

**Universidad Caece**  
**Departamento de Posgrados**  
**Fundación Walter Benjamin - Instituto de Comunicación y Cultura**  
**Contemporánea**

**Maestría en Comunicación y Creación Cultural**

**DESCRIPCIÓN CRÍTICA Y CARACTERIZACIÓN DE LA**  
**NOCIÓN DE CINE EXPERIMENTAL**

**Autor: Edgar Ferney Aya Uribe**  
**Director de Tesis: Rodolfo Gómez**

**Buenos Aires, 2010**

## ÍNDICE

### ***INTRODUCCIÓN***

#### ***1 CINES EXPERIMENTALES; CONTEXTOS, BORDES Y TENDENCIAS.***

1.1 GENERALIDADES Y AMBIVALENCIAS.

1.2 CINE DE VANGUARDIA Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS.

1.3 CINE UNDERGROUND

#### ***2 REFERENTES CONCEPTUALES.***

2.2 EL CAMPO Y EL CAMPO CINEMATOGRAFICO.

2.3 LA INDUSTRIA CULTURAL.

2.4 EL DISPOSITIVO TÉCNICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL.

#### ***3 ESTÉTICAS DE LA RUPTURA***

3.1 LA EDAD DE ORO. Película sonora y hablada de Luis Buñuel. 1930.

3.2 SHADOWS. "Sombras". John Cassavetes, 1959.

3.3 "WAVELENGTH". De Michael Snow. 1967.

#### ***A MODO DE CONCLUSIÓN***

#### ***BIBLIOGRAFÍA***

## INTRODUCCIÓN

El cine y la cinematografía cuentan con una infinidad de estudios que le abordan desde diferentes ámbitos; desde la semiótica, la estética, la historia; desde las audiencias o la producción; en su dimensión técnica, psicológica, social o económica, etc. La investigación entorno a manifestaciones culturales cobra una particular importancia en una sociedad cada vez más mediatizada por la tecnología y la comunicación audiovisual. Por ello, realizar un rastreo de la noción de cine experimental se justifica inicialmente como aporte a un campo de estudio desde la academia en cuanto a clarificación y comprensión de fenómenos socio-culturales.

La exploración de este trabajo se inscribe dentro del ámbito de la teoría y estética del cine en la medida en que la preocupación que motiva la reflexión se remite a la diversidad de concepciones preestablecidas en torno al conjunto de obras cinematográficas aglutinadas en la particular denominación de cine experimental. Abordar un objeto de estudio claramente ambiguo tanto en sus formas como contenidos es una labor que implica diversas tareas; la revisión de las diferentes perspectivas desde donde se ha abordado el fenómeno; comprender el cine experimental como un producto cultural enmarcado en un contexto socio-histórico y analizar propuestas audiovisuales como camino de disertación entorno al cine experimental.

Aquello llamado cine experimental se nos manifiesta con una constante que lo ha atravesado desde los comienzos del mismo cine: la producción audiovisual

experimental<sup>1</sup> se ha movido al margen de la oficialidad<sup>2</sup>, o por lo menos con dicha intencionalidad en todas sus dimensiones; producción, exhibición, narrativa y estética visual y sonora.

Eduardo Russo en el texto “Diccionario del Cine” diferencia entre teoría del cine y estética del cine: la primera como “todo tipo de discurso que intenta elaborar conceptos generales sobre el cine como forma artística o fenómeno sociocultural” y la segunda cuando “atañe especialmente al estudio de lo cinematográfico como hecho artístico”<sup>3</sup> En esta medida el trabajo de investigación que aquí se plasma asume el cine experimental tanto como fenómeno sociocultural como un hecho artístico, e implica el rastreo de lo que se ha dicho y como se ha definido el cine experimental. Esto supone replantear dichas presunciones de acuerdo a lo que vayamos indagando en el desarrollo de la pesquisa desde una posición crítica que no desligue el fenómeno del ámbito social.

Los criterios de selección de las películas que se toman como casos de análisis parten, por un lado, de la noción generalizada de cine experimental entendida como “lo no-oficial”, y por otro, enmarcadas en los contextos desde donde han emergido productos culturales de carácter experimental o ligados a las ideas de vanguardia, transgresión y ruptura. Analizar películas que se pueden caracterizar dentro de estas premisas no representa una arbitrariedad, por el contrario la selección está justificada en la medida en que constituye una muestra representativa de tendencias

---

<sup>1</sup> La preferencia hacia una denominación de audiovisual experimental ante cine experimental radica en una diferencia de soporte, y en este sentido es el cine el padre de cualquier manifestación audiovisual contemporánea ya que fue la primera vez que imágenes en movimiento, después junto al sonido, configuraron un lenguaje y una propuesta artística.

<sup>2</sup> Scott MacDonald en el texto “Introducción to Avant Garde Film” (Cambridge University Press) en el cual realiza una descripción histórica de las distintas manifestaciones de cine de vanguardia parte de una premisa básica, la cual es el primer rasgo común entre cine vanguardista y cine experimental, y esto es, que dichas manifestaciones surgen como respuesta a lo oficialmente establecido y constituido como industria dentro de un claro circuito comercial. En los mismos términos se refiere en cuanto a la audiencia, esto es, que la configuración de un público de cine vanguardista se produce solo después que dicho público ha tenido una larga experiencia con un cine comercial.

<sup>3</sup> RUSSO, Eduardo. Diccionario del Cine. Ed. Paidós. Buenos Aires 2006. Pág. 254.

asentadas en la denominación de cine experimental, y por otro lado en que la complejidad del fenómeno hace necesaria la diversidad de las obras sobre las que girará la reflexión y el análisis.

“La Edad de Oro” (1930) es una película que surge en el flujo cultural de las vanguardias artísticas en Europa, desarrolla la idea de trasgresión moral en una sociedad construida bajo la particular moral burguesa, su realizador, Luis Buñuel, es considerado uno de los iconos del movimiento surrealista. “Shadows” (1959) dirigida por John Cassavetes es el antecedente inmediato del cine underground, fue una de las primeras realizaciones en utilizar actores no profesionales en un film argumental y su mayor reconocimiento es en este ámbito, en el tratamiento y la dirección de actores. “Wavelength” (1967) de Michael Snow es solo una de las innumerables obras entre vídeo e instalaciones de este autor, este trabajo constituye un referente en escuelas de cine como obra experimental en la medida en que aborda la dimensión del espacio cinematográfico e intenta cuestionar al espectador con respecto a la percepción de dicho espacio.

Probablemente sean muchos los títulos y autores que queden por fuera de esta selección, pero este no es un trabajo de investigación que se remita a un inventario, de tal manera que estas películas constituyen el objeto de estudio y punto de partida para construir un discurso que explique y de cuenta de las implicaciones del cine experimental como fenómeno socio-cultural contemporáneo.

## 1. CINES EXPERIMENTALES; CONTEXTOS, BORDES Y TENDENCIAS

### 1.1 GENERALIDADES Y AMBIVALENCIAS

Las nociones de cine experimental acuñadas desde diferentes ángulos solo pueden ser abordadas en la medida en que se establezca quiénes y qué han dicho sobre este fenómeno. En tal sentido aquí convergen desde definiciones de diccionario de cine, hasta desarrollos más complejos con la intención de presentar la diversidad de perspectivas y autores que de algún modo han intentado definir el cine experimental. Sin embargo, esta preocupación apunta a poner de manifiesto el hecho de que tras la ambigüedad que se evidencia al rededor de dicha noción yace un fenómeno socio cultural mucho más complejo.

“...I use avant-garde film as a general term to designate the cinematic terrain that has, at various points in its history, been called "underground film," "The New American Cinema," "experimental film," "experimental/avant-garde film," and so on. This very proliferation of terms is evidence of the size and diversity of this particular area of film history, as well as of the ongoing debate about how to understand it.”<sup>4</sup>

La ambigüedad es el punto de partida y el factor mediador que a su vez da cuenta de la infinidad de matices e intereses que se mueven en los circuitos de producción, realización y exhibición de filmes que quiebren con un paradigma de representación o simplemente se produzcan por fuera de un canon preestablecido. Cuando la tendencia a estandarizar la construcción de sentido en determinada cultura audiovisual se normativiza, aparece lo experimental como válvula de escape, y junto a ello, una diversidad de miradas y denominaciones para un mismo hecho que ante todo reflejan la variedad y riqueza que se esconde en dicho fenómeno.

---

<sup>4</sup> “Yo uso cine vanguardista como un término general para designar el terreno cinematográfico que, en varios puntos de su historia, fue llamado "cine underground", "El Nuevo Cine Americano", "la película experimental", "experimental/avant-garde film", y así sucesivamente. Esta misma proliferación de condiciones es evidencia del tamaño y diversidad de esta área particular de la historia cinematográfica, así como del debate continuado sobre cómo entenderlo” MACDONALD, Scott. Introduction to “Avant-Garde Film”. Cambridge University Press 1993. EN: [http://www.ubu.com/papers/macdonald\\_avant\\_intro.html](http://www.ubu.com/papers/macdonald_avant_intro.html).

