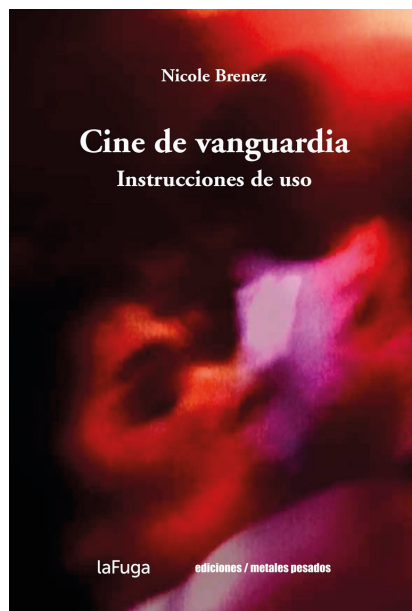


## *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*

BRENEZ, N., *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*, Santiago de Chile, La fuga / Ediciones metales pesados, 2021, 183 pp.

Àngel Quintana<sup>1</sup>  
Universitat de Girona



### ¿Cómo expandir el cine de vanguardia más allá de las vanguardias históricas?

¿Qué entendemos hoy por cine de vanguardia? En su libro *Cine de Vanguardia. Instrucciones de uso*, la ensayista y profesora Nicole Brenez parte de esta pregunta para buscar el modo de darle la vuelta a la cuestión y ampliar el horizonte con el que generalmente se han movido la historia tradicional del cine, el mundo del arte contemporáneo y la vieja cinefilia. Si partimos de lo que han dicho los múltiples libros de historia del cine sobre la vanguardia nos encontraremos con que estos suelen concentrar la vanguardia a una época muy determinada, los años veinte del siglo XX, mientras que consideran los años treinta como el tiempo de crisis y de la vuelta al orden. Dentro de este marco existen tres vanguardias posibles asociadas a tres grandes ciudades: París, Berlín y Moscú. La primera sería la francesa, que se generó como extensión de las diferentes rupturas del mundo del arte —del dadaísmo al surrealismo—, la segunda abarcaría los restos del expresionismo alemán y el cine llevado a cabo en los grandes estudios alemanes durante los años de la República de Weimar, mientras que la tercera sería la del cine surgido después de la

1 Dirección de contacto: angel.quintana@udg.edu. ORCID: 0000-0003-4464-2948.

revolución rusa que sería anulado para potenciar, desde el estalinismo, el realismo socialista. Este relato podría encontrar su extensión con otro relato más reciente en el que se indica que del mismo modo que el arte de vanguardia se desplazó de París a Nueva York acabada la Segunda Guerra Mundial, en el mundo del cine hubo una vanguardia americana que surgió a finales de los años cuarenta con la figura de Maya Deren. El movimiento se estableció en los cincuenta a partir de los trabajos experimentales de Kenneth Anger o Stan Backhage y tuvo su auténtica meca creativa en el Antology Cinema Archive, la sala y cooperativa creada por Jonas Mekas en Nueva York.

Nicole Brenez no asume esta historia más que previsible. La autora parte de una serie de premisas muy amplias como puede ser la visión transhistórica y retrospectiva del concepto «según la cual cada época engendra su propia vanguardia artística». De este modo pone como ejemplos significativos el hecho de que Germain Bazin escribió una historia de la vanguardia en el arte que partía del siglo XIII hasta el siglo XX o que Patricia Falguières habló de una vanguardia del siglo XVI que tenía su epicentro en el manierismo, cuyos pintores claves fueron Rafael o Corregio. De todos modos, si nos centramos en el siglo XX veremos que al hablar de vanguardia se establece una línea divisoria entre una cierta definición leninista que entiende el arte como un instrumento político —al servicio de la revolución— y la que considera el arte como fuerza autónoma —al servicio de la estética—. Estas dos concepciones entran en conflicto y marcan un determinado camino de exploración que expande las viejas historias cerradas en torno al concepto de unas vanguardias históricas. La autora no lleva a cabo una defensa encarnecida de la forma política frente a la estética, ni tan siquiera establece una confrontación entre ambas. Nicole Brenez se propone sobre todo pensar cómo «el cine participa de esta gloriosa y compleja historia de las ideas y los medios que le son propios». Si como indicó Herbert Marcuse, «el arte continúa siendo una fuerza disidente», quizás ahora sea el momento conveniente para plantear de qué modo dicha disidencia afecta al mundo del cine. Por este motivo, Nicole Brenez no duda en considerar que desde una posición de vanguardia «el arte no tiene sentido si no rechaza, contesta y pulveriza los límites de lo simbólico».

