prescinde del mismo guión y se permite la escritura automática, por lo que se prefiere tratar con la pura imagen.

El caso de *Amores perros* puede ser significativo y representativo a la vez. En el año 2000, durante el Festival de Cannes, la película ganó un premio muy importante y los críticos se deshicieron en elogios para el director, los actores y la cinta en general. No obstante, lo que llamaba más la atención de esta cinta, ya cuando fue exhibida mundialmente y sobre todo en México, fue la construcción narrativa que tenía. El público recomendó la película, pero no tanto porque fuera buena (artística y estéticamente), sino porque muchas personas nunca habían visto la manera en la que la edición y el guión mostraban unas historias, en este caso, en un bloque de tres, pero que al mismo tiempo se iban intercalando unas con otras, hasta que en su totalidad formaran una historia circular: todas ellas se nutrían y al mismo tiempo se afectaban. Para el cine mexicano, desde sus inicios hasta el año 2000, *Amores perros* es una película de vanguardia claramente. Como proyecto cinematográfico nacionalista la película representa un logro de vanguardia. No obstante, si esta película se traslada al panorama internacional, así como a la evolución del cine, en cuanto a la construcción de la narrativa cinematográfica, los resultados son otros. En este panorama, *Amores perros* no puede ser considerada una película de vanguardia, ya que otras películas, anteriores a ella, habían logrado presentar la misma forma de hacer cine. A saber, las más importantes y conocidas son dos: *Antes de la lluvia*, del director macedonio Milcho Manchevski de 1994 y *Pulp fiction*, del director estadounidense Quentin Tarantino, de 1995.

Un caso que en mi opinión refuerza la afirmación de Rees y que pone de manifiesto la volatilidad del término es el siguiente: durante la década de los noventa del siglo pasado, muchas de las películas que ganaban los festivales de cine europeos (en especial Cannes, Venecia y Berlín) eran películas en su mayoría que provenían de Oriente, en específico, de Irán y China. No hay nada curioso en lo anterior, hasta que se revisan los argumentos de las películas ganadoras: curiosamente la mayoría de ellas contenían una trama o una anécdota mínima; los decorados eran muy limitados y las actuaciones eran casi inexpressivas. Esto le dio a los críticos nuevas armas para entretenerse, a uno lo llamaron el Nuevo Cine Iraní (expresión mal usada que muchas industrias cinematográficas han tenido que soportar por la ignorancia de los medios masivos de comunicación y sobre todo, de los críticos de cine) y al otro, el cine de la Quinta Generación China. Películas como *El globo blanco*, *El sabor de la cereza*, *Ni uno menos*, *Regreso a casa* y *Niños del paraíso*, entre otras, llamaron la atención porque arrasaban no sólo con la crítica especializada, sino con el público que estaba ávido de ver historias que le podían suceder a cualquiera. Además de que ganaban en Europa, estas películas representaron un nuevo frente artístico en materia de vanguardia. En el panorama mundial, las películas contaban otro tipo de anécdotas y fue el tratamiento que le dieron estos nuevos directores lo que les ganó la reputación de “vanguardistas”, lo cual es totalmente erróneo. Estas películas son sencillas. Los críticos, cansados de ver siempre lo nuevo, imaginaron que estas películas eran vanguardistas. En una época en lo que lo lento significa aburrimiento, y donde una película que contenga muy pocos cortes se considera “lenta”, estas películas se ganaron el derecho a ser llamadas vanguardistas porque no estaban hechas ni contaban lo mismo que las demás. Por sobre todas las cosas, lo contaban de la manera más sencilla y fácil; no obstante, para la mayoría esto resultaba “revolucionario”. El relativismo con que el término “vanguardia” se maneja se pone de manifiesto. “Hace rato que se agotaron las historias en el cine. Se repiten como si fueran variaciones sobre el mismo tema. La gente llega a decir que el argumento es tonto pero la película está muy bien hecha, que es muy moderna, que tiene excelentes actuaciones, una bella fotografía, un gran ritmo, muy buena música. Pero la historia no es nada, la historia es la misma de siempre. Chico quiere a chica pero chica quiere a otro chico. (...) Las innovaciones más seductoras las ofrecen los efectos especiales y la pirotecnia.” (García Espinosa, 2004)

Al igual que lo sucedido con el cine *underground*, todas las nuevas formas de hacer cine (sociológicamente hablando), así como también los conglomerados que surgieron como respuesta al *establishment* de Hollywood y las industrias culturales, se levantan contra el sistema y se empiezan a producir películas que contenían nuevas temáticas (la rebelión de los jóvenes, el joven obrero rebelde contra la sociedad, la libertad sexual, la protesta contra la guerra de Vietnam, las teorías marxistas, la revolución cubana, la figura del Che Guevara, etc.) y nuevas maneras de abordarlas. Ya en el apartado de cine *underground* había mencionado directores sobresalientes que surgieron durante esta época (década de los sesenta) que renovaron el campo de la narrativa cinematográfica. Valdría la pena entonces mencionar que además de los cineastas, aquí también comienza a surgir un nuevo arte que durante la década de los años noventa tendría su punto más alto: el videoarte, comandado por el artista coreano Nam June Paik en Estados Unidos en la década de los años sesenta, y tiempo después el artista californiano Bill Viola. El videoarte es claramente un cine de vanguardia.

La diferencia que se podría apuntar, para hacer más clara la distinción, entre el cine de vanguardia o *avant-garde* y el cine *underground*, es que el segundo se caracteriza por la manera en la que está producido, se exhibe y se promueve. Es una cuestión que concierne más a la realización y los elementos sociales (personas, instituciones) que propiciaron la realización del producto final, que a la quintaesencia artística o estética que lo caracterizaría. Además de que su nacimiento puede estar muy bien fechado, así como su origen está totalmente explicado. Por su parte, el cine de vanguardia se puede inscribir en cualquier momento, en cualquier película, independientemente de su nacionalidad, género, etiqueta y temática, algo que el cine *underground* no podría cumplir, ya que el cine *underground* se le llama al cine, casi exclusivamente, que nació en las exhibiciones *underground* (se hacían en sótanos y lugares muy escondidos) en la ciudad de Nueva York, específicamente. Es cuestión de términos y críticos. En Francia, al cine experimental se le llama cine *avant-garde* (como lo hace Colas Ricard), en Estados Unidos se le llama cine *underground* (como lo hace Tyler Parker) y en América Latina, generalmente se le llama cine independiente (como lo hace la revista “Miradas”).