El carácter de adjetivo de la denominación “experimental” es el primer referente de caracterización, sin embargo la cuestión que surge con el uso del adjetivo experimental se remite a dos posiciones: si este se limita exclusivamente a su ascensión literal de experimento o prueba, o si por el contrario este adjetivo es la punta de iceberg de un fenómeno mas complejo. En esta medida al referirnos a cualquier producto cultural que pretenda explotar su carácter de “experimental” estaremos ante una expresión que en primera instancia implica la condición de prueba y experiencia que connota como adjetivo, pero también implica que este producto cultural recurre a ello como un necesario distanciamiento ante el discurso que le creo o le antecede cuando este último limita sus formas de representación a un esquema estático. El cine experimental, como el cine en general, es un fenómeno inscrito dentro de un proceso de comunicación dotado de una dimensión estética cuando de una u otra manera se preocupa por sus formas de representación, de una dimensión ética cuando posee un ingrediente de valoración frente a determinados discursos o narrativas hegemónicas a nivel social, y una dimensión histórica no solo por su presencia en distintas épocas sino por que tal presencia ha estado ligada de alguna manera al desarrollo histórico social de la sociedad capitalista y de la técnica. De tal manera que lo experimental implica tanto la acumulación de experiencia a partir de la prueba y el ensayo, como la re-significación de procesos de representación que tienden a posicionarse como hegemónicos.

Gilles Deleuze en el texto Imagen-Movimiento se refiere al cine experimental como aquel que apela a las imágenes movimiento puras.

“Una importante tendencia del llamado cine experimental consiste precisamente en recrear, para instalarse en él, ese plano acentrado de imágenes movimiento puras: emplea para ello medios técnicos frecuentemente complejos.”<sup>5</sup>

Tras una revisión de un concepto de Bergson y de la fenomenología, el autor define la imagen movimiento como la unidad entre conciencia y materia. Parte desde una

---

<sup>5</sup> DELEUZE, Gilles. La Imagen-Movimiento; Estudios Sobre Cine 1. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona 1984. Pág. 104.

concepción filosófica en que critica los conceptos dualistas que colocan las imágenes en la conciencia y los movimientos en el espacio<sup>6</sup>, para construir desde esta crítica el discurso que encierra su concepción de cine. La imagen y el movimiento serían lo mismo, y a su vez, serían la materia flujo del universo<sup>7</sup>, de tal forma que toda imagen movimiento se refleja con otras imágenes movimiento, tal como los átomos se reflejan y reaccionan los unos con los otros<sup>8</sup>. Luego, apelando siempre a Bergson, Deleuze encamina el discurso a asimilar la imagen-movimiento como materia luz. “En la imagen–movimiento no hay todavía cuerpos o materias rígidas, sino tan solo líneas o figuras de luz”<sup>9</sup>

Después de redondear esta idea de Imagen-movimiento, Deleuze determina tres variantes de dicha imagen-movimiento, las cuales van a depender de una imagen movimiento como referente para las otras. En este orden de ideas estos puntos de referencia los determinarían seres vivos que a su vez son imágenes movimiento que fluyen por el universo<sup>10</sup>. Luego, los reflejos y reacciones que aislé un ser vivo serán percepciones, y tal operación definirá lo que es un encuadre. Las imágenes vivientes las llama “centros de indeterminación” o el referente desde un punto hasta otro. De aquí deduce un doble sistema de referencia de las imágenes<sup>11</sup>, que es en últimas el punto de vista del que observa, por un lado, y del observado por otro. Lo que yace en el fondo de esta argumentación es la relación sujeto-objeto.

“En síntesis, las cosas, y las aprehensiones de las cosas son percepciones; pero las cosas son aprehensiones totales objetivas, y, las percepciones de las cosas, aprehensiones parciales y subjetivas.”<sup>12</sup>

Y de aquí llega a la definición de la imagen percepción; primera variante de la imagen movimiento, que es cuando esta se la refiere a un centro de

---

<sup>6</sup> Ibíd. Pág. 87/88.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. Óp. Cit. Pág. 90/91.

<sup>8</sup> Ibíd. Pág. 90.

<sup>9</sup> Ibíd. Pág. 93.

<sup>10</sup> Ibíd. Pág. 95.

<sup>11</sup> Ibíd. Pág. 96.

<sup>12</sup> Ibíd. Pág. 98.



indeterminación<sup>13</sup>. La segunda variante es la imagen-acción, es el segundo momento que apunta a la reacción tras la incidencia en una primera instancia de la imagen percepción. Y la tercera variante es la imagen afección, que sería la mediación y coincidencia entre la imagen-percepción y la imagen-acción<sup>14</sup>.

Ahora, en cuanto a lo que nos compete, Deleuze define el cine experimental como aquel que recrea, construye y se instala en un ámbito de imágenes movimiento puras, es decir, imágenes movimiento sin un punto de referencia, como si éstas estuviesen por fuera de una relación sujeto-objeto, y según él esto lo logra a través de determinados medios técnicos “complejos”. El ejemplo que utiliza Deleuze es el film “Film” de Becket, que juega con esta idea de borrar la mirada de un sujeto.

Sin embargo más adelante Deleuze realiza otro acercamiento hacia la definición de cine experimental. Primero define el montaje como la combinación de las tres variantes de la imagen movimiento, habiendo siempre un predominio de uno de los tipos de imagen movimiento, de esta forma define un montaje acción (Griffith), un montaje afección (Dreyer) y un montaje percepción (Vertov), y este último según Deleuze “... encontrará todo su desarrollo en el cine experimental”<sup>15</sup>.

- Imagen Acción --) Montaje Acción (Griffith).
- Imagen Afección --) Montaje Afección (Dreyer).
- Imagen Percepción --) Montaje Percepción (Vertov). – desarrollo del cine experimental)

En el capítulo de imagen percepción el autor establece una diferencia entre la escuela francesa de comienzos de siglo XX en cabeza de Epstein con la propuesta visual de Vertov que acontece años después, para Deleuze la percepción tiene tres niveles, uno sólido otro líquido y finalmente otro gaseoso, en este sentido las

---

<sup>13</sup> Ibíd. Pág. 96.

<sup>14</sup> Ibíd. Pág. 98/99.

<sup>15</sup> Ibíd. Pág. 107.

imágenes percepción puras comienzan su ascenso en el momento en que se rompen los ligamentos con un punto de referencia fijo; el ojo humano, así cambie de punto de vista siempre estará ubicado en un espacio anclado en la tierra, este es el nivel sólido de la percepción; luego el autor establece un nivel líquido a la propuesta de Epstein que apela a una estética y ritmo del flujo. Tras esta explicación y diferenciación Deleuze establece que el cine experimental es aquel que se mueve en un nivel de percepción gaseosa, que ha trascendido una espiritualidad acuñada en la percepción líquida de Epstein para llegar al punto de la total indeterminación de referencia en donde los reflejos de la materia están libres de punto a punto, en esta medida es que Vertov, al liberar la cámara del condicionante que implica la mirada humana y apelando a una “objetividad absoluta de la cámara, una imagen absoluta”, transita desde diferentes puntos y trasciende a este nivel gaseoso de percepción en donde alcanza una máxima libertad de movilidad, en donde la cámara alcanza un estado de consciencia.

“En todo caso, hasta ahí llegara el cine experimental norteamericano, el cual, rompiendo con el lirismo acuático de la escuela francesa, reconocerá la influencia de Vertov. En todo un aspecto de este cine, se trata cabalmente de alcanzar una percepción pura, tal como ella es en las cosas o en la materia, por lejos que se extiendan las interacciones moleculares.”<sup>16</sup>

Ahora bien, el hecho de que este cine pueda apelar a la simulación de un ámbito o atmósfera fuera de una relación sujeto-objeto (imágenes puras), no implica que tal situación sea una constante del cine experimental, por el contrario hablar de una imagen objetiva en términos absolutos y lograda bajo el elemento técnico, genera ciertos inconvenientes ya que en últimas esto expresa una intención de estructurar el fenómeno del cine experimental como un hecho desligado de su dimensión social e histórica.

