

# CAPÍTULO IV

## LAS CONSECUENCIAS DEL CINE EXPERIMENTAL

### 4.1 Comparando (números)

A continuación me gustaría presentar una selección de algunas listas que se han realizado alrededor del mundo, nombrando las 100 mejores películas de todo el mundo y épocas, para encontrar las películas experimentales o *avant-garde* que se incluyeron en las listas. Este capítulo tiene como objetivo mostrar que aún cuando el cine experimental (en cualquiera de sus tipos y formas) se debe considerar como cine, éste no es considerado por este tipo de listas como cine y sus productos como películas. *Chelsea girls* tiene tanto derecho como *Ladrón de bicicletas* para estar considerada (ya sea por sus logros estéticos o técnicos) como cine y como película. Yo no puedo decir y afirmar si la película de Warhol debe estar considerada como una de las mejores películas en la Historia del Cine o de todos los tiempos, pero el no estar considerada para ninguna de las listas quiere decir que no está considerada como lo que es: una película, producto del arte cinematográfico. Con lo anterior también quiero enfatizar lo que Jonas Mekas afirmó: para la mayoría de la gente las películas deben contar historias y yo afirmo, sino hay historia qué contar, la gente no querrá ver la película.

El problema surge cuando comenzamos a validar la autoridad, la bondad o la justificación de este tipo de listas. No pretendo hacerlo y sólo quiero enfocarme a lo que ellas presentan. Todas ellas quieren y pretenden lo mismo: hacer un análisis justo sobre cuáles son las mejores películas en todos los sentidos desde que el cine nació. Aquellas películas que han marcado y que están consideradas como un parteaguas en la Historia del Cine, ya sea por el manejo que hicieron de la técnica o de la estética. Su entusiasmo no puede dejarse de lado, aunque tampoco se debe adoptar lo que presentan como algo definitivo. Ninguna lista o película es mejor que otra y tampoco ninguna lista debe ser discriminada sólo por el hecho de que no incluyó a cierta película que las demás sí incluyeron. Lo que propongo hacer aquí es un rastreo de las películas de corte experimental que pudieron colarse a ciertas listas (evidentemente no a todas) y estar entre las “mejores películas de todos los tiempos”. Pero la evidencia es contundente: son muy pocas las que están dentro.

De la imprescindible guía de cinéfilos que votaron en el año 2000 para constituir la lista de las 100 mejores películas en la página de Internet Movie Data Base ([www.imdb.com](http://www.imdb.com))<sup>1</sup>, la cual es visitada por 22 millones de personas al mes, encontré que

---

<sup>1</sup> La fórmula matemática para calcular sólo las 250 mejores películas está basada en la siguiente operación matemática:

$$\text{weighted rank (WR)} = (v \div (v+m)) \times R + (m \div (v+m)) \times C$$

donde:

R = promedio para la película = (rating)

v = número de votos para la película = (votes)

m = mínimo de votos para estar en la lista de las 250 mejores películas (actualmente 1250)

C = el mínimo voto para toda la lista (actualmente 6.8)

ninguna pertenece a la categoría de experimental. En esta lista se conglomeran todo tipo de películas, no importa el género, la década en la que fue producida, la nacionalidad, el idioma en el que fue escrita, duración, etc. Cabe resaltar que esta lista está hecha a partir de los votos que millones de internautas hacen al consultar la página; es decir, los votos son anónimos y no están revestidos de ninguna autoridad en la materia porque fueron elegidas por espectadores sin ninguna preparación constatada en el campo de la cinematografía.

Por otra parte, Internet Movie Data Base contiene varias listas de las 50 mejores películas de acuerdo con varios géneros cinematográficos. Siguiendo al pie de la letra, conforme a la mayoría de las definiciones que dan los expertos en materia para definir el cine experimental, me dirigí al género independiente, ya que no había experimental, ni *avant-garde*, ni *underground*, ni ninguno de los otros tipos que ya he mencionado.

De las cincuenta películas mencionadas en la lista ninguna era de naturaleza experimental; sin embargo, la mayoría de las películas que se adhirieron a la lista tampoco eran de carácter independiente, ya que la mayoría fueron hechas no al margen del *mainstream* sino a partir de productores ya bien instalados en la industria del cine. Los espectadores y consumidores de cine que votan diariamente en la página deben ser considerados no especialistas, sino simple y llanamente devoradores de entretenimiento, por lo tanto, el criterio con el que se pueda formar una lista de este tipo deberá ser muy bajo por el nivel de una lista hecha por los especialistas en el ramo.