Al proponerse analizar de dónde surge la vanguardia en el mundo del cine, la autora muestra a lo largo de su texto la dificultad de que surja una vanguardia desde el interior de la industria o que surja otra vanguardia a partir de los recursos que los Estados dedican a la producción del cine. La vanguardia aparece generalmente desde la autoproducción o a partir de la producción doméstica. Los cineastas mu-

chas veces se congregan en grupos, algunos de los cuales pueden poseer una clara voluntad política y en otros casos los grupos forman parte de diferentes cooperativas de producción y de distribución que permiten que se lleve a cabo una buena circulación alternativa de las obras.

El libro *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso* no surge de la nada. Sus ideas parten de un largo período de reflexión y de trabajo que ha llevado a cabo la investigadora a lo largo de los años en clases, seminarios y publicaciones. Este trabajo previo la ha llevado a conceptualizar los conceptos y a descubrir nuevas piezas que permitan pensar la vanguardia desde el propio presente. Dentro de la bibliografía escrita de Nicole Brenez hay dos obras previas que son fundamentales como auténticos antecedentes del presente libro. La primera es la obra coeditada con Christian Lebrat titulada *Jeune/dure/pure. Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, que fue editada por la Cinémathèque Française en 2001. La segunda es el librito *Cinémas d'avant-garde*, publicado en 2007 por Cahiers du cinéma como una obra de divulgación. En este último libro, Brenez ya conceptualizaba la idea de vanguardia que acabará marcando el presente libro, que ha sido editado en Chile por La Fuga y pensado para difundir las ideas de la autora al lector en lengua española.

Una vez conceptualizada la idea de vanguardia, Nicole Brenez divide su trabajo en tres partes. La primera consiste en definir cuáles han sido las tareas y los principales gestos del cine de vanguardia. El capítulo se presenta como si fuera un auténtico manifiesto político desde el que se articulan y se definen algunas nociones esenciales. Así entre las misiones del cine de vanguardia en primer lugar encontramos algunas propuestas de carácter estético como el hecho de elucidar las propiedades específicas del cine, el acto de inventar nuevas formas narrativas o la posibilidad de documentar los fenómenos profundizando las propiedades descriptivas propias de la analogía cinematográfica. Todas estas decisiones conviven con algunas de carácter político como el acto de realizar y difundir las imágenes que una sociedad no quiere ver, o de anticipar o acompañar las luchas políticas para llegar a establecer otro mundo aquí y ahora, en un registro eufórico o melancólico. Las dos vías propuestas como acciones de la vanguardia acaban confluyendo en un gesto esencial: la posibilidad de salir de lo simbólico. En este último gesto, Nicole Brenez busca de nuevo una definición de la vanguardia a partir de sus raíces históricas.

El cine de vanguardia constituye un laboratorio, pero también un conservatorio, pues preserva los ideales estéticos instituidos principalmente en el Siglo de las Luces, comenzando por las dinámicas de innovación, de originalidad, de crítica

y de responsabilidad política del arte, que siguen siendo bastante ajenas al cine de consumo masivo.