De las aproximaciones a una definición de cine experimental en que incursiona Deleuze, el aspecto más interesante para resaltar es la frecuente recurrencia del cine experimental a moverse puntualmente en el ámbito de la percepción, sin

---

<sup>16</sup> *Ibíd.* Pág. 126.

embargo tal percepción es imposible de abordar sin la presencia de un sujeto, individual o colectivo, que se manifiesta como inevitable referente de dicha percepción. Por otro lado, el hecho de que para Deleuze sea el aspecto técnico un recurso en las exploraciones del cine experimental vislumbra y reafirma un hecho más general: el cine nace como un dispositivo de la ciencia, como producto de desarrollos técnicos y avances tecnológicos que inicialmente fueron implementados con fines de observación científica. Sin embargo, el papel que Deleuze asigna a los medios técnicos se remite al de recrear una imagen objetiva pura, y su reflexión se despreocupa del contexto en que se produce dicho cine, como tampoco se cuestiona el papel de la técnica o la tecnología en una propuesta que se hace llamar cine experimental y su correspondiente afección en la percepción del sujeto. Deleuze solo se limita a enmarcar al cine experimental dentro de un juego puramente formal de imágenes puras.

Desde otro ángulo el teórico del cine Jean Mitry advierte en el texto *Historia del Cine Experimental* que solo hasta después de la década del veinte se puede hablar de cine experimental en la medida en que toda producción anterior a estos años es experimentación<sup>17</sup>, ya que como forma expresiva, arte y/o lenguaje el cine recién se estaba consolidando, pues a esta altura del siglo XX son solo unos pocos años los que han transcurrido después de su nacimiento.

“Según una concepción muy discutible, en efecto, se llama film experimental a todo film de “vanguardia”, ensayo de laboratorio, film abstracto, surrealista o (hasta el momento) cine underground. En este sentido no existe film experimental antes de los años veinte. Por el contrario, de 1910 a 1920, todo film que contribuyó al descubrimiento y al perfeccionamiento de un lenguaje en busca de sus medios expresivos, puede ser considerado como experimental, aunque haya formado parte – obra maestra o no- de la producción corriente.”<sup>18</sup>

Mitry no asume como característica principal del cine experimental el hecho de que éste este al margen de la producción oficial. Sin embargo el autor no se atreve del todo a dar una definición puntual de cine o film experimental, advierte de entrada la

<sup>17</sup> Aquí Mitry utiliza el término en su connotación de ensayo y prueba.

<sup>18</sup> MITRY, Jean. *Historia Del Cine Experimental*. Ed J. Domencch. Valencia 1974. Pág. 26.

complejidad que implica denominar a determinado producto como tal, de hecho se acerca a una caracterización del fenómeno con la intención de realizar una labor de catalogación que inclusive él mismo asume como discutible, ya que es un fenómeno que ha ido surgiendo de acuerdo a la producción de cine.<sup>19</sup> El aporte de Mitry radica en una ardua labor de catalogación de productos audiovisuales, films denominados experimentales; entiende la impertinencia de encasillar a todo dentro de una sola caracterización por lo cual se remite a una tarea clasificatoria alrededor de películas que se acercan más o menos a una idea generalizada de cine experimental.

Jean Mitry en el texto “Historia del Cine Experimental” cataloga a “La Rueda” (1924) de Abel Gance, como la primera película de cine experimental, dicho film es el referente histórico del cual parte Mitry. Con el fin de reafirmar la ambivalencia y divergencia de opiniones alrededor del fenómeno del cine experimental cabe citar a Roman Gubern quien no considera “La Rueda” como un film importante en la historia del cine, por el contrario argumenta que dicho film no es la primera película, ni el punto de partida, y ni siquiera llega a ser un referente dentro del cine experimental. Se refiere a él como “escombros visual” y “sinfonía visual” lo que nos habla de un enfoque claramente distinto al de Mitry.

“*La Rueda* 1921-1923 narraba, con un tono de un romanticismo exasperado, la tragedia del mecánico y conductor de locomotoras Sisifo, atormentado por la pasión amorosa que le inspiraba su hija adoptiva y que acababa perdiendo la vista y la razón. Entre los escombros visuales de esta versión del Edipo de la era maquinista, destaco un pasaje antológico al principio de la película, basado en el “montaje corto” – ya empleado por Griffith, especialmente en intolerancia- con fragmentos muy breves de película: paisajes, rostros, bielas, vapor, ruedas y finalmente la locomotora que se precipita el abismo. Una autentica sinfonía visual que inspiraría al compositor Arthur Honnegger su pasific 231, poema musical de la locomotora, y a Jean Mitry un cortometraje del mismo título en 1949”<sup>20</sup>

Tanto Mitry como Deleuze, desde ángulos diferentes, se acercan a una definición del cine experimental, pero buena parte de lo que Mitry asume como experimental o vanguardia en los años 20, Deleuze lo asume como escuelas de montaje que contribuyeron a consolidar la cinematografía como lenguaje.

<sup>19</sup> MITRY, Jean. Op. Cit. Pág. 26.

<sup>20</sup> GUBERN, Roman. Historia del Cine Universal. ED Baber S.A. Barcelona 1995. VOL.1. Pág. 220.

“cabría distinguir cuatro grandes tendencias: La tendencia orgánica de la escuela americana, la dialéctica de la escuela soviética, la cuantitativa de la escuela francesa de preguerra, y la intensiva de la escuela expresionista alemana.”<sup>21</sup>

Roman Gubern, a diferencia de Mitry no realiza un trabajo particular sobre historia del cine experimental, su enfoque apunta a una historia “universal” o general del cine, no se embarca en una definición explícita de cine experimental, sus intereses están enfocados a la realización de un balance de la producción cinematográfica a partir del desarrollo cronológico de este como lenguaje, narración e industria. Los historiadores J. Mitry, R. Gubern y G. Sadoul no definen el cine experimental como tal, hablan de algunos film que se enmarcan dentro de una tendencia. Un autor que define el cine experimental es Eduardo Russo en el Diccionario de Cine. Allí se remite en un sentido a la concepción de cine experimental del autor Dominique Noguez y resalta el doble sentido del adjetivo experimental en dicha denominación.

“Y el término *experimental* se presta a un doble sentido: remite a lo que todavía no encontró una forma definida, pero a la vez, eso producido en tanto *experimento* pertenece a una búsqueda más amplia.”<sup>22</sup>

Esto nos sugiere que lo experimental no se remite a un solo campo artístico; literario, visual, musical o arquitectónico; sino que por el contrario, como sucede con la industria cultural, es un fenómeno que atraviesa diferentes expresiones de la cultura, y sin embargo ligado de una u otra manera a la industria en la medida que se manifiesta como una posible respuesta contestataria a esta. Russo en el texto citado define el cine experimental como:

“A menudo utilizado como sinónimo de – y por lo tanto confundido con- cine de vanguardia, en realidad el término remite más a las exploraciones en lo cinematográfico que puedan partir tanto de un sujeto colectivo como de uno individual: un cine que *busca* en forma a veces incierta, antes de obedecer a un programa enunciado o al menos deseado como el vanguardista”<sup>23</sup>

El autor resalta ese carácter ambiguo de la noción de cine experimental, el cual se ha relacionado no solo con el de cine de vanguardia sino con otras denominaciones

<sup>21</sup> DELEUZE, Gilles. Op. Cit. Pág. 52.

<sup>22</sup> RUSSO, Eduardo. Op. Cit. Pág. 102.

<sup>23</sup> *Ibíd.* Pág. 102.

como el underground. Por otro lado, si bien es cierto que no necesariamente explorar significa una ruptura con una tradición, lo que sí es innegable es que dicha exploración es inevitable en aras de encaminar procesos de trasgresión contra posturas estéticas auto-legitimadas y posicionadas como únicas y universales. En este orden de ideas la definición de Russo deja claro como un cine experimental está encaminado en una constante exploración visual y sonora, que de algún modo llegue a un punto de ruptura.

Las incursiones en que circula el cine experimental están enmarcadas no solo como una búsqueda estética, si no en una búsqueda originada desde factores sociales y económicos que lo demandan en su momento, es decir, que la búsqueda remite de una u otra manera a una necesidad social, expresada de forma individual o colectiva, de manifestarse en cuanto esta misma sociedad. Y las razones pueden ser diversas; porque un paradigma estético ya no responde a una realidad, porque la sociedad está en constante flujo y cambio en todas sus dimensiones, o porque simplemente la percepción de un sujeto sobre la sociedad puede reflejar todas las contradicciones de esta.