La película de Quentin Tarantino, *Jackie Brown* (1997) es un claro ejemplo. Sus primeras dos películas fueron producidas y realizadas bajo un sistema *underground*, con pocos recursos, fuera del circuito industrial y en condiciones muy precarias. No obstante, debido al éxito comercial (por lo que se convirtieron en películas de culto) y mediático obtenido con ambas, este director pudo entrar al sistema imperante y continuar con su labor cinematográfica. Sus siguientes películas pueden considerarse como vanguardistas en el sentido de que es un cine avanzado para su época, sobre todo en relación a la manera en la que están contruidos sus guiones (totalmente alejados del guión clásico), y al mismo tiempo no son *underground* ya que estuvieron respaldadas por una de las compañías productoras de cine más independientes y poderosas de la industria cinematográfica estadounidense, que sin embargo, ya es toda una industria cultural: Miramax Films. El presupuesto y la producción, esa vez, no fueron escasos. El cine vanguardista está más relacionado con los aspectos estéticos y artísticos de la forma, mientras que el cine *underground* trata más las temáticas más marginales del contenido. Otro ejemplo de cine de vanguardia es el caso de los directores de cine escandinavos que propusieron una nueva forma de hacer cine al proclamar el manifiesto “Dogma”, el cual proponía, entre otras cosas, regresar a un cine más sencillo, sin tantos recursos económicos, con actores no profesionales, iluminación natural, etc.

“Dogma” es un manifiesto (si se le quiere llamar de esa manera) que un grupo de directores de cine escandinavos crearon con el fin de hacer sus propias obras. Es un manifiesto confuso, engañoso, mañoso y que muy pocos de los directores cumplen al pie de la letra, por lo que es difícil darle seguimiento y aceptarlo como algo serio. En mi opinión es un juego, algo a lo que los dadaístas eran muy dados. Por una parte proponen reglas y por el otro las rompen deliberadamente. Conforme fue pasando el tiempo, esta “forma” de hacer cine se trasladó a otras cinematografías. “Dogma” es un acto vanguardista porque rompe con lo que en ese momento se hizo. Pero vuelve a lo mismo: cuando todos lo hacen, el acto deja de ser vanguardista. “Dogma”, en pocas palabras, se convirtió más en una actitud que en una nueva forma de hacer cine. Más que ser una película “dogma”, la película contenía, ya de por sí, ciertas actitudes que no se iba a encontrar en otras: una ironía estúpida, una morbosidad llevada al extremo, un hacer por hacer, etc.

Los puntos de "Dogma":

1.- Los rodajes tienen que llevarse a cabo en locación. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.

2.- El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).

3.- La cámara debe ser manipulada con las manos o apoyada en los hombros (la película no será rodada donde está la cámara; El rodaje debe ser realizado donde esté la película).

4.- La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (sí la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).

5.- Usar efectos especiales o filtros de cualquier tipo está prohibido.

6.- La película no puede tener una acción o desarrollo superficial (no pueden haber armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia).

7.- Las alteraciones de tiempo y/o espacio están prohibidas (esto es para decir que la película toma lugar aquí y ahora).

8.- Películas de "género" (genderfilm) no están aceptadas.

9.- El formato debe ser 35 mm normal (academy format)

10.- El director no debe aparecer en los créditos.

Desde ahora en adelante prometo como director no ejercer ningún tipo de gusto personal. Ya no soy un artista. Desde ahora en adelante prometo no crear una "obra", ya que considero que el instante y el ahora son más importantes que todo el producto. Mi meta absoluta es forzar la verdad de mis personajes. Prometo hacerlo a toda costa dentro de mis posibilidades y a costa de cualquier buen gusto estético.

Hacemos a continuación nuestra promesa de castidad

Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Krag-Jakobsen y Kristian Levring"
(von Trier, Vinterberg, Krag-Jakobsen, Levring, 1995)

"DOGMA '95 es un experimento *único*, a pesar de que sus más acérrimos enemigos postulen que "ellos" ya lo habían hecho "mucho antes" (...) Pero Lars von Trier y sus secuaces no estaban emulando a sus antecesores. Estaban creando una nueva corriente, estaban rescatando lo esencial, lo que estaba perdido en una nebulosa creada por los intereses económicos de grandes y descarados comerciantes, intereses fomentados -a la

vez- por una industria poco generosa y poco responsable con la calidad dramaturgica (sic) de sus producciones. No como antes, cuando existía una vasta producción de filmes (realizados en Hollywood) que subsisten, vigentes en el tiempo, como verdaderos ejemplos cinematográficos. Eran otros tiempos, era una época rica en estilos, géneros, debates, disputas y genios. Estaban los Bergman, los Welles y los Hitchcock, los Kubrik (sic) y los Fellini. (...) Hoy por hoy, la situación es muy diferente, y en este contexto DOGMA '95 aparece como la salvación, como una inesperada y fabulosa fuente de debate e inspiración, como una contribución urgente.” (Salvador, 2000)

El problema de “Dogma” es que realmente sólo tres películas cumplen con las características que el manifiesto propone y son precisamente las tres primeras que inauguran el manifiesto: *Los idiotas* de Lars Von Trier, *La celebración* de Thomas Vinterberg y *Mifune* de Søren Kragh-Jacobsen.

En sí, el problema de la vanguardia, vinculada específicamente al cine, es que se convierte por momentos en una aliada ideal e incondicional, mientras que en otros se convierte en una carga, una condena y la condición para que pueda seguir existiendo como tal. La relación vanguardia-cine no es tan marcada y difícil como a muchos les gustaría que fuera; por lo que la etiqueta produce cierto rechazo al principio.

Como conclusión, otra vez me remito a Fred Camper cuando declara lo siguiente: “Stan Brakhage declaró que el apelativo de “vanguardia” (*avant-garde*) le parecía demasiado europeo.” (Camper, 2004) Otra vez los términos se diluyen frente a las obras colectivas. Es difícil intentar una simple y justa definición de términos.

3.5 El cine independiente

Vuelvo a citar a Small. “Throughout the seven-decade history of this major genre, a great many of the films and videos we will survey (and countless established classics we will omit) were dependent directly or indirectly upon grant support.” (Small, 1994:18)

En principio, el problema al tratar de definir al cine independiente es que está mal utilizado el término, porque el cine independiente se debería llamar cine dependiente, no independiente. Por otro lado, es un hecho que este tipo de cine está hecho fuera de una industria consolidada como puede ser Hollywood, o cualquier otra empresa productora de cine importante. Por ejemplo, Jim Jarmusch es un director de cine que siempre ha estado ligado al movimiento independiente y *underground*, sus películas no tienen una gran difusión, pero sus éxitos en festivales de cine, así como en muestras de cine le han hecho estar considerado como uno de los mejores directores de cine del mundo actualmente, asimismo, algunas de sus películas están consideradas como películas de culto (*Dead man* de 1995, por ejemplo) y sin embargo, no se puede catalogarlo como un cineasta experimental. En sus películas utiliza elementos estéticos propios del cine más convencional, tanto así que en una de sus películas, el protagonista sigue el modelo narrativo del Quijote: *Ghost dog* (1999).

El cine independiente es el nombre que se le da también al cine *underground*, al cine experimental, al cine de vanguardia y a todo aquel cine que no busque “un rendimiento

comercial inmediato” (Ramos y Marimón, 2002: 325) En sí, no es muy diferente a lo ya expuesto anteriormente sobre el cine *underground*.

