

CONCLUSIONES

Después de presentar la historia del cine experimental, así como un análisis sobre las características que constituyen al cine experimental, puedo afirmar que el cine experimental sí se puede definir. No obstante, para haberlo fue necesario separarlo en características aisladas, así como diferenciar las temáticas que ha abordado desde sus inicios, hasta la entrada de la década de los años setenta.

Como mostré, el cine experimental no es un solo cine, sino que se compone de varios tipos de cines que comparten algunas características muy específicas entre sí: están hechos fuera de las industrias culturales; no cuentan con un apoyo similar al de las películas “comerciales” ni pretenden recaudar el mayor número de cifras millonarias en el menor tiempo posible. Asimismo también comparten otra característica muy importante: no cuentan una “historia” ni pretenden fomentar un argumento para que el espectador pueda encontrar una anécdota dentro de la película, para que pueda ser “entretenido”.

Quise dividir al cine experimental en cinco cines experimentales por la manera en la que se presentaron cronológicamente. No obstante, el número podría crecer considerablemente si tomamos en cuenta todas las variaciones del último cine experimental. Creo que es necesario simplemente dejar en claro que de esos cinco pueden desembocar otras divisiones. Esa clasificación sólo tuvo un motivo: separar al cine experimental para poder entenderlo mejor.

La mayoría de los teóricos e historiadores prefieren señalar y escribir la historia del cine experimental, sin preocuparse por explicarlo o tratar de definirlo con anterioridad. En mi caso, quise señalar las características que más se mencionan, así como tratar de ejemplificar y contrastar lo que los teóricos y especialistas señalan, no para atacarlos sino para complementar la información y mostrar de qué manera el cine experimental se cumple en algunos casos y en otros no.

Como ejemplo, Buñuel en su primera etapa (1929-1933) se puede considerar como un director de cine experimental; no obstante en su segunda etapa (1947-1965) se le puede considerar como un director de cine convencional, que no obstante, incluía ciertos elementos surrealistas en sus películas. Para su tercera etapa (1965-1977) se le puede considerar como un director de cine de vanguardia, con ciertos rasgos al experimentalismo. Sus dos primeras películas son películas emblemáticas del cine experimental y el cine de vanguardia. En su segunda etapa, las películas de Buñuel se consideran, generalmente, trabajos meramente alimenticios y películas muy comerciales y hasta convencionales. No obstante, existen algunas excepciones como *Los olvidados*, *El ángel exterminador*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *Nazarín*, *Él* y *Subida al cielo*. Pero ninguna de las anteriores son películas de cine experimental porque cuentan una historia lineal, tuvieron un apoyo financiero y material para su realización y difusión, no experimentaron con la fotografía ni los recursos formales de la cámara; sin embargo, Buñuel incluye en ellas ciertos simbolismos que el propio Buñuel desmentía en cada entrevista que le hacían.

En su tercer y última etapa, Buñuel, ya con más libertad creativa en Francia que la que encontró en México, se dedicó a hacer ciertas películas, ligeramente surrealistas e irracionales, a saber: *Bella de día*, *La vía láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El*

fantasma de la libertad y *Ese oscuro objeto del deseo*. Todas estas películas son películas que lidian con lo experimental dentro de la estructura narrativa y más aún, con los elementos irracionales que tanto le gustaban a Buñuel. Mas no se pueden considerar como ejemplos perfectos de cine experimental.

Entonces tenemos que sólo podemos hablar de un conjunto de películas, con ciertas características muy específicas (innovaciones, temáticas difíciles, autónoma, independiente, abstraccionismo, y todas las demás que he mencionado a lo largo de este trabajo) que puedan ser consideradas como películas de cine experimental. Algunas también podrán ser independientes, otras serán estructuralistas; no obstante, sí comparten ciertas cualidades que las hacen destacarse sobre el cine más comercial y por lo tanto, podrán ser usadas como ejemplos perfectos de alternativas al cine más convencional. Yo mostré la clasificación en cinco cines experimentales. A favor de los que piensen que necesitaría una revisión más detallada puedo decir lo siguiente: sí, es cierto; no obstante, en mi opinión sólo de esta manera (dividiendo en números y dejando atrás las formas y las temáticas o las cronologías) se puede entender y definir mejor ese *corpus* del que se habla cuando se habla del cine experimental.