El autor en esta misma definición se remite directamente a la concepción del francés Dominique Noguez, quien en el texto “Elongue du Cinema Experimental” caracteriza el cine experimental ubicándolo dentro del contexto francés que sucedió al mayo de 1968:

“Mas anti narrativo que narrativo, mas artesanal que industrial –señala Noguez- el cine experimental se define por dos rasgos característicos:

- a) En lo económico es producido al margen de los circuitos habituales de realización y consumo cinematográficos. No obstante a lo largo de una historia que se remonta a las primeras décadas del siglo, ha encontrado un mercado que en cierto modo comparte con los de las artes plásticas contemporáneas: el de los museos, las galerías y las universidades, y hasta el de festivales especializados.
- b) En lo estético, el heterogéneo campo de lo experimental parece definirse por su rechazo a las pautas del cine narrativo, representativo e industrial, por lo cual su tendencia a lo a-narrativo, lo abstracto y lo artesanal ha sido una constante, supliendo

con el mecenazgo o el aval de organizaciones culturales estatales o privadas lo que en el cine es provisto por el circuito de producción-distribución-exhibición habitual.”<sup>24</sup>

En esta perspectiva se configura una noción desde dos dimensiones; por un lado lo experimental entendido *dentro de un contexto social y trascendiendo una idea de simple experimentación empírica* (la cual manifiesta sus inconvenientes precisamente por no tener un sustento social que hace que lo experimental se deslice hacia un esteticismo). *Esta definición establece lo experimental limitado a las condiciones de producción y al proceso de elaboración de las obras cinematográficas, y por otro lado dentro de una dimensión estética en cuanto a la búsqueda de rupturas frente a un cine que se ha enquistado e institucionalizado como forma y regla de representación universal.*

“En permanente crisis con el sentido de la imagen y con el relato, optando por el cuestionamiento de lo figurativo y la función narrativa, el cine experimental, en su recurso a la música o a la plástica, convive desde hace unas décadas con el vídeo-arte y en los últimos tiempos con formas nacientes como el arte digital”<sup>25</sup>

Desde otra óptica Siegfried Kracauer hace una caracterización de cine experimental mucho más ligada a la noción de vanguardia de los años 20, y sin embargo estableciendo ciertas diferencias. En el texto “Teoría del Cine, la redención de la realidad física” el autor dedica un capítulo al cine experimental, comienza estableciendo dos tipos de cine; el cine argumental y el cine no argumental, siendo el cine experimental y documental las principales manifestaciones que conforman esta última categoría. La concepción de cine experimental de Kracauer parte de ubicar su génesis en el contexto de las vanguardias artísticas,<sup>26</sup> particularmente las primeras vanguardias en donde hay una fuerte influencia del Impresionismo. En el campo cinematográfico esto implica que las distintas obras apelaban a una propuesta cinematográfica que no recurriese a la narración criticando particularmente la teatralización del cine. Desde esta óptica lo experimental apunta a que la cámara capte la realidad y genere una impresión de esta, la referencia puntual es el llamado

<sup>24</sup> RUSSO, Eduardo. Op. Cit. Pág. 102.

<sup>25</sup> *Ibíd.* Pág. 102.

<sup>26</sup> KRACAUER, Siegfried. Teoría del Cine. La Redención De La Realidad Física. ED. Paidós Ibérica. Barcelona. Pág. 225.

cine puro del cual lo más representativo son algunas obras de la artista francesa Germaine Dulac.

“En 1927, Germaine Dulac, una de las artistas más importantes de la avant-garde, hizo una afirmación digna de mención, pues sitúa los orígenes del cine puro en Lumière y se extiende sobre el triste hecho de que se hubiera desaprovechado las lecciones del “inenarrable” *L’arrivée d’un Train*. En lugar de reconocer la nueva estética, propia de la cámara, de los hermanos Lumière –aduce Dulac–, se conformaron con subordinarla a la estética tradicional:…Se asimilo el cine al teatro”<sup>27</sup>

Kracauer directamente reconoce el surgimiento del cine experimental dentro de los movimientos de vanguardia de los años 20<sup>28</sup> y a lo largo del texto hace explícitas las relaciones y diferencias entre cine de vanguardia y experimental.

“Debemos señalar sin embargo, que solo se consideraran aquellas intenciones y tendencias cinematográficas de la avant-garde, características de todo cine experimental”<sup>29</sup>

A lo largo del capítulo se hace evidente que la distinción se reduce a que la vanguardia obedeciese a un aspecto general (paradigma lo llama el autor) y con respecto a ello el cine experimental se manifiesta como cierto particularismo de la vanguardia. Y esto lo establece al referirse al cine experimental norteamericano de los años sesenta, tras la segunda guerra mundial, y su fortalecimiento a partir de la formación de un público consumidor.

“Y no son solo los artistas quienes cultivan el género. Quizás algo aun mas sintomático de este renacimiento, si así puede llamárselo, sea el aumento de la demanda por parte del consumidor, como lo evidencia el constante crecimiento de las sociedades fílmicas”<sup>30</sup>

Ahora, si bien es cierto que en sus comienzos el cine cayó en la teatralización como efecto reflejo de la idea de arte que implanto la burguesía francesa, también lo es que las vanguardias surgen como respuesta a dicho arte burgués institucionalizado. Kracauer hace un balance de todas las tendencias que surgieron dentro de las vanguardias; surrealismo, música visual, maquinismo, abstracto, documental; y

<sup>27</sup> KRACAUER, Siegfried. Op. Cit. Pág. 229.

<sup>28</sup> *Ibíd.* Pág. 227.

<sup>29</sup> *Ibíd.* Pág. 228.

<sup>30</sup> *Ibíd.* Pág. 228.



establece las características que de una u otra manera reflejan el contexto en que los realizadores de cine se movían. De aquí que en lo que acierta el autor es en ubicar el surgimiento del cine experimental dentro de este contexto, pero en este contexto aflora de todo, y si la ruptura se generó inicialmente contra la teatralización, pronto fue también contra el naturalismo, el documentalismo y hasta la ficción.

“Las intenciones que guiaban al director de avante-garde, pues, pueden describirse de la manera siguiente:

Deseaba organizar cualquier material sobre el que eligiera trabajar de acuerdo con los ritmos que eran producto de sus impulsos interiores, en vez de imitar esquemas procedentes de la naturaleza.

Deseaba inventar formas, más que registrarlas que descubrirlas.

Deseaba transmitir, a través de sus imágenes, contenidos que fueran una proyección exterior de sus visiones, y no una consecuencia de esas imágenes en sí mismas.”<sup>31</sup>

De esto que Kracauer recoge como rasgos de las tendencias de la vanguardia, se deduce lo que el autor entiende por cine experimental, reconociendo los inconvenientes que genera asimilar de forma total el cine experimental a las vanguardias artísticas, mas aun teniendo en cuenta la explosión de manifestaciones que afloraron de allí y sus posteriores desarrollos.

“Al liberar al cine de la tiranía del argumento, lo someten a la del arte tradicional. En realidad, inyectan el arte dentro del cine. “Contribuya al desarrollo del cine, como refinada forma de arte...”, reza un folleto de 1957 de la New York Creative Film Foundation. Pero la libertad del artista, es la limitación del director del cine”<sup>32</sup>

El autor también reconoce que buena parte de las experiencias de la vanguardia fueron asimiladas por el cine oficial y la industria, pero lo más interesante de la concepción de Kracauer es el hecho de comprender el cine experimental como un fenómeno surgido dentro de unas condiciones socio históricas particulares, reconociendo la influencia de las vanguardias de comienzos de siglo XX en dicho cine.

<sup>31</sup>KRACAUER, Siegfried. Op. Cit. Pág. 232.

<sup>32</sup> Ibíd. Pág. 245.

## 1.2 CINE DE VANGUARDIA Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

El interés por rastrear el concepto de vanguardia radica en que a medida que avancemos en la delimitación de esta se va tomando un distanciamiento frente a lo experimental, puntualizando hasta donde llega una y otra concepción en términos de manifestaciones culturales y estéticas. Lo ambiguo de la denominación de cine de vanguardia no se produce en los mismos términos que la ambigüedad de lo experimental. Dichas nociones sin embargo no se constituye ni definen por negación o contraposición entre una y otra, por el contrario las dos denominaciones tienen en común una clara intención de establecer rupturas ante lo oficial.

Cuando la gente en su cotidianidad se refiere a cine de vanguardia o vanguardia cinematográfica pocos aclaran si se están refiriendo a películas producidas dentro de los movimientos que emergieron de las vanguardias artísticas a comienzos de siglo XX en Europa, o a películas que apelen a la novedad en términos formales, o a películas que recurran a la concepción inicial de la vanguardia de reconciliar la esfera del arte y la vida práctica.

Ahora, de todas las confusiones en que se pueda caer lo cierto es que en el ámbito artístico cualquier referencia al termino vanguardia remite a productos o procesos surgidos solo a partir de finales del siglo XIX<sup>33</sup>. Los movimientos de vanguardias artísticas inicialmente tuvieron su gestación dentro de la dinámica social de París<sup>34</sup> a comienzos de siglo XX, luego se extendieron a Zurich y New York<sup>35</sup>. Su crítica y producción artística apunta a negar la concepción de arte que se mantuvo vigente durante todo el siglo XIX, concepción instaurada desde los ideales y principios que estableció la burguesía como clase hegemónica. Las vanguardias artísticas surgieron como escisión y crítica a dicho orden social, de tal modo que desde la preocupación por hacer de un “arte institucionalizado” una praxis social, los

---

<sup>33</sup> SUAREZ, Alicia. Historia Universal del Arte. Editorial Planeta. Barcelona 1994. VOL. IX Pág. 8.