“El término surgió en Estados Unidos para designar a creadores alternativos; los primeros en caer bajo esta clasificación fueron los pioneros del cine que se asentaron al sur de California en 1913, entre otros Griffith y De Mille (sic), que huían del *trust* Edison. En general, los cineastas independientes exponen temas controversiales y de índole social y moral, muy a menudo en oposición a una tradición que es denunciada como retórica y represiva o como desafío al consenso moral vigente y a la censura a enfoques laterales que de ella se deriva”. (Redacción de ‘Miradas’, 2004)

Según lo escrito por Ramos y Marimón, comparte mucho con el cine *underground*: proviene de Estados Unidos, está realizado al margen de las industrias culturales, retrata temáticas también marginales y con variantes en la construcción del guión. Este cine puede ser de corte *underground*, vanguardista, de arte, comercial, experimental, de temática gay o cualquiera etiqueta; no obstante, lo que lo define y lo marca claramente es que los recursos que los productores reunieron para financiar la película provienen de productoras independientes y personas afines a industrias marginales.

No obstante, a partir de la década de los años ochenta este tipo de cine se comercializó entre los circuitos internacionales, así como en los festivales que lo empezaron a nombrar y premiar más. Para ponerlo en palabras más sencillas, es el tipo de cine vanguardista, experimental y *underground* que comenzó a tener éxito en las salas pequeñas y cine clubs para después dar un salto definitivo y comenzar a tener un éxito masivo. Directores como John Waters, Jim Jarmusch, Hal Hartley, John Sayles, Gus Van Sant, Robert Rodríguez, los hermanos Coen, Alan Rudolph, Edwards Burns, Todd Solondz y Darren Aronofsky en Estados Unidos trabajan de manera independiente, con el fin de tener una clara libertad creativa, sin frenos de ningún tipo o presiones por parte de los productores que invierten. “Ultimately, you lose your creative autonomy. You don't own your script, you're essentially a director for hire, which is the way things work at the studios. It was demoralizing and I left the business for several years because I had been so unhappy.” (Solondz, 1996) Las películas son la concepción del mundo que cada uno de ellos tiene, por lo que filmar sus películas sería muy complicado bajo el sistema de producción hollywoodense. Pero la ironía hizo que muchos de ellos (Van Sant, Burns, los Coen y Waters, por mencionar algunos) se fueran adentrando, cada vez más, en la misma industria que alguna vez rechazaron. Ahora sus películas se estrenan de una manera masiva.

Lo anterior surge porque ser rebelde vende, y si no sólo habría que preguntarle a Fidel Castro cómo se venden las camisetas con la efigie de Ernesto Guevara de la Serna. La película *Diarios de motocicleta* (dirigida por Walter Salles) basada en su vida fue una de las más aclamadas en Sundance y Cannes, obtuvo igual respeto por parte de la crítica y el público.

Pero para que surgiera un cine independiente tuvo que surgir un mecenas primigenio. El mecenas que hizo posible que muchos de los estudiantes-desempleados-artistas-escritores que no tenían posibilidades de entrar al rígido sistema de los estudios de Hollywood, durante la década de los años cincuenta, fue un hombre que se llama Roger Corman. Él fue la persona que creyó en el talento de varios jóvenes estudiantes de cine que no tenían

un lugar en el mundo y les proporcionó el material para que hicieran sus cintas: Bogdanovich, Scorsese, Coppola, Howard, Lucas, etc. Cuando se habla de cine independiente el nombre de Corman resalta, pero no precisamente por la calidad de las películas que escribía, dirigía y producía, sino por el impulso que le dio a este movimiento. No obstante, aunque sus películas realmente no perseguían el beneficio económico, a partir de la mitad de la década de los sesenta comenzaron a atraer a raudales a todos aquellos jóvenes que con el tiempo se convertirían en el cúmulo de la sociedad capitalista: la sociedad del consumo masivo de productos materiales, con lo cual, Corman se convirtió en un productor muy exitoso que tenía el dinero suficiente para producir cuantas películas se le ocurrieran y con lo que le sobraba se podía dar el lujo de financiar los pininos de directores de cine que posteriormente se convertirían en paradigmas del Nuevo cine estadounidense. Las películas que producía eran más cantidad que calidad. Como director, nunca brilló ni tuvo grandes reconocimientos. Su estética era pobre y evidentemente sus películas nunca podrían considerarse como experimentales.

No obstante, aquí lo interesante era la figura paternal que estaba interesado, no en la forma y el contenido fílmico, ni tampoco en los premios de los festivales europeos o el mismo Oscar, sino en la consecución y el logro de hacer simplemente películas por el simple gusto de hacerlas, y más, de manera independiente.

Este tipo de hacer cine (más que cine como un todo se enfocaría en la manera de hacerlo) también se constituyó fuertemente en otros países como Inglaterra, Canadá y España, pero la diferencia en otros países es que debe de existir una industria consolidada, para que todo el cine que se haga fuera de ella, pueda ser considerado como independiente de los consorcios económicos. En Inglaterra están los casos de directores como Ken Loach y Peter Greenaway. En Irlanda Neil Jordan, Terry George y Jim Sheridan. En Canadá Denis Arcand y Atom Egoyan, en España, el caso de Víctor Erice.

España es un caso muy significativo, ya que durante bastantes años vivió sumida en una dictadura que sólo aprobaba y apoyaba lo que se conocía como las “españoladas” y las películas en las que el protagonista (generalmente un niño o una mujer cantantes) exhibían sus talentos, lo que dio origen a una corriente que se comprometía con la realidad y mostraba otra: hacían otro cine. Es el caso de directores que sufrieron la presión, el rechazo y la censura como: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Carlos Saura, entre otros. La obra de estos directores se podría considerar como una amalgama de cine *underground* y cine independiente.

Por su parte, en el caso de África y Latinoamérica, llamar al cine independiente cine independiente no es válido, ya que todo el cine (con algunas contadísimas excepciones) que se logra hacer podría ser llamado, con justa razón, cine independiente. Y aunque no presente temáticas marginales, ni tampoco pueda ser considerado vanguardista (la construcción de los guiones suele ser clásica) es independiente porque está hecho totalmente fuera de cualquier industria, debido a que ésta última ni siquiera existe, y sólo unos cuantos productores europeos ayudan a la coproducción de ciertas películas. En ello comparte una característica con el cine experimental. Algunos directores que pueden ser considerados como independientes: Carlos Bolado en México, Sebastián Cordero en Ecuador, Ousmane Sembene en Senegal, Fernando Ezequiel Solanas en Argentina, Idrissa Ouedraogo en Burkina Faso, etc.

Por otra parte, en países en los que una censura (cultural, ideológica, militar, política o religiosa) hacía imposible la realización de ciertas películas con ciertas temáticas como en Chile con Pinochet, Argentina con Videla, Rusia con Stalin, España con Franco y casi todos los países antes comunistas de Europa Central, Corea del Norte y los países africanos como Senegal, Mauritania y Etiopía, la realización de películas alternativas en cuanto a forma y contenido (aunque más importaba para la censura el contenido) era una práctica clandestina (uno de los casos más polémicos en los últimos años fue la realización de *Kandahar* (2001) de Mohsen Makhmalbaf en el Afganistán de los talibanes de forma clandestina) lo cual hacía prácticamente que se considerara a este cine como independiente, independientemente de las temáticas abordadas.