Otra lista muy famosa y consultada es la del AFI (American Film Institute) la cual proporciona las cien mejores películas estadounidenses, aunque muchas de ellas provienen también de Inglaterra. A diferencia de la lista anterior, ésta fue hecha a partir de los votos de los miembros del instituto, los cuales son personas involucradas en la crítica y realización del cine, con mucha experiencia en el ramo y sobre todo, autoridad académica y práctica para poder emitir su voto. De todas las películas sólo una puede ser considerada como netamente experimental: *Fantasia*, producida por Walt Disney en 1940. Esta película es una gran excepción dentro de todo el conglomerado de películas de ficción que completan la lista del AFI. Si bien el cineasta abstracto, Oskar Fischinger, no pudo aportar lo suyo (la razón fue el excesivo abstraccionismo que manejó) en la famosa secuencia de la Toccata y Fuga de Johann Sebastian Bach, varios artistas plásticos realizaron una película del consorcio Disney que refleja un espíritu experimental. De esta manera se puede ver que hasta las grandes industrias culturales no han rechazado la estética audiovisual proveniente del cine experimental como medio de expresión para seguir produciendo películas que se publicitan a nivel mundial. *Fantasia*, aunque esté respaldada por la compañía Disney, es una película experimental debido a una razón: varios dibujantes y animadores le dieron color y movimiento a ciertas piezas muy famosas de la música clásica. Construyeron “sinfonías diagonales”.

Aquí habría que hacer un paréntesis y hablar también sobre lo que sucede, no sólo fuera de las industrias culturales, sino dentro de ellas. Como hemos podido ver, el cine *underground*, el cine independiente, el cine de vanguardia, etc. son en su mayoría representados por películas que contaron con un bajo presupuesto para su realización, que soportaron la discriminación de las industrias económicamente imperantes y que lograron

un avance o una innovación técnica o estética. No obstante, otras tantas películas, como ya he mencionado, son de naturaleza independiente o experimental y han contado con el apoyo de las mismas industrias que son propensas a rechazar todo aquello que no busque un rendimiento económico inmediato. Me refiero aquí a industrias como la corporación Walt Disney o al canal de televisión MTV.

Respecto a este último consorcio es de gran importancia mencionar que aunque el nivel cultural que presenta pueda ser tema de discusión, sería injusto no mencionar el espacio que les ha proporcionado a los artistas experimentales para que puedan mostrar su trabajo. En definitiva, me refiero a que muchos de los videos musicales presentados en la programación son obra y producto de directores de cine que experimentan con el lenguaje audiovisual, como Mark Pellington, Mark Romanek, Floria Sigismondi, Michel Gondry y Anton Corbijn. También me refiero a artistas marginados que proyectan su obra mediante el lenguaje de las cortinillas, los espacios de autopromoción, y la publicidad del canal, etc.

Es evidente que MTV no es un canal de televisión cultural como lo podría ser el canal 11 o el canal 22 en México, o Europa Europa y Film and Arts en Argentina e Inglaterra, respectivamente. A su vez, MTV no es un canal de televisión que suponga el mejor espacio para que varios artistas marginales expongan su obra, ya que éste canal lo único que persigue es el rendimiento económico inmediato, como cualquier gran industria cultural. El que incluyan en su programación variaciones de cine o video experimental dice algo de ellos, ya sean los propios videos, las cortinillas, la publicidad propia del canal o las propuestas de nuevos programas al aire. Sin embargo, en este espacio no pretendo ensalzar ni denigrar, sino simplemente señalar algunas cuestiones relativas al desarrollo del cine experimental. Concluyendo, MTV o Disney son industrias culturales que buscan una ganancia económica ante todo. Eso es un hecho.

Continuando con las listas, en España se realizaron dos convocatorias. Una de ellas la realizó el diario *El País* (Albert, 1995). La lista seleccionó 10 películas de 10 diferentes géneros (aunque en realidad hay 101 películas). No sigue ningún orden en especial (ni de importancia ni alfabético). En esta lista, sólo dentro del rubro de Mudo, se encuentra la única película considerada por la crítica como experimental: *La pasión de Juana de Arco* de 1928, dirigida por el danés Carl Theodor Dreyer.

En contraparte, el diario *El Mundo* (Cinelandia, 1995) al realizar también su lista, la cual fue resultado de una encuesta entre 100 críticos de todo el mundo, tuvo otros resultados. Sólo se citaron las películas que obtuvieron más de un voto (86 películas). En esta lista encontré, por lo menos, dos películas experimentales o por lo menos consideradas como tales, ambas de Buñuel: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de 1929 y 1930, respectivamente. Asimismo está en la lista, la ya antes citada, *La pasión de Juana de Arco* de 1928, dirigida por Dreyer. Pero es fácil reconocer que proviniendo la lista de España es obvio que escogieran las dos primeras películas de Luis Buñuel, en vez de una lista hecha en un diario de Burundi.