<sup>34</sup> *Ibíd.* Pág. 114.

<sup>35</sup> *Ibíd.* Pág. 190.

movimientos de vanguardia<sup>36</sup> marcarán la mas fuerte influencia sobre las experiencias estéticas de todo siglo XX al constituir un giro paradigmático en la concepción de arte. Buena parte de la crítica vanguardista apunta a romper con la idea de “autonomía de la obra de arte”, la cual desliga la cotidianidad de la experiencia artística constituyendo el arte como una esfera autónoma de la sociedad. La intención de que confluyan arte y vida en un mismo escenario surge solo después de que se ha producido dicha “autonomía”<sup>37</sup>, autonomía garantizada por la constitución de un circuito de producción y consumo de obras artísticas que sustituyó al sistema de mecenazgo instaurado desde finales de la edad media y eje de la producción artística durante el renacimiento. En este sentido la autonomía que separa el arte de la vida cotidiana esta afincada en el hecho de que la moral burguesa sublima la obra de arte al darle tratamiento de mercancía, de tal manera que la vanguardia emerge como autocrítica de una concepción de arte acuñada por una clase social que implanta el capitalismo como sistema económico.

---

<sup>36</sup>“Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Consciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquier otra ley queda anulada.” TZARA, Tristan. Siete Manifiestos Dadá- 2. Manifiesto Dadá (1918). EN: <http://www.ideasapiens.com/textos/arte/manifiesto%20dadaista.htm>

“¡El fin último de toda actividad creativa es la construcción; La decoración de los edificios fue una vez la función mas noble de las bellas artes, y las bellas artes fueron indispensables para la gran arquitectura. Hoy existen en complaciente aislamiento, y sólo pueden rescatarse de él con la consciente cooperación y colaboración de todos los artesanos. Los arquitectos, pintores y escultores deben otra vez llegar a conocer y comprender el carácter compositivo de una construcción, en su entidad y diversas partes. Entonces su trabajo se llenará de ese espíritu verdadero que, como “arte de salón”, se ha perdido. GROPIUS, WALTER. Manifiesto de la Bauhaus, abril de 1919. EN: La Bauhaus. Whitford, Frank. Editorial Destino Thames and Hudson. Barcelona 1991.

<sup>37</sup>“Mi segunda tesis segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica. El dadaísmo, el más radical de los movimientos de la vanguardia europea, ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su “pureza”; aunque así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social.” BÜRGER, Peter. Teoría de la Vanguardia. Ediciones Península. Barcelona 1987. Pág. 62.

En el prólogo del texto de Peter Bürger “La Teoría de la Vanguardia” se describen y sintetizan dos posiciones frente a lo que se entiende por vanguardia, por un lado vanguardia como crítica dentro de las reglas que legitima cada campo artístico y por otro entendida como la crítica que se traslada más allá de dicho campo abarcando el contexto socio-cultural y político del que surgió.<sup>38</sup> Bajo esta perspectiva la vanguardia se manifiesta como una disposición crítica no solo en cuanto a las premisas preestablecidas que legitiman una determinada concepción de arte como tal, sino también explotando el potencial y la capacidad que ésta tiene para generar un quiebre discursivo con la sociedad de la cual emerge. En realidad esta es la esencia de la vanguardia, una ruptura frente a la institución y no una ruptura solo al interior de la institución. Todo el bagaje cultural e ideario de la vanguardia no se limita necesariamente a establecer un simple juego formal de experimentación o a manifestar una intención de ruptura, por el contrario la experimentación y búsqueda de rupturas parte de la necesidad de repensar el rol del arte en la sociedad capitalista. Bürger rescata por un lado la actitud crítica de la vanguardia, no solo al interior de las dinámicas artísticas como tal sino también frente a la sociedad, criticando las posiciones que entienden la vanguardia como un fenómeno particular en un momento de la historia; en este sentido, más allá de que el movimiento de las vanguardias artísticas sí se puedan ubicar en un periodo específico de la historia, lo que trasciende más allá de una periodización en el tiempo es la idea de establecer una crítica frente al orden social. De tal modo que el ideario desde donde se constituyó el movimiento de vanguardias artísticas ha influenciado toda la producción artística del siglo XX, desde lo que se considera segundas vanguardias, el arte pop hasta el arte conceptual; dándole de algún modo una vigencia a la vanguardia en el mundo contemporáneo:

“La tarea de la vanguardia es, pues, continuar como antes, proporcionando a aquellos todavía atrapados dentro de las viejas formas de discurso un mito que se de-construirá por sí mismo. Lo que todavía es particular debe convertirse en general; es decir, necesitamos la construcción social de una nueva “subjetividad”, de tal forma que -una vez que la creencia sea reconocida como nuestra enemiga- sea posible para todos salir de los marcos de referencia proporcionados por el arte, la religión y la filosofía. Esto

---

<sup>38</sup> BÜRGER, Peter. Teoría de la vanguardia, Ediciones Península. Barcelona 1987. Pág. 6.

necesariamente debe tomar la forma de lo que la cultura desacreditada considera fraudulento y falso. Más que intentar resolver contradicciones, la vanguardia las pone a trabajar como el motor de un desorden aún desconocido.”<sup>39</sup>

Citando a Bertolt Brecht<sup>40</sup>, Bürger admite cierta predisposición en cuanto a la relación técnica-vanguardia.

“Brecht, que ha recordado en su *Drei groschen protzel* 3 (proceso de los tres centavos) el teorema de benjamín de la destrucción del arte aurático por medio de las nuevas técnicas de reproducción es más cuidadoso que el propio Benjamín: “Estos aparatos pueden ser utilizados como pocos para vencer el antiguo arte “irradiador” falto de técnica, anti técnico, asociado a la religión” En contraste con Benjamín que tiende a atribuir a los nuevos medios técnicos (como el cine) tales cualidades emancipadoras Brecht, subraya que en los medios técnicos se encuentran determinadas posibilidades, pero que el desarrollo de estas posibilidades depende del modo de aplicación.”

Tal posición es una clara diferencia con Benjamín que ve en la reproducción técnica de la obra de arte, además de industria, la pérdida de un aura que se traduciría en la verdadera posibilidad de democratización del arte ante la decadencia del ideal de arte burgués venido desde el romanticismo. En este sentido Peter Bürger se refiere a la lectura que de Benjamín hace Brecht para de uno u otro modo generar una distancia entre la técnica y la constitución de la vanguardia. De esta manera Bürger en últimas entiende el potencial de quiebre o de ruptura de la vanguardia mas como una virtud del artista que del dispositivo técnico que pudiese mediar en ella, y estima la vanguardia como ruptura en la medida en que sea de una u otra manera novedosa frente a todo lo que le antecede, contra lo que represente una tradición y se haya constituido como obsoleto. Aquí entra a jugar lo nuevo como categoría, desde donde evidentemente el autor toma posición, sin embargo dicha categoría de lo nuevo esta en realidad mas ligada a la idea de modernidad sin que esto excluya el hecho de que la vanguardia sea un fenómeno que surja al interior de esta última<sup>41</sup>. Es decir, si bien

<sup>39</sup> HOME, Stewart. *Asalto a la Cultura*. Virus Editorial. Barcelona 2004. Pág. 223.

<sup>40</sup> BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península. Barcelona 1987. Pág. 76. Citado de: Brecht, B. *Escritos sobre literatura y arte*. 1966 Ed. W. Hecht.

<sup>41</sup> “no obstante, debe señalarse que la vanguardia y la modernidad no siempre tuvieron unas mismas finalidades y, en ese sentido, aunque transcurrieran de manera paralela en el tiempo, existían factores que las separaban. ...mientras la vanguardia postulaba como finalidad esencial la integración del arte y la vida, la modernidad valoraba fundamentalmente la autonomía de la obra artística, los dadaístas y surrealistas fueron quienes más se

es cierto que lo “novedoso” como categoría atraviesa de algún modo la vanguardia tal condición estaría mas relacionada al arte moderno, sin que esto omita el hecho de que también el mercado se vale de la “novedad” para la conquista de consumidores.<sup>42</sup>

Dentro de estos referentes hallamos una la relación entre la vanguardia y lo experimental; sea que la familiaridad entre ambas cuestiones es bastante íntima en cuanto a lo que se refiere al distanciamiento que toman frente a la tradición, sin embargo, lo nuevo como categoría no necesariamente se convierte en condición a priori u excluyente para considerar o no un producto audiovisual como experimental ya que en la búsqueda de rupturas con la tradición dominante es tan legítimo lo nuevo como remitirse a paradigmas antecesores de aquello que se ha auto legitimado en determinado momento como tradicional, clásico, o ideal y que tiende a establecerse como discurso universal, en este sentido “lo nuevo” puede convertirse en un indicio de la transgresión en lo experimental siempre que como fin último dicha “novedad” no este destinada a amparar la ampliación de un mercado y en tal búsqueda lo experimental abandone su carácter de crítica.