El cine independiente no aborda solamente temas marginados, ni tampoco pretende retratar arquetipos marginales. Es más, la construcción de los guiones de las películas independientes generalmente son clásicas. Independiente se refiere a la manera en la que fueron producidas las películas. Un ejemplo que da mucho de qué hablar es que una película netamente independiente es el *Episodio I la Amenaza fantasma*, la película que inicia la serie de la *Guerra de las galaxias*. Fue dirigida, escrita y producida por la misma persona: George Lucas, quien a su vez, es el productor independiente más importante del cine, junto con Steven Spielberg, ya que cuentan con millones de dólares para hacer sus películas. Lucas y Spielberg son productores independientes porque no están atados a ninguna empresa que les diga cómo deben hacer sus películas y sus películas son independientes, porque nadie (ni personas ni industrias) les financian sus proyectos directamente. Ellos solos las producen y las hacen, de principio a fin. Y lo curioso es que sus películas de más éxito están construidas como historias clásicas. En todos los campos de la cinematografía, estas películas no representan ninguna vanguardia o son alternativas. Cumplen todos los requisitos para considerarlas unas películas fundamentalmente comerciales, con la factura de superproducciones y *blockbusters*.

Por otra parte, en tiempos de lo políticamente correcto, el término “independiente” para cierto tipo de cine conlleva una carga muy pesada. La creación del Festival de cine de Sundance en 1985 le impuso al cine una nueva etiqueta: la de independiente. Ya había anotado líneas arriba que algunos historiadores consideran a los cineastas independientes como aquéllos que quisieron superar a Edison; no obstante, en mi opinión es a partir de la celebración de este festival que el término surge con fuerza y se instala en el vocabulario del colectivo, así como comenzó a circular la idea de que ver cine independiente era ver cine de arte.

Sundance comenzó significando independencia, riesgo, nuevas propuestas fílmicas, nuevos talentos, etc. Con el tiempo su objetivo se fue mermando y las puertas se abrieron para los grandes estudios y ejecutivos. Como cualquier otro festival de cine, en éste se mostraban las nuevas propuestas y se vendían, y he ahí que comenzó el problema: las películas de espíritu independiente comenzaron a ser distribuidas por los grandes estudios que no querían correr el riesgo de producir propuestas que no sabían cómo iban a ser recibidas por el gran público, ya fuera por sus temáticas marginadas o por los actores que no arrastraban a las masas a las butacas. Con el tiempo, muchas “estrellas” de cine comenzaron a acudir al festival para promocionar los productos independientes en los que trabajaron, de manera que el festival se fue convirtiendo en un lugar de compra y venta, más que de promoción. Al margen del instituto en el que se investiga y se analiza cine, este festival dio a conocer a los nuevos talentos que no podían ingresar al rígido

sistema formalista de Hollywood, pero algo curioso pasaba. Después de que un director ganaba en Sundance era contratado por algún estudio para dirigir una película respaldado con más recursos económicos. Los ejemplos son varios: Darren Aronofsky, Christopher Nolan, Walter Salles, Edward Burns, entre otros.

Lo curioso del asunto (así como sucedió con los llamados cineastas *underground*) es que muchos directores independientes dejaron de serlo cuando ingresaron a un complejo industrial de carácter cultural. El término (como el de vanguardia) cambia constantemente y lo que ayer era independiente resulta que hoy ya no lo es. Durante la década de los años noventa, independiente significaba lo que siempre significó: alguien o algo que no era dependiente o dependía de algo. No obstante, años después esto se intensificó, sólo que la independencia se catalogaba más por un espíritu que por una razón económica o legal. Después, una película independiente podía ser cualquier película que estuviera producida por la productora Miramax o cualquier película que contratara “estrellas” emblemáticas del cine independiente de Estados Unidos en sus inicios: Steve Buscemi, Ileana Douglas, Judy Davis, Paul Giamatti, entre otros.

Es entonces que el término independiente está mal usado, porque debería de decir cine dependiente. George Lucas y Steven Spielberg son directores de cine independientes porque no dependen de nadie, pero en cambio, Todd Solondz, por ejemplo, depende del presupuesto que pueda conseguir a partir de las pláticas que tenga con sus productores ejecutivos. El cineasta es un artista, no un vendedor. Jim Jarmusch depende de la caridad de sus productores para que pueda conseguir filmar un guión. Al igual sucede o sucedió con directores de cine como Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea en Cuba, Iván Zulueta y José Val del Omar en España o Ritwik Ghatak en la India, Djibril Diop Mambety en Senegal y Nick Zedd en Estados Unidos.

Un punto importante que añadir para dejar las cosas (y las clasificaciones) más claras sería el siguiente: en la mayoría de las ocasiones una misma película o un director puede ser considerado como vanguardista, independiente y *underground* al mismo tiempo. En otras palabras, es un proceso que se divide en tres etapas. Me refiero a lo siguiente: generalmente (no siempre) un director de cine puede estar financiado por una compañía muy pequeña por lo que sus gastos de producción tendrán que ser escasos y se propone entonces hacer una obra más personal. Eso le da autoridad y pretende sacarle todo el jugo a su película, por lo que tendrá toda la libertad creativa y artística.

A continuación, el ser un director de cine independiente (ya que no depende de nadie, de ninguna industria que lo presione para quitar o poner algo ajeno a su idea original, ni lo financie) lo convierte (en algunos casos, no en todos) en un director (o su película) vanguardista. Debido a la libertad que posee, el manejo de los recursos artísticos y técnicos que le ofrece el cine puede ser ilimitado y puede experimentar con ellos, dando como resultado, un ejercicio cinematográfico de vanguardia que contenga elementos alejados de las películas convencionales (escritas en el modelo de los tres actos, el viaje del héroe, etc.), ya sea en la técnica o en la estética. Por lo mismo, al convertirse en un director de cine de vanguardia, el producto final estará supeditado al gusto de un selecto grupo de personas (personas con un nivel cultural más alto que el de la mayoría, en resumen) y por lo tanto, la exhibición tendrá lugar en un espacio más reducido que el de una sala de cine comercial. A su vez, la exhibición no será promocionada y publicitada como si fuera el *blockbuster* del verano, por lo que el selecto grupo de personas que

acudirá a ver la película se habrá enterado de una forma alternativa. La exhibición de la película no buscará el rendimiento económico inmediato, sino el gusto del selecto grupo, así como apelará directamente a la intelectualidad de ese grupo de personas que acudió a la presentación. Por lo tanto, esa exhibición y publicidad de la película se consideran *underground*, ya que sólo muy pocas personas saben del asunto.

En conclusión, el cine es independiente cuando la película en cuestión (más bien la producción) no tiene el dinero suficiente ni siquiera para realizarla por completo, ya ni se hable de todo lo que rodea a una película después de producida: promoción y publicidad, principalmente. Por lo tanto, el director tendrá una libertad que no conseguirá en un estudio, por lo que incorporará elementos vanguardistas. *Ergo*, la película tendrá una exhibición muy limitada, lo que se conoce como *underground*.

