

CRISIS DE IDENTIDADES

Uno de los ejes clásicos del debate en torno al cine de vanguardia ha girado en torno a su identidad específica y, en consecuencia, a su delimitación o acotación. De las vanguardias históricas ha podido afirmarse que eran derivaciones o prolongaciones de movimientos vanguardistas surgidos fuera del ámbito cinematográfico, tales como el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, pero esta fórmula no ha resultado enteramente satisfactoria. Un buen número de historiadores cinematográficos -como Jean Mitry, Georges Sadoul, Henri Langlois, Ado Kyrrou y Patrick de Haas, por ejemplo- concuerdan en que el cine de vanguardia nació con el cortometraje *La folie du Dr. Tube* (1915), de Abel Gance, en razón de las deformaciones ópticas que permiten el aparato que el sabio protagonista ha inventado. Sólo con muy buena voluntad puede adscribirse este breve ensayo a los postulados futuristas y, de hecho, no recuerdo que ningún futurista militante lo haya reivindicado para su escuela, si bien es cierto que tuvo escasísima difusión en su época. En realidad, a lo que más se acerca *La folie du Dr. Tube*, con su sabio de aspecto clownesco, es a los divertimentos de magia del pionero Georges Méliès, a quien nadie ha reivindicado como vanguardista, a menos que incluyamos abusivamente la categoría de "innovación técnica" en el acervo de las vanguardias (y ahí cabrían Murnau y Orson Welles, por ejemplo).

Por consiguiente, en el cine de vanguardia anterior a 1930 habría que distinguir entre una vanguardia canónica, derivada o asociada a las vanguardias extracinematográficas que precedieron a cada uno de sus rebotes en las pantallas, de las vanguardias difusas, por utilizar un término que la *fuzzy logic* (lógica difusa) ha puesto de moda entre los científicos. Las vanguardias difusas estarían caracterizadas por su relativa autonomía en relación con las matrices canónicas del cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc. Y esta relatividad describiría un amplísimo arco. Así, los maravillosos decorados cubistas y de art-déco (de Fernand Léger, Mallet Stevens y Claude Autant-Lara) que ornamentan una película tan convencional como *L'Inhumaine* (1924), de Marcel L'Herbier, colocan a esta película en una franja difusa, con elementos vanguardistas conviviendo con elementos tradicionales. Y lo mismo puede decirse de *La rueda* (*La roue*, 1923), de Abel Gance, en donde el brillante ejercicio rítmico de la *chanson du rail* -derivada de las experiencias del cine abstracto- convive con un melodrama apolillado. Y con esta lógica llegaríamos hasta los destellos vanguardistas incrustados en el *Octubre* (*Oktjabr*, 1927), de Eisenstein (quien bebió en el futurismo), y hasta el *Embrujo* (1947), de nuestro Carlos Serrano de Osma. Un caso particular lo ofrece el cine expresionista alemán, nacido en 1919 de la pintura y el teatro expresionistas de anteguerra, pero cuya deriva narrativa y figurativa fue excesivamente débil -sobre todo tras la cinta inaugural de Robert Wiene- para insertarse de pleno derecho en el cine de vanguardia reconocido como tal. Y lo mismo podría decirse del impresionismo poemático de un Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926) o de Walter Ruttmann (*Berlin, eine Symphonie einer Grosstadt*, 1927).

Hemos dado por supuesto que en el concepto de vanguardias canónicas (derivadas del cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo) no existen fricciones ni controversias. Nada más falso. Es difícil sostener seriamente que las películas llamadas "futuristas" de Anton-Giulio Bragaglia, como *Perfido incanto* (1916), sean verdaderamente futuristas, por mucho empeño y talento que pusiese su escenógrafo, Enrico Prampolini. Y el debate en torno de cuáles son las películas surrealistas "legítimas" -algunos las reducen a *La coquille et le clergyman* (1927) de Germaine Dulac y a los dos primeros films de Buñuel- es un debate no clausurado, aunque pronto hubo consenso en rechazar como "falso surrealista" a Jean Cocteau. ¿Es legítimo seguir calificando como surrealista *El ángel exterminador* o *Simón del desierto*, del patriarca del surrealismo

cinematográfico?. Alain Robbe-Grillet me contó cómo Alain Resnais invitó ilusionado a André Breton a una proyección privada de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), en la convicción de que había hecho una película surrealista, pero Breton se marchó de la proyección dando un portazo.