Lo anterior se puede verificar muy fácilmente cuando hablaba sobre las listas de las mejores películas de la historia. Independientemente de su clasificación (año, director, temática o género) las listas estaban estructuradas a partir de películas, mas no de directores. Un director podía estar considerado varias veces, no sólo una vez; no obstante, podía ser que ninguna de las películas que fueron requeridas pudieran ser consideradas como experimentales. La realidad es que muchas de esas películas (como mostré) contenían secuencias enteras adheridas completamente al experimentalismo, que fue entendido y comprendido por el público en general, lo que suscita una gran sorpresa, ya que la mayoría de las películas experimentales no son bien recibidas por el público en general. No obstante, cuando las listas están hechas expresamente por puras personalidades de la industria cinematográfica (actores, directores, críticos, teóricos, fotógrafos, editores y un largo etcétera) es difícil no querer ver un atisbo de olvido al no incluir películas que evidentemente no están dentro por ser consideradas como experimentales.

El problema (otro) es que hablar de cine experimental nos remitiría casi directamente a hablar de relativismo. Me refiero a lo siguiente: una película puede cumplir con algunas características mientras que con otras no. Un director de cine puede ser experimental en algunas películas, o sólo en algunas ocasiones (en tomas, secuencias o escenas) y en algunas no.

El cine experimental es un instante, es un momento. Cada autor lo reproduce como prefiera. Puede ser de violencia, de paz, de tranquilidad. Cuando Jackson Pollock pintaba el óleo sobre el suelo puede que lo que él viera era la desintegración del mundo, los valores, la familia, las instituciones sociales o lo que fuera. Nosotros en el museo (en la exhibición, masificación y cosificación de la obra de arte) vemos “fideos”, no líneas; vemos “rayones” no composiciones; vemos “cosas de niños” no un equilibrado balance de colores.

No obstante, cuando dejamos de ver lo primero para pasar a lo segundo, en ese instante, vemos lo “experimental” de la obra.

El cine experimental es también una independencia del arte cinematográfico. Este cine se origina con el cine, porque nunca podrá negar sus orígenes técnicos y estéticos (un encuadre siempre será un encuadre; las luces siempre serán las luces, el rojo siempre será el rojo y las sombras siempre serán sombras) pero independizó de la industria cinematográfica tiempo antes, por lo que pudo explorar y experimentar con territorios en los que casi nadie quería entrar. Aquí cabría preguntarse si los “verdaderos” pioneros y experimentadores estaban convencidos de su vocación o si a falta de medios probables para explotar sus conocimientos y sus talentos, escogieron experimentar en el cine y no en la pintura, la poesía o la música.

Cada quién es libre de escoger la disciplina artística que mejor le quede o le vaya; sin embargo, el cine experimental, para aquellos primeros experimentadores era sólo una vía que debía ser explorada: algunos quedaron enganchados y crearon las primeras obras de arte del siglo XX, no sólo del arte experimental, sino del arte cinematográfico también.

Por otra parte, la fama de *Un perro andaluz* comprometió a todo el mundo del cine experimental. Tuvieron que pasar varios años para que una película de cine experimental tuviera éxito como lo fue ese sueño de Buñuel y Dalí. El éxito dictó los cursos y las reglas que desde entonces tendrían que seguir los cineastas experimentales, si querían que se consideraran como tales. Existen películas de cine experimentales que se convirtieron en clásicas, a saber por lo menos hay tres: *Un perro andaluz*, *Entreacto* y *Meshes of the afternoon*. Cada una de ellas representa, por así decirlo, una etapa crucial en la historia del cine y del cine experimental. No obstante, si tomamos en cuenta las películas de cine experimental que la mayoría de los teóricos comenta y menciona, haciéndolas así también “clásicas”, tendría que mencionar: *Chelsea girls* de Andy Warhol, *Dog star man* de Stan Brakhage, *La folie du docteur Tube* de Abel Gance, *Sinfonía diagonal* de Vikking Eggeling, *A movie* de Bruce Conner, *The man with the movie camera* de Dziga Vertov y *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann. Muchas más también tendrían que estar consideradas como clásicas; sin embargo, las listas tienen la ventaja de que pueden ser infinitas.