La caracterización de Bürger permite un primer distanciamiento de lo experimental frente a la vanguardia, sin embargo, esto no excluye el hecho de que el cine experimental sea un retoño de los movimientos de vanguardias artísticas. En esta medida, las diversas manifestaciones de cine experimental, como experiencia estética, conservan la necesidad de romper con paradigmas que se institucionalizan en la mediación que establece la industria cultural en la sociedad capitalista.

Jean Mitry en el texto “Estética y Psicología del Cine” establece una noción de cine de vanguardia en la cual estima las ambigüedades que conlleva dicha noción al

---

preocuparon por conseguir la unión entre el arte y la vida,...” CIRLOT, Lourdes. Historia Universal del Arte. Editorial Planeta. Barcelona 1993. Pág. 18

<sup>42</sup> “El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y apenas sirve, tampoco, como categoría de la descripción de las obras de vanguardia, no solo por ser general e inespecífico, sino incluso porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda(cualquiera) y la innovación históricamente necesaria.” BÜRGER, Peter. Óp. Cit. Pág. 123.

moverse inevitablemente dentro de los linderos de otros campos artísticos y al encaminarse en algún momento hacia una concepción de cine puro. Mitry habla de un puritanismo cinematográfico que se remite a la búsqueda de un lenguaje a partir del despliegue visual y sonoro, asegura que todo lo que se ha asumido y auto-asumido en términos de cine de vanguardia parte del film *La Rueda* (1921) de Abel Gance, la misma película que él tilda y rescata como la primera película de cine experimental en un texto posterior: "Historia del Cine Experimental"<sup>43</sup>.

“La brevedad de los planos, la rapidez del tempo permitieron reparar más fácilmente en las posibilidades rítmicas del film y a partir de entonces, se multiplicaron las búsquedas teóricas dando nacimiento a un movimiento calificado como “vanguardia” porque no tenía otra finalidad que la búsqueda pura”<sup>44</sup>

Mitry critica esta tendencia por limitarse a calcar la estructura de una determinada expresión a otra, así al trasladar el ritmo musical a lo visual reduce la vanguardia a la aplicación de una fórmula poniendo en entre dicho el factor novedad, pero sobre todo la búsqueda de rupturas estimada por la vanguardia. Si con la negación de la teatralización en que caía el cine a comienzos de siglo XX se representa la necesidad por romper con un estatus o paradigma estético saturado, esto se desvanece y pierde cualquier carácter de ruptura al reducir dicha búsqueda a la aplicación de fórmulas que inevitablemente desembocan en el abstraccionismo.

“¿Qué era esta pureza cinematográfica? Como ocurre a menudo en materia de novedades en parte preconcebidas, antes de conocer lo que era la cosa, se supo lo que no debía ser. Se la definió como antiteatral y extra literaria.”<sup>45</sup>

Mitry entonces enmarca el surgimiento del cine de vanguardia a partir de la negación de la teatralización del cine, como lo presumieron en su momento personajes como Germaine Dulac<sup>46</sup> al atacar la institucionalización del cine como registro teatral. Sin

<sup>43</sup> Situaciones como esta reflejan lo ambiguo que resulta de entrada la denominación de cine experimental y cine de vanguardia; el autor asume la misma película como la primera en la historia tanto del cine experimental como de vanguardia, y dicha circunstancia se repite en muchos más autores como Scott MacDonald en donde manifiesta en la primera nota del texto "Introduction to "Avant-Garde Film"" lo conflictivo que resulta la denominación de este fenómeno.

<sup>44</sup> MITRY, Jean. *Estética y Psicología del Cine*. ED. Siglo XXI. Madrid 1986. VOL II Pág. 392.

<sup>45</sup> *Ibíd.* Pág. 394.

<sup>46</sup> Amiens, 1882 - París, 1942. Crítica y directora de cine, militante feminista, periodista; llegó a ser junto con Louis Delluc una de las figuras clave de la vanguardia francesa de los años veinte inicialmente dentro de la denominada Escuela Impresionista, y luego con obras consideradas surrealistas.

embargo crítica a esta tendencia por tener un rasgo de novedad preconcebida, y tal vez porque tal cine se encaminó más adelante hacia un abstraccionismo en personajes como Ruttmann o Eggeling. En este sentido cuando Mitry habla de cine puro, lo puro hace referencia a los elementos propios que en ese momento estaban configurando el lenguaje cinematográfico, la imagen y el sonido. La negación se convierte en un elemento fundamental para resaltar, ya que se convierte en el primer factor que motiva el surgimiento de lo experimental (que Mitry en parte critica y parte rescata en cuanto a la vanguardia), y esto se justifica en el hecho de que cualquier tipo de ruptura parte de una negación de algo que le antecede si se reconoce en dicha ruptura una dimensión histórica. La crítica de Mitry al cine puro radica en que tal cine encontró en la relación fotogenia-movimiento un punto de partida para erigirse en su auto definición de pureza. De allí, que se empezará a ahondar en el ritmo, y el film de Abel Gance constituía la primera evidencia material de ello.

“...La Rueda ofrecía una brillante demostración, dejaban entre ver las afinidades entre cine y música”<sup>47</sup>

Así, al intentar escapar de la narración teatral el vanguardismo empieza, y será una constante, a moverse en el terreno de lo abstracto. Ahora bien, esto no es capricho de uno u otro autor, ya que en realidad es el contexto socio cultural lo que marca la tendencia de una época, y si en dicho momento lo que estaba institucionalizado era un cine entendido como registro teatral lo más obvio es que la ruptura se dirigiese hacia la abstracción.

“Para juzgar estos esfuerzos, el sentido de estas búsquedas, no hay que olvidar que la búsqueda estaba en plena efervescencia artística.”<sup>48</sup>

De esta manera lo que en realidad critica Mitry no es la búsqueda estética, el quiebre estético o la transgresión moral, sino la tendencia de una vanguardia, en lo que se constituyó como cine puro, en trasladar la percepción auditiva tal cual a la percepción óptica, asumiéndose que el ritmo es el mismo y tiene unos lineamientos métricos iguales para la música como para lo visual.

<sup>47</sup> MITRY, Jean. Óp. Cit. Pág. 395.

<sup>48</sup> Ibíd. Pág. 401.



“... el oído es por excelencia el órgano del ritmo. Está hecho para percibir no solamente sonidos y relaciones sonoras, sino incluso relaciones de duración”

“El ojo, por el contrario, está hecho para percibir el espacio y las relaciones espaciales. Es por excelencia el órgano de las proporciones”<sup>49</sup>

El autor estima como una falacia tratar de equiparar estas dos formas de percepción. Pero, lo que más adelante si deja claro, es el papel del ritmo en cuanto a imágenes en movimiento se refiere, ya no refiriéndose a la vanguardia, o al cine experimental, sino al cine en su forma narrativa, en su representación y significación, y por ende en su dimensión de industria cultural.

“En cine, por el contrario el sentido esta dado por imágenes, es decir por valores de representación... El ritmo se agrega a esta significación; la modifica o la transforma, pero no la constituye”<sup>50</sup>

La concepción de cine vanguardia de Mitry apuntaría entonces a la búsqueda estética en torno a la fotogenia de la imagen, concepto acuñado desde el siglo XIX en los comienzos de la fotografía, y el movimiento de la imagen como elemento que configura un ritmo. Lo que enmarcaría al cine de vanguardia dentro del movimiento de vanguardias artísticas de Europa.

Una de las principales preocupaciones al afrontar el fenómeno del cine experimental radica en la ambigüedad de dicha noción, no solo por lo conflictivo que pueda resultar ese hecho para intereses restringidos a la catalogación sino también por la riqueza que pueda implicar tal ambigüedad a la hora de analizar dicho fenómeno. La idea de cine de vanguardia también esta atravesada por dicha ambigüedad como ya lo sugería Mitry y como Sánchez-Biosca lo manifiesta, de hecho el título de su obra (“Cine y Vanguardias Artísticas; Conflictos, Encuentros y Fronteras”) resalta tal ambigüedad. Sin embargo este último aporta por su lado un elemento nuevo para el análisis, es el hecho de hacer explícita la mediación de un público, cosa que marcara

<sup>49</sup> MITRY, Jean. Óp. Cit. Pág. 405.