Por otra parte, en esta lista también encontré dos películas que por la experimentación dentro de las formas narrativas convencionales que utilizaron se podrían considerar como películas narrativas experimentales. La primera es *Persona* del director sueco Ingmar Bergman de 1966; la otra es *El año pasado en Marienbad* del francés Alan Resnais, de 1961. Estas películas, más que experimentales, se podrían considerar como

películas vanguardistas, ya que también por la época en la que se hicieron, nacieron la mayoría de las corrientes vanguardistas que marcarían la Historia del Cine a partir de la década de los años sesenta.

Barry Norman es uno de los críticos de cine más conocidos de la Gran Bretaña. Para el año 2000 él también hizo oficial su lista. Norman incluyó dos películas, que si no están consideradas como productos meramente experimentales sí contienen algunas características del cine experimental: *El discreto encanto de la burguesía* de Luis Buñuel (1972) y *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein (1925).

Así como el AFI en los Estados Unidos, en la Gran Bretaña el instituto encargado de hacer la lista fue el BFI (British Film Institute), a través de su revista *Sight & sound*. No obstante, el procedimiento que utiliza este instituto es distinto, ya que desde 1952 se hace una lista de las diez mejores películas y sucesivamente cada década, con el objetivo de poder ver qué películas han resistido el paso del tiempo y cuáles no. Antes sólo votaban críticos de todas partes del mundo afiliados al instituto, pero a partir de 1992 directores de cine miembros del instituto también votaron. En la lista general de las 100 mejores, que se hizo en el 2002 con votos de críticos y directores, encontré tres películas dignas de ser consideradas experimentales: *The man with the movie camera* de Dziga Vertov de 1929; *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y *El acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein. Por otra parte, en esta lista también encontré cuatro películas de Jean-Luc Godard, las cuales no son netamente experimentales; sin embargo, la construcción narrativa que utiliza Godard en sus guiones son de esta naturaleza. Una de las características de su obra es que es un cine que cuestiona al cine. Un cine para cineastas, dirían algunos. Muchas de sus películas se consideran más ensayos o declaraciones personales que películas en sí mismas (*Weekend* o *El elogio del amor*), tal y como conocemos el concepto. Asimismo, Godard siempre ha estado considerado como uno de los cineastas más vanguardistas que existen en la Historia del Cine.

Por último, en 1988 John Kopal, un crítico de cine canadiense se comprometió a publicar un libro que contuviera las 100 mejores películas hasta el momento, indagando en la mente de los mejores críticos de cine alrededor del mundo, lo que en ese entonces parecía una gran idea, porque se dejaban de lado los convencionalismos nacionalistas y las preferencias obvias de cada región geográfica. Su metodología: “Un grupo de expertos en cine de veintidós países rellenaron un cuestionario donde se les pedía que pusieran sus “diez películas favoritas de todos los tiempos” (...) Al recopilar las cien mejores, dimos diez puntos a la mejor, nueve a la segunda, ocho a la tercera, etc.” (Kopal, 1990:19) Dentro de la lista encuentro tres películas de procedencia experimental: *La edad de oro* de Buñuel, la tan afamada y citada *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer y el caso curioso de *Last year at Marienbad* del cineasta francés Alan Resnais. Digo curioso porque casi nadie la había incluido en otras listas y sin embargo es difícil clasificar su origen como de experimental o no. No obstante, las palabras de su autor guían la discusión: “Me gustaría que cualquiera que la vea la interprete en términos de su significado para él. No es una obra de arte `fijada`” (Kopal, 1990:188)

## 4.2 Comparando (directores)

Con lo presentado anteriormente no quise simplemente evidenciar lo evidente, sino mostrar que lo experimental sí tiene cabida siempre y cuando sean las películas que ya han sobrepasado la prueba del tiempo. Estas listas (independientemente de su valor) no incluyen películas experimentales como las de Warhol por el marcado hermetismo que las guarda celosamente. Tampoco incluye las obras de Maya Deren o de Kenneth Anger que podrían estar más cerca del imaginario colectivo de hoy y que al mismo tiempo están lejos de la prueba del tiempo. Este apartado lo incluí porque es necesario contrastar lo que se presenta como cine y lo que se cree que son películas. Películas que son marginadas. Una característica del cine experimental. Películas que casi no se exhiben ni se conocen en el plano comercial. Otra característica. Las películas que no son apoyadas por una industria respaldada y que por otra parte no buscan un rendimiento económico. Otra más.