La segunda parte esencial del trabajo emprendido por Nicole Brenez parte de la premisa de que la primera década del siglo XXI, marcada por la llegada de la tecnología digital, ha sido clave para la creación de la nueva idea de vanguardia. Durante este período el cine explota de inventiva, se disuelve en otras prácticas, se transforman los términos de producción de la imagen y se crean los nuevos circuitos para su circulación. Para demostrar esta premisa, la autora recoge el ejemplo de once películas provenientes de países diferentes y de modelos aparentemente contrapuestos. El punto de partida es *Fóllame (Baisse-moi)*, (2000) de Virgnie Despentes y Coralie Trinh Thi, cuya visión libertaria de la sexualidad contrasta con el tono contemplativo de una película como *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (2001) de Pedro Costa centrada en la mostración del proceso de montaje del largometraje *Sicilia* (1999) de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet. El cine de agitación está representado en la selección por el cine de guerrilla visual, integrado por una serie de múltiples *cine-trak*, que acaban constituyendo el proyecto *Camera War* (2008-2009) de Lech Kowalski. Otra vía de disolución de lo simbólico es la presentación del trabajo exhaustivo en torno al *found footage* —recuperación de materiales inéditos de archivo— sobre los años de la Rumania comunista llevado a cabo en la película *La autobiografía de Nicolae Ceausescu* (2010) de Andrei Ujica. El recorrido en torno al nuevo canon de cine de vanguardia de la primera década del presente milenio finaliza con *Film socialisme* de Jean Luc Godard. Brenez la presenta como una película pensada como el fin de un trauma político, pero también como un ostentoso compendio de plasticidades contemporáneas y como «un arsenal de anotaciones visuales sobre los tormentos humanos».

La tercera parte del libro reúne un total de doce textos de referencia para pensar el cine de vanguardia. La idea no reside en establecer una antología de manifiestos del cine de vanguardia, ni en retomar algunos de los textos paradigmáticos como los escritos de Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein, Glauber Rocha o Fernando Solanas y Octavio Genino. La idea básica consiste en explorar textos menos conocidos que puedan ser altamente representativos de la concepción expuesta en el libro. La selección no nos sitúa en el siglo XXI como nos situaba la selección de las películas, sino que nos lleva al pasado. El primer texto se titula *El verdadero propósito del trabajo* y fue escrito por Raymond Duncan en 1912, hermano de la bailarina Isadora Duncan quien afirma de forma contundente: «Yo creo que una revolución política o social no tendría ningún valor si no estuviera precedida por

una revolución individual. Y para poder iniciar una revolución individual nos hace falta poseer los medios de educación». La selección sigue con fragmentos de una entrevista a Teinosuke Kinugasa cuando realizó en 1926 *Una página de locura*, la película que abre el camino de la vanguardia dentro del cine japonés. Jean Epstein está presente con su texto *El cine del diablo* (1947) y Jean Luc Godard con un texto de 1970 titulado ¿Qué hacer? publicado en el período marxista-leninista del cineasta en la revista inglesa *Afterimage*. En este texto redactado en forma de manifiesto, Godard establece la visión antagonista entre: «Hay que hacer películas políticas. Hay que hacer películas políticamente». Como militante marxista considera que la primera cuestión no es más que el resultado de una concepción idealista y metafísica del mundo, mientras que la auténtica cuestión dialéctica se halla en el gesto de hacer cine políticamente. La selección finaliza con un texto de Philippe Grandjeu titulado *Carta sobre la enseñanza del cine* y otro de Peter Whitehead titulado *Al principio fue la imagen, antes del principio fue la vanguardia...*

El libro finaliza con una selección articulada como una filmografía cronológica sobre el cine de vanguardia que parte de los dispositivos creados entre 1890 y 1899 por Thomas Edison, Etienne-Jules Marey, Edward Muybridge y sigue con un amplio campo de obras experimentales realizadas entre 1900 y 2020 que abre *The Big Swallow* de James A. Williamson (1901) y cierra *Amarilys - a study* de Jayne Parker (2020). La visión expandida que propone el libro es apasionante pero también polémica. Si analizamos las películas reseñadas y su concepción de la vanguardia, quizás nos encontraremos con la paradoja de que Nicole Brenez no establece ninguna reflexión sobre el papel que el videoarte jugó desde los años sesenta de forma paralela al cine. En las páginas del libro no están presentes nombres como los integrantes de Fluxus, Vito Acconci, Martha Rosler o Antoni Muntadas. Quizás la vanguardia del videoarte formaba parte de aquella vieja división de lo que a principios de los setenta Peter Wollen bautizó como las dos vanguardias. La primera estaría formada por el cine pensado para la *black box* —la sala oscura— y el cine para la *white box* —la galería—. Esta vieja división abre otros caminos que tienen que ver con las fronteras que separan el cine experimental y el cine militante, con las instalaciones y producciones en video. Quizás el debate sobre si existió otra vanguardia relacionada con el videoarte es parte de otra historia, de otro libro.