<sup>50</sup> Ibíd. Pág. 408.

un distanciamiento con concepciones que asumen la vanguardia destinada a un público especializado dentro de dicho campo artístico.<sup>51</sup>

“Es mi objetivo indagar en cómo el cine afronta el fenómeno de la vanguardia cuando parece estar destinado a un público amplio. En consecuencia, el título debe ser leído de acuerdo con los tres términos que forman el subtítulo: conflictos, encuentros, fronteras... Todo lo contrario ocurre en el cine, donde las fronteras son siempre difusas y pueden ser asaltadas en cualquier momento. Algunas de esas fronteras son el diseño, el cine amateur, el cine moderno, la pintura cinematografiada, el documental político...”<sup>52</sup>

Sánchez-Biosca entiende que hay un hilo conector entre el cine experimental, cine underground, cine alternativo o cine diferente respecto a un cine estándar, entendiendo que la diversidad de terminología para denominar a productos con características más o menos similares está dada en últimas por factores de carácter histórico<sup>53</sup>. Es decir, el autor parte de la preocupación de esclarecer las relaciones entre vanguardia y cine con todos los obstáculos que advierte.

“Por añadidura, el concepto de vanguardia, antaño revolucionario, ha sufrido en tiempos recientes una doble conversión que lo hace mucho más ambiguo: en primer lugar, el arte moderno lo ha institucionalizado; en segundo, la noción ha invadido ámbitos cotidianos no artísticos, que van desde la moda hasta el diseño publicitario.”<sup>54</sup>

Tras hacer una descripción de las tres acepciones del término vanguardia; una en la edad media en el plano de la guerra, otra desde la revolución francesa hasta principios del siglo XX dentro del plano político y una tercera acepción en el plano artístico ligada a la idea de novedad moderna desde el romanticismo francés hasta las vanguardias artísticas de los años 20's en la Europa occidental; el autor se remite a las dos últimas acepciones para analizar el cine en este contexto, extiende lo que

---

<sup>51</sup> La cuestión del público receptor en el cine experimental estaría mediada por su contexto, por la relación con la industria y lo masivo, y con lo que permitiría las nuevas tecnologías tanto en la producción como en la proyección o las forma como el producto llega a un público, en este sentido habría que aclarar que este trabajo no ahonda en la recepción. Scott MacDonald en el texto “Introducción to Avant Garde Film” (Cambridge University Press) en el cual realiza una descripción histórica de las distintas manifestaciones de cine de vanguardia, parte de una premisa básica la cual es el primer rasgo común entre cine vanguardista y cine experimental, y esto es, que dicha manifestación cultural y estética surge como respuesta a lo oficialmente establecido, constituido como industria e inscrito en un claro circuito comercial. En los mismos términos se refiere en cuanto a la audiencia, esto es, que la configuración de un público de cine vanguardista se produce solo después que dicho público ha tenido una larga experiencia con un cine comercial.

<sup>52</sup> *Ibíd.* Pág. 11.

<sup>53</sup> *Ibíd.* Pág. 13.

<sup>54</sup> *Ibíd.* Pág. 14.

entiende por vanguardia cinematográfica desde los años que anteceden la primera guerra mundial hasta un periodo muy posterior a la segunda guerra mundial.

El cine de vanguardia está inscrito dentro de la ruptura que impartieron las vanguardias frente a la concepción de arte burgués. Sánchez-Biosca caracteriza y describe el mundo social del que emerge la vanguardia reclamando una actitud ética en esta: “Desde el realismo inmediato hasta el formalismo más extremo están llamados a pronunciarse y tomar un posicionamiento ético y político frente a un contexto marcado por la crisis social y barbarie que invade a Europa a comienzos del siglo XX; el acartonamiento del arte burgués y su unidimensionalidad; la acelerada urbanización e industrialización de la sociedad; el fantasma de la guerra; totalitarismos y nazismo que se convertirán en realidad a partir de 1918”<sup>55</sup>. Esta concepción de Sánchez-Biosca en que reclama una actitud ética va en sincronía con la de Peter Bürger al asumir la vanguardia como transgresión que va mas allá de su campo inmediato de acción hasta indagar los valores de la sociedad desde la que surge. De tal modo que el cine de vanguardia incursiona en un quiebre y ruptura de formas, justificado como escape del realismo y de la teatralización en que había caído el cine sujeto a la institución arte en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido no es pertinente intentar hacer un paralelismo lineal entre el cine y el desarrollo del arte institucional, Sánchez-Biosca lo hace<sup>56</sup> y atribuye que el clasicismo en el cine se produjo después que un estado maduro y de mayor relevancia como la vanguardia, cosa distinta al arte que primero tuvo un clasismo y luego una etapa madura de autocrítica como la vanguardia. El principal problema de realizar este paralelismo entre historia del arte e historia del cine radica en el hecho de que dicha historia es asumida en forma de periodos lineales y evolutivos, pero

<sup>55</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. Pág. 18.

<sup>56</sup> “La juventud del cine, lo tardío y, sobre todo, fragmentario de su incorporación a los movimientos artísticos y culturales de Occidente, su ligazón y dependencia de inventores y artesanos más que artistas, así como su consagración a un público popular y ajeno a las modas estéticas, complica sobremanera el estatuto del cine y más aún el de su posible vanguardismo. Como señaló Ishaghpour (1986, 38), el cine tuvo la particularidad de nacer como arte primitivo y moderno a un mismo tiempo y de no alcanzar su clasicismo sino mucho más tarde, esto es —añadiríamos nosotros—, cuando la idea de clasicismo había sido cuestionada en el resto de las artes. Esto engendra una secuencia temporal descoyuntada respecto a los parámetros que nos sirven habitualmente para pensar la vanguardia, la modernidad y el clasicismo.”SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. Pág.24.

sobre todo, que se niega la historicidad del cine como fenómeno social, comunicativo y estético. Por otro lado, el cine nace a finales del siglo XIX, el mismo periodo en el que se puede hablar de vanguardia dentro del campo artístico, lo que complica aun más dicho paralelismo.

La posición del autor en cuanto a que el desarrollo y evolución del cine ha generado “una secuencia temporal descoyuntada respecto a los parámetros con que se piensa la vanguardia, la modernidad y el clasicismo” se remite a una intensión por establecer una linealidad temporal entre el cine y otros ámbitos del arte.

Lo que yace en el fondo de esta postura es una discusión mucho más amplia que remite a la sincronía o no sincronía de fenómenos sociales, culturales y experiencias estéticas que se manifiestan en diferentes contextos. La concepción de arte como idea unívoca y universal, como obra de arte orgánica en la que belleza, verdad y unidad funcionan de forma armónica es conflictiva, no solo porque tal concepción es heredada de la institución arte del siglo XIX, sino porque hablar de un “estatuto” del cine evidencia una intención por trasladar esta idea del arte al cine. *El cine está mediado por factores técnicos al ser de hecho consecuencia de un efecto óptico que surge a partir de fotogramas en movimiento, es decir, en todas sus dimensiones es producto de la concepción científica de la modernidad, y sin embargo junto con la fotografía nació como pordiosero frente a la concepción de arte institucional, con un interés científico, antes que artístico o de espectáculo y tal vez por ello fue de algún modo soporte de muchas de las incursiones de las vanguardias artísticas.* El cine lleva implícito ese carácter de novedad y la posibilidad de reproducirse técnicamente, tal condicionamiento del dispositivo técnico conlleva en sí esa contradicción que Benjamín claramente entendió con respecto a la obra de arte, al despojarla de su aura por un lado pero también hacerla masiva por otro.<sup>57</sup> Así, lo que media en el discurso de Sánchez-Biosca es en últimas esta idea de arte de contemplación individual y exaltación de lo humano; cuestión que inevitablemente va a chocar con

<sup>57</sup> BENJAMIN, Walter. "La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica". En: Discursos Interrumpidos I. Madrid. Ed. Taurus. 1989.

los postulados del movimiento de vanguardias artísticas y con cualquier forma de cine, sea este comercial, experimental, popular o de vanguardia.

Tras encarar el concepto de vanguardia en la acepción ligada a una manifestación de avanzada, Sánchez-Biosca hace una distinción con lo experimental y luego dota de algunas características al cine experimental dentro de la relación entre cine - vanguardias artísticas que él mismo establece. Primero denomina cine de vanguardia<sup>58</sup> lo que J. Mitry llama cine experimental, y aquí encontramos un cruce entre lo que uno y otro autor llama a cada una de estas formas de cine. De la denominación del autor lo que se deduce y vislumbra es que en últimas éste entiende el cine experimental restringido a una prueba, o a la acepción generalizada del adjetivo que lo limita solo a un experimento de laboratorio.