Es difícil hacer un análisis de este tipo ya que siempre se podrá no estar de acuerdo con lo publicado, siempre habrá alguien que piense que tal o cual película debería o no estar dentro de la lista. Asimismo, es difícil categorizar y poner de un lado las películas que son experimentales y las que no, así como las que se encuentran a medias porque utilizan ciertos elementos estéticos, ópticos o narrativos, propios del cine experimental.

Por ejemplo, en la lista que proporciona el BFI también se incluyen películas y directores como Andrei Tarkovsky, quien está representado por dos de sus películas. El lenguaje que Tarkovsky utilizó para hacer sus películas era un lenguaje poético que a muchos les parece casi experimental, a otros no. Carl Theodor Dreyer nunca se planteó la posibilidad de hacer cine experimental, sino que simplemente hacía cine. La teoría calificó su obra como experimental, aunque para él no había otra manera de hacer cine. Este tipo de juicios hacen difícil la tarea de separar y analizar los filmes. Buñuel, en un principio, fue un cineasta experimental (derivación del surrealismo que propagaba); sin embargo, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad* también podrían considerarse como películas con cierto espíritu experimental (basado en el ejercicio del surrealismo), sobre todo gracias a las secuencias de cierto simbolismo hermético en la primera película y la construcción narrativa en la segunda.

El caso de Sergei M. Eisenstein también da mucho de qué hablar. El cine y el lenguaje de Eisenstein son propios y los construyó con base en la teoría que hizo sobre los distintos montajes posibles en una película. Grigori Roshal y Roger Manvell lo consideran un cineasta experimental. La mayoría de los teóricos lo consideran un cineasta experimental, pero sólo en el sentido de que innovó en cuanto a la forma de edición de sus películas. No obstante, la temática de sus películas, su labor al servicio del aparato ideológico del Estado y la construcción de sus guiones lo hacen ser un cineasta apegado a las estructuras clásicas.

Lo mismo le sucede a Jean Vigo, creador de una obra corta: *A propósito de Niza* (1929); *Taris* (1931); *Cero en conducta* (1933) y *L'Atalante* (1934). La primera de sus tres y únicas películas es un documental experimental que no está ligado de ninguna forma a los realizados de la época. No se le puede comparar con ninguna de las "sinfonías" de ciudades que se hicieron durante la década de los veinte. Abrió otro campo, por decirlo de alguna manera. Y lo que sucedió es que sus dos siguientes películas también se consideraron experimentales, aunque *Cero en conducta* y *L'Atalante* son películas que cuentan unas historias en el sentido más clásico. Los que lo consideran

un cineasta experimental no estaban del todo incorrectos; sin embargo, los que no lo hicieron tampoco cayeron en un error.

Generalmente y después de ver los casos de Buñuel, Vigo, Tarkovsky y Dreyer cae uno en la cuenta de que fueron artistas experimentales durante un corto o largo periodo de tiempo (muchas veces el tiempo lo significaba una sola o varias películas). Sabían lo que hacían y procuraban externarlo. En el caso de Buñuel, sus inicios fueron totalmente de experimentalista, al igual que Vigo. Después se fueron gradualmente “suavizando”, por decirlo de alguna manera. El tiempo que corría, los productores que ya no estaban interesados en experimentos, la industria que pedía otro tipo de cine (uno de fácil consumo), el público que no quería ver más emociones o ideas, sino historias que sabían que podían suceder; un público que estaba harto de soñar y tener que imaginarse lo que sucede dentro de la mente y el alma humana y que prefería ver algo más tangible, lograron que el cine experimental se fuera en picada y con ello, los esfuerzos de los directores que promulgaban una nueva forma de arte, lo que hizo que comenzaran a expresar sus inquietudes, sus obsesiones y sus preocupaciones de otra manera. Esto no quiere decir de ninguna manera que sus películas fueran fáciles y gratuitas para el beneplácito de un cierto público, porque por ejemplo, en el caso de Dreyer el experimento no cuenta, ya que él mismo sólo se dedicaba a hacer cine, pero no en el mismo sentido que Vigo o Buñuel, quienes procuraban incomodar con su obra.