La Historia del Cine siempre incluye, en algún apartado o capítulo, la historia del cine experimental, pero lo comienza a considerar a partir de personas como Delluc, Gance, Buñuel, Clair y Dulac. Y generalmente lo considera como el experimento global que se hizo en Francia (en París, para ser más exactos) y que tenía que ver más con la vanguardia (cualquier tipo de vanguardia) que con el cine: la época en la que el cine, la poesía y la pintura se amalgamaron. Y ahí está su primer error, ya que la Historia del Cine debería considerar la Historia del Cine Experimental como una historia paralela, no como una consecuencia que se desprende. En los libros de Historia del Cine, el cine experimental resulta un hermano menor y sólo algunos teóricos, como Small, lo defienden con base en las mismas teorías que definen al cine (Small, 1994:12-23). La mayoría de los historiadores lo toman como un “desliz” en la Historia del Cine y lo demuestran mostrando como evidencia la falta de apoyo y la nula industria que existe hoy en día. Además, los cineastas experimentales les ayudan cuando se marginan así mismos y califican a todo aquello que en algún momento fue rechazado por cualquier industria (grande o pequeña) como experimental, vanguardista o *underground*.

El nacimiento del cine experimental tuvo unos orígenes fuertes y documentados, más no su sobrevivencia. Se puede hablar de que en algún momento la existencia del cine experimental fue necesaria para la sobrevivencia del cine comercial; no obstante, cuando esa etapa de ayuda pasó, el cine experimental comenzó a caer deliberadamente hacia un pozo sin fondo, y lo que es peor, se marginó hacia un callejón. El sentido del cine experimental se había perdido (al menos el físico y material) y hasta la fecha muchos siguen empeñados en encontrarlo. Algunos autores de cine experimental se han dado a la tarea, no de salvarlo, sino de encontrarle ese sentido para que se continúe el ejercicio de la mera experimentación: Stan Brakhage en su libro *Metaphors on vision*, cuando quería liberar al ojo humano de su logocentricidad o Jonas Mekas en sus diarios, como el afán de encontrar el origen de sí mismo en Lituana. Eisenstein al escribir la teoría cinematográfica que dio origen su filmografía.

Muchas veces me he preguntado si muchos de los directores de cine experimental querrían que se les considerara como cineastas experimentales. Colas Ricard acepta que sí, en cambio, Peter Kubelka alguna vez afirmó lo siguiente: “Yo realizo muchísimos experimentos en el proceso de realización de una película, pero los dejo todos en la sala de edición. Lo que el espectador ve no es de ninguna manera un experimento, sino una obra completa.” (Kubelka, 2004) No creo que a muchos de ellos les guste esa etiqueta de difíciles, marginados o discriminados. Yo quisiera creer que la mayoría de los directores quieren ser considerados como simples directores de cine y que el hecho de que prefieran utilizar otros elementos estéticos para construir su obra no los hace más o menos, mejores o peores sino, como señalaba, Stan Brakhage, artistas en la exploración del “nacimiento, sexo, muerte y la búsqueda de Dios” (Brakhage, 2004).

La fama de otras películas, ya sean de Buñuel o de otros autores que superaron la prueba del tiempo, comprometieron todas las características de lo que se considera como cine experimental. Lo curioso en este caso es que la segunda película de Buñuel, así como *Entreacto* de René Clair fueron financiadas por personalidades del mecenazgo francés, es decir, no fueron en ningún momento marginadas por una industria, sino que se creó una industria que marginará a lo que no era como lo que ellos hacían. La industria de ese momento financiaba a artistas que más bien eran considerados “impresionistas”. Buñuel estuvo asistido por el vizconde de Noailles y por lo tanto, pudo hacer una película “experimental”. En cambio, el cine de los impresionistas, debido a su excesivo experimentalismo que se suscitó en esa época dejó de ser producido. Por lo tanto, sería una contradicción considerar a Luis Buñuel como un cineasta experimental; no obstante, él era el que más, pero la fuente de sus ingresos era totalmente contraria a lo que un director de cine experimental esperaría ahora. ¿Qué fue él? ¿Qué quería ser él?