Tampoco han resultado demasiado útiles los paradigmas disyuntivos figurativo/afigurativo y narrativo/anarrativo, por mucho que los segundos términos constituyan evidentes transgresiones del famoso -y teóricamente poco productivo- Modo de Representación Institucional propuesto por Burch. El cine afigurativo, iniciado por Viking Eggeling y Hans Richter, derivó claramente de la pintura llamada "abstracta" cultivada en el seno de la impugnación dadaísta. Richter ha explicado muy claramente sus orígenes y ambiciones en sus textos teóricos e históricos. Pero insertos afigurativos figuran en muchas películas convencionales (o no vanguardistas), desde *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang hasta *La dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles. Y el concepto de narratividad es aún menos operativo, como prueban las numerosas lecturas narrativas que ha generado una película tan canónicamente vanguardista como *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel. Algunos psicólogos sostienen que la secuencialidad de nuestro pensamiento nos impide escapar de la prisión de la narratividad. Cualquier discurso puede ser leído e investido en clave narrativa, mediante operaciones mentales de asociación e inferencia, que tienden puentes entre sus partes aparentemente inconexas y les otorgan una lógica narrativa (subjética), aunque constituyan lógicas distintas para cada lector.

Estas confusiones conceptuales se amplificaron en los años sesenta, cuando el despegue del cine underground en Estados Unidos quiso reanudar las experiencias y los discursos generados en las vanguardias europeas de los años veinte, que habían tenido poco arraigo en aquel país, si se exceptúan los trabajos tardosurrealistas de Maya Deren en los años cuarenta y la rareza que supuso el reencuentro de cinco exiliados (Richter, Léger, Duchamp, Max Ernst y Man Ray) en *Dreams that Money Can Buy* (1944-47), un film que he comentado en otro lugar 1. Aparte de los recién citados, la obra de Jean Cocteau -satanizada por los surrealistas ortodoxos- fue muy influyente en el underground norteamericano, como ha reconocido Kenneth Anger, por ejemplo, autor de una obra de nítida coloración homosexual. El caso de Andy Warhol y de su *factory* demostró que esta producción periférica podía escapar a la exhibición en catacumbas para iniciados, convertirse en una rentable moda cultural -amplificada por cierta prensa especializada- y hasta generar un *star-system* propio, lo que parece una contradicción ontológica. En España tuvimos en los años sesenta un ejemplo local de esta voluntad de ruptura colectiva con la Escuela de Barcelona que, además de la trayectoria muy diferenciada de cada uno de sus miembros, no invocó raíces en ningún movimiento vanguardista específico del pasado 2. Su destino, no hace falta recordarlo, no fue tan exitoso como el de Andy Warhol y sus amigos. De manera que si las vanguardias históricas estaban sujetas a una cierta adscripción canónica en relación con unos modelos anteriores y exteriores a su formulación cinematográfica, en las vanguardias de los años sesenta se prescindió olímpicamente de estas filiaciones matriciales, aunque no tardaron en aparecer otras tendencias y denominaciones nuevas, como la *closed eye vision* (traducida a veces como "visión interior") de Stan Brakhage, el "cine estructural" o la corriente "conceptual", que se manifestaría sobre todo en el campo del videoarte, una nueva rama (electrónica) de la maraña vanguardista audiovisual, que demostraba la coexistencia de una pluralidad de dialectos artísticos en su seno.

Por otra parte, la contaminación producida por las experiencias vanguardistas fue evidente en muchos cineastas del cine dominante (el *mainstream cinema*) desde los años sesenta, con ejemplos tan obvios como Jean-Luc Godard, el citado Alain Resnais o Dusan Makavejev. En líneas generales, algunos cineastas de los "nuevos cines" que estallaron en los años sesenta en el mundo fueron receptivos a las

irradiaciones vanguardistas, como demostraron las obras de Glauber Rocha o Alexander Kluge.

Todavía hay que añadir a esta somera exposición que el cine de vanguardia puede ser analizado desde dos puntos de vista científicamente legítimos y no necesariamente coincidentes: puede ser considerado como categoría estética o como corriente histórica, es decir, como objeto cultural o como tendencia orgánica colectiva. Desde una perspectiva afín a la semiótica, es posible postular que los dos polos de focalización de las prácticas vanguardistas radicaron en el plano del significante, plasmado en la exploración técnica y formal fuera de los códigos y convenciones establecidas, o en el plano del significado, como propuesta de subversión ideológica. Pero con frecuencia ambas aspiraciones aparecieron asociadas, pues la transgresión estética o formal en el plano del significante era a veces consecuencia derivada de la novedad ideológica radical del segundo, como en los casos notorios del dadaísmo, del surrealismo y del constructivismo soviético. En estos casos, una ideología revolucionaria, que pretendía cambiar la realidad social, modelizaba unas formas que rompían violentamente con la tradición estética. Pero no era este el caso del cubismo, del suprematismo, del fauvismo y del orfismo, por ejemplo. Esta caracterización también resulta bastante aplicable al cine, aunque con matices, y entre las películas que más explícitamente aspiraron a una "intervención social" radical figuraron *L'age d'or*, de Buñuel -que, efectivamente, fue prohibida por las autoridades francesas-, y algunas obras de Dziga Vertov. Pero este no era el caso, obviamente, de las de Man Ray, Fernand Léger o Marcel Duchamp.

Román Gubern

1. "Tardosurrealismo/postsurrealismo: ecos y efluvios", en *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1991, p. 208-209.
2. "La Escuela de Barcelona. El cine de la "gauche divine", de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, Anagrama, Barcelona, 1999.