Tarkovsky es otro caso de por sí ya difícil. Él definitivamente no es un director de cine que haya estado influido por el cine experimental, en sí, cabría hablar de su obra como mística y poética, pero basada en la narrativa convencional. Ramos y Marimón afirman que Tarkovsky: “(...) tiende en sus guiones a abandonar progresivamente las historias basadas en la trama en beneficio del retrato del alma de sus personajes hasta el punto de que en su última película (...) la anécdota de guión es mínima.” (Ramos y Marimón, 2002: 554-55) Una acción deliberada y poética. Por otra parte, aunque fue casi exclusivamente el Estado ruso el que produjo las películas, Tarkovski se mantenía al margen de la burocracia para poder tener una total libertad creativa. Cuando perdió esa libertad tuvo que salir de Rusia para continuar haciendo películas en Italia y Suecia.

David Lynch es otro de los directores de cine (nótese que aquí ya se habla de los directores mientras que su obra se toca aparte) que también están en la delgada línea entre el cine de arte y el cine experimental. El cine de autor se renueva a partir de la Nueva ola francesa, con especial énfasis en Jean-Luc Godard, pero el cine experimental nunca, ya que éste siempre está en constante cambio. La línea que divide al cine de arte del cine experimental puede ser visible: en los premios de los mejores festivales, en las nominaciones a los premios cinematográficos, en la constante revisión de unas obras y de otras no; en el estreno en salas comerciales y en el estreno en salas de cineclubs muy reducidas, etc.

*Mullholland drive* (2001) de David Lynch fue una película que ganó un premio importante en Francia, tuvo una nominación en la Academia estadounidense, se estrenó a nivel mundial en salas comerciales y tuvo una distribución, publicidad y repercusión muy importantes y constantes, sobre todo, contando que la naturaleza de esta película es experimental. Es cierto que cuenta una historia detallada y de forma clásica; sin embargo, estructuralmente podemos hablar de una película compleja y complicada para poder encasillarla como una película comercial. David Lynch siempre ha sido considerado un

director de cine de culto. Ha sido vinculado con los surrealistas, con la vanguardia, con lo experimental. No obstante, su privilegiada situación lo convierte en un director de cine que no vive y trabaja al margen de las industrias culturales, sino al contrario. Con *Mullholland drive* logró hacer una película convencional (en primera instancia) y al mismo tiempo hacer una película totalmente experimental (ausencia de una narrativa lineal, simbolismos, fragmentación de los personajes principales, construcción de una nueva historia dentro de la “historia”, escenas aisladas en el contexto, espacio y tiempo de la acción de la película, etc.)

### 4.3 Comparando (industrias)

Hablando de industrias culturales: sé que es muy difícil definir conceptos como “arte” o “cine de arte”; sin embargo, para poder discernir más entre lo que es experimental y lo que no, hacer un intento de definir “cine de arte” (el hecho en Europa, específicamente), resultaría beneficioso para el objetivo de esta tesis.

Siempre ha existido un cine más comercial y menos artístico, así como un cine más estético y menos comercial. Para todos hay gusto. El problema no radica en la variedad de géneros y gustos, sino que muchas veces el cine menos comercial y más estético se quiere considerar como experimental. Es un problema ya que entonces cualquier película con un tratamiento de construcción narrativa más compleja que la mayoría se considera como tal, lo que no debería de suceder.

Una película como *Dogville* de Lars von Trier es una película con un gran valor artístico. Para algunos tiene poco y para otros, mucho valor estético. No obstante la inclusión de elementos como la ausencia de decorados, las actuaciones naturalistas, los movimientos de cámara rápidos, la fotografía y la edición, por mencionar algunos aspectos técnicos y estéticos, son motivo para llamar a *Dogville* una película experimental. Muchas personas creen que al ver películas de tal naturaleza están ante el acto de ver arte por arte. Eruditos de café que presencian más que aprecian. Indiscutiblemente de la calidad artística y estética de *Dogville*, la película no puede considerarse experimental y mucho menos después de analizar la estructura narrativa que contiene el guión, ya que está contada de la forma más común (como una novela).

En el cine de arte se apela a la inteligencia del espectador. El problema es el lastre que han construido las películas de fácil digestión (comerciales) porque cuando un director se salta límites del cine comercial al cine experimental, independientemente del grado de atrevimiento, se le aplaude (como es el caso de Stanley Kubrick) o se le tacha de obsceno (Bernardo Bertolucci), iconoclasta (Abel Ferrara) o genio (Spielberg). Con el tiempo, la recepción que se tiene del cine experimental cambia y sólo se aprecia su esencia en películas comerciales que no tienen tantas digresiones filosóficas. Más que producirlo y perpetuarlo, el cine experimental se convierte en el hermano menor del cine más comercial y se le utiliza únicamente en fragmentos dentro de él, como ya he mencionado.