Generalmente la etiqueta de vanguardismo asusta al gran público por lo que las obras se vuelven *underground*.

Lo que sí es un hecho es que este tipo de cine se originó en Estados Unidos y luego, su factura se “exportó” a otras latitudes dando como resultado otro *corpus* cinematográfico: el del cine independiente como el cine contestatario y no sujeto a normas e imposiciones alrededor del mundo. Desde los inicios del cine, así como siempre han existido y existirán directores vanguardistas, así también hubo una industria que marginó y que por lo mismo aceleró la creación de un cine independiente. Películas independientes existen desde que Hollywood se consolidó, sólo que antes no existían los grandes circuitos culturales que hoy existen para su masificación, venta y exhibición. Los “mecenas” eran muy escasos y no les gustaba arriesgarse. Ahora, cada vez más, existen festivales de cine (para todos los gustos y todas las preferencias) alrededor del mundo. Es raro no ver una película que no tenga ya en la portada un laurel con el nombre de las ciudades de los festivales de cine que ganaron. Esta globalización y “democratización” del cine lo conduce a considerarlo como un entretenimiento más.

El cine experimental sufre de incompreensión más no de los suficientes halagos que las industrias (independientes o no) le hacen, por lo que se convierte en un “arte” necesario. Es necesaria su existencia, así como el del cine independiente y el del cine *underground*, para que la industria del cine en general pueda seguir subsistiendo. Se necesita una oveja negra para que la manada continúe desarrollándose. De vez en cuando se necesita que la película que recaude dinero sea una película que haga reflexionar al público en general, mediante música subliminal, efectos no tan especiales, temáticas marginadas y oscuras, historias “reales” e interpretadas por “estrellas” poco conocidas pero al mismo tiempo atractivas a primera vista. De vez en cuando es necesario para la subsistencia del cine que la película de la cual todo el mundo hable y comente sea una película que no costó mucho dinero, que contenga secuencias “inolvidables” (generalmente donde sucedan situaciones cotidianas que se esconden bajo una metáfora muy leve o bajo un simbolismo muy “simpático”), escenas o tomas “crudas” pero que no rebasen el imaginario colectivo ni la tolerancia general (el tiempo se encarga de eso) y que busquen y logren “encantar” al público de una manera “especial”. Mientras eso suceda, los guionistas a sueldo podrán comprarse tiempo en lo que escriben “nuevas historias”. Ya acabados los cómics, las series de televisión, Shakespeare, los refritos, las amenazas naturales, los extraterrestres, los inválidos e incapacitados, las biografías de

artistas, conquistadores, militares, científicos, matemáticos, escritores y escritoras, poetas, y un largo etcétera, las temáticas se deben renovar. Siempre estamos viendo la misma película, lo decía ya el director de cine cubano Julio García Espinosa: “Hace rato que se agotaron las historias en el cine. Se repiten como si fueran variaciones sobre el mismo tema.” (García Espinosa, 2004)

Cada estudio, cada casa productora cumple con realizar productos que cumplan con varios objetivos propuestos: que recauden dinero, que sirvan como entretenimiento, que cumplan con la función de apelar al intelecto del espectador, que llamen a la reflexión, etc. Cada estudio se jacta de tener diversas divisiones que se dedican a producir y financiar películas de diversas índoles, dirigidas especialmente para cada tipo de público, por lo que el público que estaba acostumbrado a ver películas de cine de arte o experimental ya está considerado como un número más. “¿Y cuál es el problema?” dirían algunos. Lo que sucede es que entonces ya no se hace arte, sino se hacen películas a partir de proyecciones previas, de modelos y fórmulas comprobadas, cuyo fin es recaudar dinero. Se hace publicidad, no arte.

No es un pecado ni está mal que una película de carácter independiente, vanguardista, experimental o *underground* gane dinero, fama, reconocimiento y les siga dando trabajo a sus creadores. Ya pasó la época en la que las películas de cine de arte (y todas las variaciones) ganaban los premios y las películas comerciales ganaban el dinero. Eso ya no es posible debido a esta “democratización” del cine y la tendencia seguirá continuando mientras las películas se dejen de hacer en cine y se realicen totalmente en vídeo. Una película no comercial ganó el derecho de poderse considerar como una película masiva, y al mismo tiempo no deja de ser de “arte”. El problema de todo lo anterior es que entonces los principios que originaron este tipo de cine ya no se cumplen, por lo que la cuestión queda en el aire.

3.6 El cine puro

A diferencia de los términos analizados anteriormente, los dos siguientes difieren mucho de lo ya visto. El cine *underground*, el independiente y el de vanguardia son tipos de cine que representan películas que generalmente cuentan una historia (depende de cada etiqueta, la historia, el argumento, la idea y la temática, así como la construcción que cada uno utilice). En cambio, el cine puro y el cine abstracto no cuentan una historia en el sentido más estricto. Algunos teóricos como Jakobson, Sklovski lo han reducido todo hasta afirmar que la diferencia entre la prosa y la poesía se basa en la diferencia entre el cine puro (que sería la poesía) y el cine vanguardista narrativo (la prosa). El primero de ellos estaría más cercano a las disciplinas plásticas como la pintura y la escultura y el segundo a las raíces literarias (la novela, el teatro).

Los cines abstractos y puros son cines que están muy alejados de todo lo que conocemos hoy como cine, en el sentido más comercial y redituable de la palabra. En pocas palabras, estos tipos de cine no se exhiben ni siquiera en círculos *underground*. No están hechos para su exhibición masiva, ni siquiera para el consumo popular.

Este término surge en Francia a principios de la década de los veinte y fue a partir de dos filmes que se comenzó a edificar este tipo de cine, que sin embargo, no tuvo gran repercusión y sus principios fueron, desde el comienzo, muy limitados: *Jeux des reflets et de la vitesse* y *Cinq minutes de cinéma pur*, ambos de Henri Chomette, hermano de René Clair (director de *Entreacto*), de 1923 y 1925, respectivamente. En la primera se

eliminaron los decorados, los actores, la historia y la narración clásica y se dio paso a la experimentación con el movimiento y el ritmo de las luces y sombras sobre el agua. Estos movimientos, a su vez, crearon las formas que convertían invariablemente al director y al camarógrafo en los artistas exclusivos. Ya después, gracias al montaje, el experimento se podía convertir en algo más grande y hacía que el cine puro tuviera el mismo proceso que cualquier película y de cualquier corriente artística o estética. Brunius afirma que estas dos películas son el claro ejemplo del cine puro, pero le achaca un error garrafal a su creador: se repitió. Y como ya hemos visto, la experimentación desaparece en el momento en que se repite el mismo efecto o se persigue el mismo objetivo.