El mundo es una repetición. El mundo constantemente se repite (el ser humano busca una pareja; todos bailan al mismo ritmo; el rojo es pasión, alerta o peligro; un insulto produce dolor) y el cine experimental es una de las pocas herramientas que tiene el hombre (el artista) no para cambiar el curso y el advenimiento, sino para luchar contra la eterna repetición que incesantemente nos cubre de un manto de oscuridad y aburrimiento (cuando lo ve, cuando lo crea). Siempre vemos la misma película, dice Julio García Espinosa. (García Espinosa, 2004) El cine experimental cumple con las expectativas de no repetirse. En el momento en que se repite deja de ser experimento y pasa a ser un

objeto alcanzado, como en una carrera. En el momento en que se cruza la meta, ya no se puede volver a correr la misma carrera. En cambio, el cine experimental sí puede volver atrás. Siempre puede volver atrás y redescubrir la mirada, el lenguaje y el cine. No hacer la misma película es uno de los encantos del cine experimental. Muchos novelistas han afirmado que siempre están escribiendo la misma novela; en cambio, los directores de cine experimental no lo quieren hacer. Ellos buscan siempre otra innovación (técnica o estética), una nueva mirada, otros puntos de vista; buscan a los marginados, a lo marginado. En otras palabras, buscan al “otro”.

La video-creación, el video experimental, el videoarte y todas sus variantes son ya el nuevo camino que se investiga y se trata de delimitar. Es muy común ahora que las películas se graben y no se filmen. Los costos de producción, así como el tiempo que se requiere son muy bajos en comparación con el proceso de producción del cine. Los nuevos directores de cine (experimental o no) le apuestan más al video por razones económicas que estéticas; no obstante, muchos de estos proyectos le han incorporado al audiovisual un nuevo lenguaje.

Los primeros experimentos de Jean-Luc Godard o Rafael Corkhidi en video eran prácticamente películas de cine pero hechas con una cámara de video. Fue años después cuando este nuevo arte comenzó a liberarse de la bendición y la autoridad del cine, lo mismo que pasó cuando el cine tuvo que liberarse de la subordinación de las otras artes. Y es obvio y evidente pensar que el video experimental es el hijo directo del cine experimental; no obstante, no se puede decir a la ligera.

El video experimental, poco a poco, ha ido ganando terreno en la lucha por su identidad propia. Los nuevos caminos de investigación se deberían de dirigir hacia esta discusión. ¿El video democratizará al cine y al video experimental? ¿Será el video la respuesta para el cine experimental? ¿Será el video quien salve de la marginación no solamente al cine experimental, sino a cualquier audiovisual que se considere como experimental? El video derribó las barreras existentes entre los que podían hacer cine y los que no. Pero ¿quién se encargará de delimitar los intentos, esfuerzos y proyectos que se suceden uno tras otro, a diario en esta locura mediática desenfadada, en cualquier rincón del mundo? No vivimos en una decadencia del arte (ese concepto siempre ha existido y siempre existirá); no obstante, películas-experimento como *El proyecto de la bruja de Blair* confinan al cine experimental a volverse a replantear sus orígenes. Es por eso que trabajos como éste, rescatan el imaginario original. ¿Porqué se hacía cine experimental? ¿Porqué ya no se hace? ¿Será que ahora en el cine volvemos a una cuestión muy importante y que sería de calificar de experimental a todo aquello que ya no es experimental? Como las películas que provienen de Oriente (en especial de China y Corea del Sur) y Argentina, las cuales sólo quieren contar historias y que parece que son las únicas que están recuperando el espíritu con el que Buñuel, Gance, los pioneros de la historia del cine, Richter, Eggeling, Deren y muchos más, hacían cine.

En otras direcciones, este trabajo deja muchas líneas de investigación inconclusas, como por ejemplo, la historia de los apoyos económicos que recibían los directores de cine experimental y que al mismo tiempo negaban, por su condición de marginales y autónomos. La historia del cine experimental en regiones o países específicos que no han sido exploradas. Es el caso de países como Brasil, México y Argentina (en el caso

latinoamericano) o la historia del cine experimental en España, que cuenta con representantes muy importantes como Iván Zulueta o José de Val Omar.

Otra línea de investigación es la que conduciría a la historia de la crítica historiográfica del cine experimental, la cual se origina con el libro de Manvell y que en la década de los años noventa tuvo un crecimiento significativo, gracias a teóricos como Edward Smalll o historiadores como A. L. Rees.

Así como Stan Brakhage quería erradicar la idea del ojo humano como una visión logocéntrica, los nuevos trabajos de investigación deberán erradicar la idea logocéntrica de que las películas deben contar “historias”.