Desde el nacimiento del cine existieron grandes vertientes para cada público y para cada gusto. De tal manera que había cine de entretenimiento para los que sólo querían pasar un buen rato y divertirse y por otra parte había cine de “arte” para aquellos que querían sentir lo que sentían cuando leían una novela de Hugo o iban al teatro a ver una obra de Molière. Querían sentir un atractivo visual basado en la estética (estética aquí en el

sentido de apreciación): los hacía pensar y reflexionar (lo que hacen muchas obras de arte). También había los que iban a ver cine “puro”, “abstracto” o “experimental”, que eran todas aquellas personas que veían cine y que también querían hacer cine (lo que dio origen al término cineasta). Estas personas acudían a ver películas como *L'Inhumaine* de 1925 y no comedias románticas. El nuevo arte les había abierto las puertas y les mostraba posibilidades ilimitadas para que pudieran mostrar las cosas de otra manera en la que no se había hecho.

Conforme fue pasando el tiempo, el público se iba diversificando y cada uno iba encontrando su género favorito. A muchas personas les gusta verse reflejadas en las historias y en los argumentos de una película, a otras les gustaba más que el filme los desafiara y los incitara a pensar. A otros les interesaba más saber de qué está hecho y porqué está hecho el cine. No le prestaban atención a la historia, sino a la manera en la que se hilaba. Ese es el cine de arte, independientemente de su denominación de origen. No obstante, aquí entra un elemento muy curioso: el cine de arte también está hecho fuera de las industrias culturales, al igual que el cine experimental. Los grandes estudios no lo respaldan y el público en general lo rechaza, argumentando que el cine es sólo entretenimiento. Pero todo ellos a diferentes niveles que el cine experimental.

El cine de arte también se considera un cine de autor, en el que el director es la persona que tiene la última palabra y la que dirige todo, aunque el producto final también sea considerado como el fruto de trabajo de varias mentes encaminadas hacia un solo fin. El cine de arte también presenta, mediante nuevas formas, innovaciones artísticas y técnicas. Al igual que el cine experimental también busca nuevas formas de expresión y muchas veces sólo quiere expresar una idea, un resentimiento o un juicio filosófico, más que una simple estructura matemática, basada en modelos anteriores, que desemboque en una historia. Así también, este cine se hace gracias al esfuerzo de muchas personas que invierten dinero para sacar a la luz un sólo proyecto.

No obstante, Ricard advierte que el cine de arte se aleja del cine experimental por una sola razón: “El cine llamado de autor o de arte y ensayo toma distancia respecto a los criterios normativos del cine tradicional, pero se inscribe en un sistema de producción y distribución comercial, y por ello le resulta tremendamente difícil apartarse de las normas.” (Ricard, 2004) Lo que resulta a la larga que la marginación y la autonomía que pretende alcanzar es nula, por lo que muchas veces el cine de arte (y en consecuencia el director responsable de la obra) tiene que estar sujeto a normas de distribución, financiamiento, corte de edición final, libertad creativa y artística, lo que acaba mermando y fragmentando la obra en su totalidad. ¿De qué manera se diferencia el cine de arte del cine experimental? En principio, el primero sí llega a exhibirse, mientras que el segundo casi nunca lo logra. El cine de arte, independientemente de los ceros, casi siempre resulta financiado por alguna industria, mientras que el cine experimental (por lo mismo que casi nunca consigue ser financiado) tiene que ser respaldado no por una industria, sino por unas o una persona. Por lo que afirmo: independientemente de la calidad artística que presente, el cine de arte, es hoy en día, por sí mismo, una industria cultural y dista mucho de ser considerado como cine experimental.

Algunos ejemplos son válidos para enfatizar lo anterior: en Europa el cine que se hace actualmente es casi de arte. Algunos cineastas “sólo” hacen cine de arte o cine de vanguardia: el caso de Peter Greenaway es muy significativo. Greenaway es un director

que en sus inicios como cineasta experimentó mucho con la imagen y el sonido, antes de pasar a ser parte de la pequeña “industria” cinematográfica de Inglaterra con películas vanguardistas pero reconocidas por la crítica y el público (*The cook, the thief, his wife and her lover* y *The pillow book*, por mencionar dos casos representativos). En sus inicios, Greenaway fue un cineasta experimental pero logró ascender en la búsqueda de tendencias vanguardistas hasta llegar hacer películas vanguardistas pero con atisbos al cine convencional (en principio, casi siempre cuenta una historia). En cambio, en películas como *Intervals* (1973), *Windows* (1974), *Dear phone* y *His for house*, ambas de 1976 y *Water wrackets, A walk through h* y *Vertical features remake* de 1978, Greenaway explora “(...) number counts, cataloguing and all sorts of methods of organising information and ideas in a non-narrative form (...)” (Warbrick-Keay, 2003-05).