La segunda película es diferente: "(...) is a high speed tour of Paris. The camera literally 'shoots through' train tunnels, along the river and roads and back to railway tracks, all without pause." (Rees, 1999:34-35)

Por su parte, el mismo Chomette afirmó lo siguiente: "The cinema is not limited to the representative mode. It can create, and has already created a sort of rhythm (...) Thanks to this rhythm the cinema can draw fresh strength from itself which, forgoing the logic of facts and the reality of objects, may beget a series of unknown visions, inconceivable outside the union of lens and film. Intrinsic cinema, or if you prefer, pure cinema- because it is separated from every other element, whether dramatic or documentary- is what certain works lead us to anticipate (...)" (Chomette, 1949)

Por último, Brunius aclara que no obstante se haya repetido Chomette, es un caso aislado, ya que ningún otro director de cine, en su opinión, pudo renunciar a la anécdota para trasladar lo puramente transmisible tras un fondo solamente compuesto por el uso de la luz y el movimiento. A diferencia de lo que veremos como cine abstracto, el cine puro no tenía influencia y no precisaba de ayuda específica de alguna otra disciplina artística para conformarlo. Por su parte, René Clair, en contraposición con su hermano declaró: "It seems to me that a fragment of film becomes pure cinema as soon as sensation is caused the spectator by purely visual means." (Clair, 1949)

Ahora bien, Ramos y Marimón consideran las películas de Chomette como cine puro, pero incluyen una tercera película: *H2O*, del estadounidense Ralph Steiner. Esta película se hizo en Nueva York en el año de 1929. Asimismo, incluyen *Ballet mécanique* de Léger; sin embargo, no considero que sea lo más acorde, ya que esta película se considera más como una película abstracta, que una pura, por los elementos humanos y materiales que sobresalen en la película.

H2O es una película que Steiner hizo al filmar el agua y captar las formas que el agua podía contener en su movimiento, aunado a esto, las sombras que se iban formando con la luz del sol que le daba. Posteriormente el resultado lo editó para darle un ritmo que no contenía el movimiento del agua. Steiner declaró que su objetivo fue el de ver el agua de una nueva manera. Para lograr lo anterior, nos cuenta Lewis Jacobs, Steiner utilizó unos lentes de un bajo número para lograr captar los patrones de luz y sombra en movimiento. Lo mismo sucede con otra película suya: *Surf and seaweed* de 1930, la cual hacía lo mismo pero con las olas del mar y la marea. No obstante, se repitió, lo cual indica que el experimento, como tal, termina para dar paso a la formación de la técnica en arte. Como indica Jacobs, esta forma de hacer cine era naturalista y su acercamiento era directo. Y no está muy alejada de lo que los formalistas rusos proclamaban: el objetivo era ver las cosas que ofrecía el mundo de una nueva manera. "As a matter of fact the content in these Steiner films was hardly of any importance, certainly without social or

human values and offered solely as a means of showing an ordinary object in a fresh way. Limited to this visual experience, the films' chief interest lay in honest and skilled photography and decorative appeal.” (Jacobs, 1949: 123)

El cine puro es resultado de la experimentación más radical. Su objetivo era convertir el cine en cine puro, reduciendo al máximo la anécdota, la narrativa, para estar libre de la mano del artista. El cine puro es un cine que busca ser puro por medio de la visión poética. Salvo esas cuatro películas, muy poco cine puro se ha podido ver y producir con éxito. De difícil comprensión, este tipo de cine nunca fue muy popular y su éxito de debió en gran parte, en un mero principio, a la experimentación que los cineastas hacían de por sí, como método de búsqueda hacia nuevas temáticas, nuevas técnicas y un nuevo lenguaje cinematográfico.

3.7 El cine abstracto

No obstante las definiciones y los intentos de delimitar cada tipo de cine, otro problema se avecina: la distinción que existe entre los filmes de naturaleza abstracta (cine puro y cine minimalista) y los filmes que cuentan “historias” (el cine de vanguardia, *underground* e independiente). Esta distinción, por una parte, hace más clara la diferencia entre cada uno de los tipos de cine, lo que hace más fácil la comprensión y definición del cine experimental. Pero esta distinción también lleva a un callejón sin salida, ya que tantas variaciones sobre el mismo tema lo agota, y en consecuencia, lo disecciona pero realmente tampoco lo explica o lo delimita. Veamos porqué.

El cine abstracto y el cine puro son dos variantes de cine que fácilmente se pueden identificar y asimismo, destacar sus características específicas. El cine *underground*, el cine independiente y el de vanguardia cuentan, al fin y al cabo, historias, basadas a su vez en modelos (clásicos o no) narrativos. Su origen proviene más del teatro y la literatura que de otras disciplinas artísticas. En cambio con el cine puro y el abstracto sucede lo contrario. En principio estos tipos de cine no le cuentan al espectador una historia. Tampoco existe un guión propiamente escrito ni existen actores que representen una escena, sino que en este tipo de cine lo más importante son las figuras que se pueden desprender de combinar luces y sombras o las mismas formas que se encuentran en el mundo material. Como si se quisiera trasladar un cuadro al celuloide e imprimirle un movimiento, basado en el ritmo que la música (en algunos casos este tipo de cine no iba acompañado de ningún tipo de música) y la edición.

Existen dos opciones al hacer cine abstracto: aquella que pinta o raya directamente sobre el celuloide y luego proyecta el resultado a contraluz o, también rayando cada cuadro tomándolos como una unidad. La otra forma es tratar de animar objetos mediante la filmación de estos movimientos, siendo la música el hilo conductor y narrativo de las formas que se presentan en la película ya procesada.

Existen cuatro pilares del cine abstracto: el sueco Viking Eggeling (1880-1925), y los alemanes Hans Richter (1888-1976), Walter Ruttmann (1887-1941) y Oskar Fischinger (1900-1967). La obra de todos ellos estaba basada “(...) on the concept of painting with motion, but also aspired towards the visual music (...)” (Rees, 1999:37). Después vendrían otros autores que revolucionarían el panorama mundial como Len Lye (1901-1980), Norman McLaren (1914-1987), Harry Smith (1923-1991), y Stan Brakhage en ciertas etapas de su obra (1933-2003).

Los orígenes del cine abstracto Rees los sitúa en 1910, cuando se produjo una película de la cual no quedan sino las notas en un cuaderno que guiaba la estructura del filme. Esta película, que ya he mencionado, fue hecha por dos hermanos, Gina y Corra, y era un ejercicio cinematográfico basado en la sucesión de colores y en el futurismo. Este ejemplo lo saco a colación porque es importante notar que ya en la segunda década del siglo pasado se comenzaba a experimentar con el abstraccionismo.

No obstante, uno de los precursores más llamativos del cine abstracto es sin duda Hans Richter, quien en 1921 produjo *Rhythmus 21* (el 21 era intencional). Richter era un pintor que para el final de la segunda década del siglo pasado investigaba el ritmo como elemento estético en la pintura. Entre 1919 y 1925 en Alemania se gestó una investigación que quería dilucidar lo que hacía que una pintura tuviera ritmo. Fue así que poco después Richter conocería a Viking Eggeling, pintor que llegó a Berlín y entró en contacto con Richter. Ambos comenzaron a trasladar su talento de la pintura al cine, sólo que para ellos el cine no era más que un medio para conseguir lo que Richter llama “un lenguaje universal”: este lenguaje estaba basado en las enseñanzas de Kandinsky sobre lo ‘espiritual en el arte’, además de que encontrarían muchos elementos afines en la analogía musical.

Ya fuera en la pintura o en el cine, Richter y Eggeling querían encontrar un nuevo lenguaje que se encontrara en las relaciones que se establecen entre las formas geométricas. Ya en la Francia de 1914, Louis Delluc se había inspirado en la pintura para visualizar al cine como “(...) a plastic art form (‘valeur plastique’), that is, the film without store, and had formulated a new standard of form and expression in film (...)” (Richter, 1949:219).

Richter y Eggeling comenzaron a utilizar ciertas técnicas para reproducir el movimiento en los dibujos que ambos hacían. Richter comenta que encontraron un nuevo medio de expresión cuando los dibujos los hicieron en rollos de papel que conforme avanzaban, como un todo, implicaba el movimiento de las figuras que se iban doblando y desdoblado. Para que el movimiento fuera continuo y no dejara de seguir creciendo, ambos tomaron un nuevo rumbo y decidieron que sólo el cine podía darles ese elemento que le faltaba a la pintura: el movimiento.

“¿Qué ocurrió exactamente para que pasaras de la pintura a tu primera experiencia fílmica?”

Fue uno de mis cuadros. (...) tenía una figura y la figura estaba en el centro del lienzo. (...) Así que estoy mirando a esa figura y oigo el viento y veo un pequeño movimiento. Y sentí el deseo de que el cuadro pudiera moverse un poco. Y eso fue todo.” (Lynch, 1998)

Richter señala la importancia de haber investigado el ritmo como una forma nueva de expresión, que a fin de cuentas los haría ser más cineastas que pintores: los contrastes, las analogías, el número de formas encontradas y la relación y el equilibrio que mantenían entre sí las formas abstractas, hacían que en las obras “estáticas” en busca de movimiento se encontrara un tipo de funcionalidad. (Richter, 1949:221)

La amistad entre ambos hizo surgir el cine experimental en Alemania, basado a su vez, en películas meramente abstractas. Richter hizo *Ritmo 21* y Eggeling la famosa *Sinfonía Diagonal* en 1924. Poco después se les uniría en esta búsqueda otro pintor que

también experimentaba con el celuloide: Walter Ruttmann. También para 1924 en Francia, un pintor francés, Fernand Léger y un camarógrafo estadounidense, Dudley Murphy, produjeron una de las películas cumbres del cine abstracto: *Ballet mécanique*. Brunius señala que calificar esta película de abstracta sería algo inepto, ya que para él esta película no es en lo absoluto abstracta. “The human element predominated, either by direct representation, thanks to the close-ups of faces or fragments of faces, and the scenes acted, or else by the agency of kitchen implements gracefully swinging through space: (...)” (Brunius, 1949:64). En cambio, para investigadores de cine como Ramos y Marimón, o Bordwell y Thompson, esta película no sólo inicia, sino que reivindica el cine abstracto. Tanto así que Bordwell y Thompson toman como ejemplo esta película para explicar el método de narración de forma abstracta. Según Bordwell y Thompson, este tipo de narración sirve para “(...) organizar las imágenes con el fin de comparar o contrastar cualidades como el color, la forma, el ritmo y el tamaño.” (Bordwell y Thompson, 1995:119)

El inicio del cine coincide paralelamente con el inicio del cine abstracto. En el comienzo, las películas de cine abstracto eran las únicas películas de cine experimental para los cineastas que querían utilizar el nuevo medio de expresión de una manera no industrial, como ya lo hacían Pathé, Gaumont y Méliès, por ejemplo. En el principio, los pintores tomaron al cine, no como una nueva ventana para contar o mostrar algo de otra manera a la que estaban acostumbrados, sino que quisieron trasladar los principios básicos de la pintura (y los no tan básicos) para seguir construyendo formas y los equilibrios que se formaban en sus cuadros. Fue con el tiempo que otros “nuevos” cineastas trataron de adaptarse al medio y encontraron la forma de contar historias, a través de la tradición literaria y teatral, más que de la pictórica y plástica.

Desde los inicios del cine experimental se vio claramente que existían varias variantes de la misma etiqueta. Roger Manvell señala que una cosa son los filmes abstractos de Norman McLaren, Oskar Fischinger y Fernand Léger y otra los filmes experimentales. Su argumento: “(...) the more important developments of the film have necessarily been concerned in one way or another with human beings and their problems, either presented factually in documentary or fictionally in screenplays.” (Manvell, 1949:31) Es obvio creer que Buñuel trataba más en *Un perro andaluz* con las emociones y las condiciones del ser humano que simplemente con objetos abstractos. Por su parte, Eggeling nos presentó una sinfonía visual a partir de líneas y composiciones que si bien no están conectadas en la imagen con las emociones humanas, sí son producto de la mente, que se rige por las emociones.

Lewis Jacobs, por su parte, hace una gran distinción entre lo que son las películas experimentales consideradas como tales y otra lo que en la década de los treinta en Estados Unidos y finales de la década de los veinte en Europa, se consideraban como “sinfonías visuales”. Jacobs hace la distinción en boca de unos cineastas experimentales estadounidenses, Mary Ellen Bute, diseñadora y Ted Nemeth, camarógrafo. Ellos afirmaban hacer películas abstractas, como las de McLaren, Fischinger, Richter y Eggeling. Ellos las llamaban “sinfonías visuales” y su objetivo era: “(...) bring to the eyes a combination of visual forms unfolding along with the thematic development and rhythmic cadences of music.” (Jacobs, 1949: 131)

Por otra parte, es de conocimiento general que las películas desde los inicios del cine eran mudas. Algunas incluían ciertos subtítulos que explicaban o sugerían ciertos gestos y expresiones, así como situaciones; sin embargo, la introducción del sonido en el arte cinematográfico cambió por completo esta situación e indujo a muchos artistas a incluirlo como un elemento más para la expresión artística. Muchos directores no se dieron cuenta del poder que el sonido podía tener en el filme y fue con el tiempo que empezaron a incluirlo como un elemento enfático para reforzar declaraciones. En cambio, otros directores como Eisenstein, desarrollaban sus propias técnicas, con la cual prefería excluir las referencias lingüísticas y desarrolló su propia teoría de montaje, con la cual no se necesitaba de ningún intertítulo, ya que la imagen tenía que explicarse por sí misma.

Lo único que se utilizaba en las películas era la música que acompañaba en todo momento a las imágenes y esta es otra distinción de las películas no experimentales y las experimentales. Muchas de las películas consideradas experimentales estaban construidas narrativamente como si fueran piezas musicales, de ahí que una película como *The story of a nobody* de Jo Gercon y Hershell Louis estuviera basada en la forma de una sonata musical (tres movimientos, y en cada uno el tiempo iba cambiando: rápido, lento, muy rápido).

El mismo título de Eggeling lo sugiere (*Sinfonía diagonal*). Así también *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. Concluyendo, es un hecho que por una parte estaban las películas que tenían más que ver con los sentimientos, las obsesiones, las frustraciones y los deseos del ser humano y otra, las formas y el equilibrio que se podía encontrar y reforzar entre la imagen y la música, lo claro y lo oscuro, lo grande y lo pequeño.