Anteriormente a él, el caso de Derek Jarman fue un parteaguas en el origen y desarrollo del cine de arte y vanguardia en Europa. La industria del cine en Europa prefiere producir productos de calidad antes que productos en masa cuya calidad sea dudosa; no obstante, también se producen películas destinadas exclusivamente al rendimiento económico inmediato, sólo que las proporciones son muy diferentes a las que existen en Bollywood o Hollywood.

En Europa existe una verdadera industria del cine, así como lo estipula *El Diario Oficial de las Comunidades Europeas*, el cual dictaminó, gracias a investigaciones a lo largo y ancho del territorio europeo, entre otras cuestiones, que:

“E. Considerando, no obstante, que en cifras absolutas Europa produce más películas que los Estados Unidos,

F. Considerando que una de cada cuatro películas europeas destinadas al cine no entra en el circuito de distribución comercial en las salas,

K. Considerando que, pese a la pertinencia de sus mecanismos, el programa MEDIA de la Unión Europea no dispone de suficientes recursos económicos para realizar su objetivo de crear una industria audiovisual sostenible y competitiva con una donación de tan sólo 400 millones de euros para cinco años,

Q. Considerando que el sector cinematográfico europeo, a diferencia de la industria cinematográfica estadounidense, carece a menudo de recursos económicos para operaciones de desarrollo, marketing y promoción, y que con frecuencia se subestima la importancia de estos aspectos,

U. Considerando que prácticamente todas las películas europeas deben su existencia a fondos públicos y otros incentivos gubernamentales, (...)” (Parlamento de la Comunidad Europea, 2001)

El Parlamento de la Comunidad Europea no es muy dado a distinguir entre cine de arte y cine comercial; sin embargo, las cifras y las declaraciones así lo subrayan. Es una industria cinematográfica que se hace al margen de la industria misma, aunque parezca paradójico. Sin embargo, el punto queda claro: en Europa de verdad existe una industria, aunque muchos europeos no lo quieran creer así.

El problema aquí radica en que fue Hollywood el que impuso el modelo de industria cinematográfica y por lo tanto, cada país o territorio geográfico que se precie de tener una industria cinematográfica, tendrá por consiguiente, que adaptarse a las formas de trabajo que Hollywood implementó, para que se considere como una industria. Esto no es un ataque a Hollywood por el simple hecho de existir como un aparato ideológico de manipulación, ya que también entonces deberíamos de incluir en estas industrias “maléficas” a la industria india (Bollywood, Kollywood y Tollywood), la cual, aunque sea difícil de creer, es la más grande y poderosa que existe en el planeta. Produce más películas que Hollywood al año, aunque la recaudación y la distribución mundial disten mucho de ser la misma que sostiene a Hollywood.

“Una investigación reciente de la UNESCO muestra que los cinco principales países productores de películas, entre 1988 y 1999, fueron: India, con 839 filmes producidos, en promedio; China y Honk (sic) Kong, con 469; Filipinas, con 456; Estados Unidos, con un promedio de 385; y Japón, que produjo una media de 238 filmes por año.” (UNESCO, 2000) “Pero una cosa es elaborar una gran cantidad de películas (India) y otra muy diferente es circularlas por el mundo (Estados Unidos). Si bien los países asiáticos mencionados tienen gran presencia cinematográfica en Asia misma, Estados Unidos lo hace en todo el mundo, incluyendo la propia Asia.” (Sánchez Ruiz, 2002) “85% de las películas proyectadas en el mundo es producto de Hollywood.” (UNESCO, 2000)

En Francia, España e Italia la producción de películas, invariablemente de las cifras y números, está basada en la producción de películas de cine de arte y no de películas basados en el modelo socioeconómico hollywoodense. Las razones son muy obvias y evidentes y no falta más que nombrar algunas: la falta de dinero para poder producir películas muy costosas que requieran de efectos especiales digitales; la tradición artística que hace que las películas se centren más en el ser humano y sus conflictos interiores que en la aventura exterior que le ofrece al ser humano nuestro planeta; las consecuencias de haber sufrido catástrofes sociales como la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el nazismo, el Holocausto (aunque este tema ha sido más explotado en Hollywood que en Europa), la Guerra de los Balcanes, la caída del Muro de Berlín y los efectos colaterales, etc. Pero con lo anterior no quiero descartar directores de cine europeos que también han hecho un cine basado en el modelo narrativo de Hollywood y que han estado más influidos por el cine de acción, de detectives y aventuras estadounidenses que las temáticas del cine europeo (más intimistas): Luc Besson, Jan Kounen y Matthieu Kassovitz en Francia, por mencionar algunos.