Como señalan oportunamente Bordwell y Thompson, el cine abstracto no tiene un objetivo real por el cual se justifique este tipo de películas; sin embargo, la cuestión se centraría en descubrir todas aquellas relaciones que el ser humano podría sostener o crear con los elementos materiales que nos rodean, ya sean hechos por la mano del hombre directamente, o las formas y los colores creados mediante la imaginación del artista. (Bordwell y Thompson, 1995:121)

Tomando en cuenta que el cine puro y el cine abstracto coinciden en ciertos principios básicos de estética y estructura (analogías, equilibrio, colores, ritmo, formas abstractas y no tan abstractas, figuras geométricas y principios como el paralelismo, la curvatura, etc.) puedo afirmar que el cine puro y el cine abstracto son investigaciones meramente estéticas dentro del cine, pero estéticas en el sentido de percepción. Estas investigaciones no pretenden más que indagar en el sentido de la percepción meramente visual. Los directores de cine de este tipo no querían expresar ningún tipo de mensaje. Estos tipos de cine no quieren comunicarle algo específico al espectador, como una idea, una obsesión o una postura, con base en las ventajas que tienen a su alcance de combinar la imagen y el sonido.

3.8 El cine estructural

En principio, Colas Ricard afirma rotundamente que existen dos grandes categorías en las que se puede dividir el cine experimental: en cine corporal y en cine estructural. En el primero encontraríamos todos aquellos ejercicios cinematográficos como “ (...) todas las

tendencias de los años setenta, como el cine del yo, los diarios filmados, los filmes militantes, el cine *underground*, el cine de la materialidad y todos aquellos que reivindican un cine personal.” (Ricard, 2004)

En cambio, dentro del cine estructural encontraríamos todas aquellas “(...) grandes vanguardias de los años veinte, el llamado cine estructural de los sesenta y otras aproximaciones seriadas o minimalistas, el letrismo, el cine conceptual, el que interroga al propio cine y todos aquellos que reivindican un cine de las formas (...)” (Ricard, 2004)

El origen del cine estructural se sitúa a partir de la década de los años setenta en Estados Unidos e Inglaterra. Después de que surge el cine *underground*, el cine estructural es el siguiente paso que se da para seguir desarrollando el cine experimental y sobre todo, para continuar innovando en materia estética. Lo inusual de este tipo de cine era que daba un giro de 180 grados al proponer nuevas formas de hacer y ver el cine experimental. Era hora de que la cámara se viera así misma y de que la crítica hacia el cine y el cuestionamiento que el artista se hacía de sí mismo tomara el control. Las películas de cine estructural “ (...) sought to explore visual and cognitive ideas of structure, process and chance (...) turned away from visual sensation and towards the kind of self-reflexiveness (...) In structural film, form became content (...) The structural film rejected the cinema of pure vision.” (Rees, 1999:72) Una de las características que menciona Rees es una de las que más argumentos le dan a Small para poder comprobar su teoría de que el cine experimental es una extensión de la teoría “directa”: self – reflexiveness. Small señala que el cine estructural (dentro de la gama de cines experimentales que existen) es el cine que mejor demuestra su teoría. “Most minimalist-structuralist productions (...) constitute quintessential examples of manifest theory, theory unwritten, theory directly available in film/video form.” (Small, 1994:69)

Existe una película que podría considerarse como uno de los pilares del cine estructural: *Wavelength* del canadiense Michael Snow de 1967. Se trata de un *zoom-in* de 45 minutos a través de un *loft* neoyorkino. Un *zoom-in* cualquiera se ve en muchas películas hoy en día y no tendría nada de innovador y propositivo. Al contrario, alguna película de ficción (comercial, independiente o *underground*) que no utilice este recurso técnico podría caer en la peligrosa clasificación de ser una película “lenta” porque la cámara no se acerca al personaje o quiere estar alejada de todo y todos, sólo retratándolos. No obstante, Small señala que en *Wavelength* “(...) this zoom becomes the dominant address; audiences are forced to attend to the particular perspective play of a slow exchange of focal lengths (...)” (Small, 1994:70) Entonces este *zoom* es diferente a los demás, porque lo vuelve innovador y no se utilizó como un simple recurso técnico dentro de la estructura total de la película, sino que el “*zoom*” es la “película”. Y Small remata diciendo lo siguiente: “No amount of written theory could replace the experience of watching *Wavelength*; further, once watched, what zoom will ever be seen or employed in quite the same means-to-end fashion?” (Small, 1994:70) Sobre la teoría escrita, Small se refiere, específicamente a Saussure y su teoría sobre el significado y el significante, así como a las características que propone Sitney para definir a este tipo de cine.

P. Adams Sitney propone cuatro características para el cine estructural: “(...) fixed camera position, flicker effect, loop-printing and rephotography from the screen.” (Sitney

en Rees, 1999:74) Este cine recobra las enseñanzas de Dziga Vertov en *The man with the movie camera*: metacineematografía, el cine visto por el cine, pero señala Rees, el cine estructural llega todavía más lejos porque “(...) the shaping of film’s material – light, time and process – could create a new form of aesthetic pleasure, free of symbolism or narrative. It typically combined predetermination (...) with chance (...)” (Rees, 1999:74). Al contrario, Vertov utilizaba la cámara para aleccionar al público sobre los alcances del propio medio que se estaba desarrollando en la Rusia de los años veinte, y no se preocupaba tanto por la narrativa o la simbología que podían crear las imágenes.

A este cine también se le llama post-warholiano (Warhol dejó de hacer películas en 1967). Los directores de cine estructural más destacados son Ken Jacobs, Michael Show, Hollis Frampton y George Landow.

“Esta tendencia se desarrolló en los años sesenta teniendo como fondo al cine políticamente comprometido de esa época (...) Se caracteriza por su fuerte componente intelectual y reflexivo, pues no se propone un tema de impacto sino tensar las formas en que podía lograrse que el espectador se concentrara en la no-narración y descubriera el principio organizador del filme en cuestión. Usualmente, esta tensión de las formas se desenvuelve de manera gradual y trata de comprometer al espectador en el proceso de comprender los detalles y el canon especulativo en que se asentaba toda la obra. Muchas veces fue llamado anti-ilusionista, pues llamaba la atención sobre los modos en que este medio transforma y manipula la realidad. Se asienta en precedentes como el futurismo, el dadaísmo, el abstraccionismo y la vanguardia soviética, particularmente Dziga Vertov. Además, se relaciona fuertemente con la teoría de la indeterminación y con la obra minimalista y estática de Andy Warhol, Peter Kubelka o Ivonne Rainer. Fue poderosamente influido por la experiencia conocida como grupo Fluxus, con sus propuestas de diluir las fronteras entre las artes plásticas y la representación cinematográfica. Su influjo alcanza a expresiones del cine femenino y minimalista, el cine punk y el no *wave* de los ochenta, a obras identificadas con la sensibilidad *new age*, así como al video clip.” (Redacción de “Miradas”, 2004)