Pero estos casos no sólo se dan actualmente; ya antes se podían rastrear indicios de directores europeos que coqueteaban con las formas de hacer cine estadounidense. Es el caso de Jean-Pierre Melville, creador de una obra única, personal y que sin embargo, estaba muy influida por la narrativa cinematográfica procedente del cine negro de los Estados Unidos, más que de los dramas de Bergman o las enseñanzas de Godard.

Aunque es una industria espectacular, en Europa las películas se firman con más esfuerzo que en Estados Unidos. Los casos de Woody Allen y de David Lynch son llamativos. Su obra es más reconocida en Europa que en Estados Unidos y el resto de América, por lo que muchas veces la financiación de sus proyectos proviene de Europa y no de Estados Unidos. Fue el caso de Lynch y *Mullholland drive*, Allen y *Match point*. El cine de arte

no es muy apreciado en Estados Unidos por el público en común, mientras que en Europa la distinción entre cine de arte y cine comercial es más nítida y no tan radical como en Estados Unidos. En principio, las películas europeas que llegan a estrenarse a Estados Unidos se exhiben en muy pocas salas y generalmente sólo en las grandes ciudades (donde el público está acostumbrado a ver una película con subtítulos). El estreno de las películas se debe a factores como las nominaciones de la Academia estadounidense a la Mejor Película Extranjera, premios específicos en Europa, actores reconocidos que ya han trabajado en Estados Unidos, entre otros.

Un ejemplo muy claro sería el de Pedro Almodóvar en España. Se quiera o no, Almodóvar ya ha constituido una industria por sí mismo (se ha ganado el reconocimiento de la industria cinematográfica estadounidense por y con sus premios de la Academia). Con lo anterior no me refiero a la estructura de sus guiones ni a la promoción y publicidad que suscitan sus cintas, ni tampoco a la polémica que siempre las rodea. Mucho menos en la estética que recogen. Me refiero a que dueño de su propia productora puede tener una gran libertad creativa y por lo tanto y con el tiempo, comenzar a propagar la misma idea, dando resultados como la coproducción para otras películas: *El espinazo del diablo*, *La niña santa*, *La vida secreta de las palabras* o *Mi vida sin mí*. Su productora El Deseo Films S.A. ha producido películas que pueden o no estar sujetas a consideración como obras de arte; sin embargo, es esta industria la que también está produciendo las películas del propio Almodóvar, quien hace cine de arte.<sup>2</sup> Almodóvar hace cine de arte, el cual no se vende y publicita de esa manera, sino al contrario, se vende como un cine de arte pero *kitsch*, más digerible para el público que piensa encontrar un entretenimiento. (Una vez, sentado frente a la taquilla de un cine, le escuché decir a un hombre que él no entraría a ver una película llamada *Todo sobre mi madre* porque él ya sabía “todo sobre su madre”).

Almodóvar hace un cine que no respeta las reglas, normas y convenciones sociales, por lo que cada estreno de Almodóvar origina una polémica que rodea la película para darle más publicidad a la película; pero lo hace a sabiendas de que él y sólo él, tiene el control y la libertad suficiente para hacer las películas que él quiere hacer. Siendo él la industria, no hay nadie que lo censure, no está marginado de ninguna industria ya que él mismo se convirtió en “la” industria; en “su” industria. Lo mismo sucede con el cine europeo (Kieslowski, Kusturica, Chéreau, Saura, de Oliveira, Salvatore, entre otros): está producido por una industria pequeña, la cual a su vez no produce en las mismas cantidades cine experimental.

Como ya había señalado Ricard, y lo reafirmo yo, el cine experimental goza de esa libertad que ningún otro cine podrá tener. Por esta razón se podría considerar que el cine experimental es un género mayor dentro del arte cinematográfico. Su condición de barricada frente a las invasiones comerciales lo haría perfecto para nombrarlo como el padre de todos los cines, sujeto sólo a las conveniencias y gustos del autor encargado de hacerlo. Ciertas industrias le permiten a ciertos artistas (en Europa los casos de Gillo Pontecorvo y Roman Polanski son significativos, por mencionar algunos) guiños y flirteos con este “patito feo” para dejarles sentir a los directores que son artistas y no como señalaba Truffaut “meros técnicos”.

---

<sup>2</sup> Para más información, ver [www.egeda.es/eldeseo/menu.asp](http://www.egeda.es/eldeseo/menu.asp)