“el cine de la década de los diez en el mismo Hollywood, ¿no podría ser acaso calificado de experimental con toda justicia, aun cuando formara parte de la producción corriente? Su afán de búsqueda, su dinamismo en materia tecnológica, formal, narrativa, de montaje, composición, interpretación de actores no pueden ser juzgados *a posteriori*, es decir, desde el momento en que se convirtió en un cine clásico y dominante (aproximadamente hacia 1917 o después de la Primera Guerra Mundial). Quizá sí experimental, pero no de vanguardia.”<sup>59</sup>

El autor también se refiere al enfoque de Noguez, el cual está ligado a la noción de novela experimental de Emile Zola, y asume que la diferencia de denominación depende del producto audiovisual a que se refiera determinado autor en cada caso, refiriéndose tanto Mitry por un lado como Noguez por el otro. Así el autor toma posición y opta por no utilizar la de cine experimental por cuanto en esta está en juego el factor tecnológico. Lo que hace Sánchez-Biosca es entablar una diferencia con lo experimental y continuar en su labor de construir un concepto de cine de vanguardia.

“Por nuestra parte, preferimos no utilizar el término experimental para ahuyentar el peligro de un enfoque tecnológico.”<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Jean Mitry lo que dice es que antes de 1920 todo era experimental en el cine, la razón es que éste estaba en una etapa de consolidación como lenguaje y la concepción de experimentación como prueba de laboratorio estaba la orden del día hasta aproximadamente finales del 20.

<sup>59</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. Pág.21.

<sup>60</sup> *Ibíd.* Pág.22.

El contexto a partir de los 60 es distinto al de las vanguardias artísticas, Sánchez-Biosca es consciente de ello y también es claro al estimar que no busca escribir un texto canónico sino rastrear las relaciones entre cine y vanguardia. Las “segundas vanguardias” son un fenómeno que recibió la influencia los movimientos históricos de vanguardia a comienzos de siglo XX, y el cine underground se enmarca allí como producto cultural de un contexto particular, el cual recibió dicha influencia.<sup>61</sup>

Según el autor los factores que determinaron el declive de un tipo de “vanguardia” estarían condicionados por el desarrollo de la técnica y su incidencia en las propuestas cinematográficas, por un momento histórico en el que la guerra en Europa dejaba de ser un miedo para convertirse en una realidad, y por una dinámica social en que el cine se fortalecía cada vez mas como industria cultural<sup>62</sup>. En este sentido la realidad de la guerra llevará a autores y productores a buscar de nuevo formas expresivas en el realismo<sup>63</sup>.

Esto demuestra como de una u otra manera un cine que se auto-denominó como “vanguardia” poco a poco se fue institucionalizando<sup>64</sup> e ingresando a circuitos

<sup>61</sup> “El triunfo de la televisión, la crisis de los grandes estudios, la irrupción de las tecnologías del reportaje, la estética realista del sonido sincrónico, las técnicas de cámara en mano (gracias a las ágiles cámaras de 16mm y a la alta sensibilidad de las nuevas películas), el relevo de los cines europeos (Nouvelle Vague, Free Cinema, Nuevo Cine Alemán, y cine de autor en general), el New American Cinema o el Nuevo Cine Latinoamericano impulsado por los movimientos de contestación política son un conjunto de factores y síntomas, ciertamente, desiguales que convergen en apenas unos años, desencadenando el cambio más radical que conoce la historia del cine desde los años veinte. Los años sesenta serán escenario de una doble manifestación: por una parte, una nueva sensibilidad ante la realidad, la exigencia de veracidad y una renuncia a las estructuras narrativas rígidas; por otra, resurgimiento de la estética radical de las vanguardias en la contracultura, la lucha política, el inconformismo y la provocación, la experimentación en soportes domésticos, la cinematografía abstracta y teórica.” SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. . Pág.25.

<sup>62</sup> “...el dispositivo no sólo técnico, sino también espectacular, crítico, de salas y público capaz de disfrutar de un cine diferente, entendido como arte, sin que esto suponga una oposición radical a la industria. Por ello, la condición de vanguardia cinematográfica se presenta como un conflictivo damero que va desde la obra de elite de artistas plásticos concebida para su exhibición en galerías o exposiciones hasta una forma ambigua de aunar experimentación formal o temas vanguardistas con una difusión comercial en salas de masas.” Ibíd. Pág.32.

<sup>63</sup> “Pero hay razones más poderosas que determinan el punto muerto de esta vanguardia: la conflictividad social de los años treinta, el ascenso de los totalitarismos y la rápida politización de intelectuales y artistas marcan un abandono progresivo, pero inexorable, de los experimentos hacia las formas de un realismo, quizá no menos experimental, pero sí más directo.” SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. Pág. 33.

<sup>64</sup> “Entre el 2 y el 9 de septiembre de 1929 tuvo lugar un Congreso Internacional de Cine Independiente organizado por Robert Aron en La Sarraz (Suiza). Casi ninguno de los cineastas considerados experimentales o de vanguardia faltó a la cita. La esperanza de proseguir un intercambio entre los cineastas que desde diversos países apostaban por un cine diferente al industrial se saldó con la conciencia de un fracaso en la nueva coyuntura. Fue el final de un proyecto colectivo y coordinado, lo que no significa una desaparición total de

cerrados de alguna manera elitizados, postura contraria a la que apuntaba la vanguardia en sus orígenes. Esta perspectiva estaría cercana y en concordancia a lo que configura en su discurso Pierre Bourdieu como agentes en continua lucha dentro de un campo de poder, en este sentido, lo que Sánchez-Biosca describe como vanguardismo cinematográfico a partir de la segunda guerra mundial entraría en este juego como un agente que lucha y busca posicionarse dentro de un campo cinematográfico, y tal campo cinematográfico se constituiría de la misma forma como Bourdieu estipula que se constituyó y evolucionó el campo artístico y literario durante el siglo XIX.

Es evidente que existe una tendencia hacia lo experimental en las primeras manifestaciones que surgen desde el contexto de las vanguardias artísticas, lo que marca desde sus inicios una relación muy cercana entre cine de vanguardia y cine experimental. Las vanguardias artísticas y el flujo cultural que sacudió a Europa hacia los años 20's han influenciado todas las tendencias y manifestaciones estéticas a partir del siglo XX en occidente. Pero ni el cine que se ha acercado a la vanguardia (entendida como el concepto que provoca rupturas frente a la institución y mediado por la intención de que confluyan arte y vida), ni el cine experimental nunca fueron y hasta el momento no han sido un movimiento como tal, ni uniforme, ni armónico ni sistemático que se estructure bajo unos objetivos establecidos. Lo único claro es que se trata de un fenómeno que se manifiesta, desde los inicios del cine, de forma fragmentaria e irregular y en contextos relativamente distintos, como una conciencia crítica inherente al mismo cine. Si bien es cierto que al referirnos a cine experimental lo entendemos como un fenómeno fuertemente influenciado por las vanguardias artísticas, también es cierto que es amorfo y asincrónico en la medida en que es una manifestación que no se puede leer desde una idea evolucionista de la historia, dicha denominación se distancia de la categoría de lo nuevo como fin último, y cobra mayor importancia la técnica y la tecnología como elementos que por lo menos en primera instancia le dan viabilidad a las condiciones

---

manifestaciones vanguardistas". *Ibíd.* Pág. 34.

materiales de creación para que se pueda hablar de la existencia de un cine experimental como hecho social, cultural y estético. Aquí la discusión se centra en lo que posibilita la técnica para que un producto audiovisual se manifieste como una forma de vanguardia en un contexto histórico particular, en este sentido La Nueva Ola Francesa es definitivamente una manifestación influenciada por las vanguardias artísticas, pero es gracias al desarrollo técnico que un grupo de realizadores como Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer pueden establecer una ruptura ante la concepción estética institucionalizada; la Nueva Ola Francesa también estaría enfilada como una forma de cine de vanguardia al establecer una ruptura estética en términos visuales con la maquinaria de Hollywood, la fotografía de Néstor Almendros es ruptura visual y posicionamiento político, sin embargo dicha búsqueda no es con la intención de escapar de la teatralización del cine como lo hacía Germaine Dulac a comienzos de siglo. Por el contrario, hacia la década de los 50's la búsqueda se encaminó hacia el realismo y naturalismo en unos y a la exploración técnica en otros, a partir de la construcción de personajes verosímiles (huyendo del montaje clásico de Hollywood y de cierta tradición francesa), o a partir del desarrollo de los conceptos de "autor" y "autoría" que aunque no implicaban necesariamente una negación del modelo de producción fordista de Hollywood<sup>65</sup>, sí buscaban un posicionamiento del sujeto en el proceso de creación de la obra cinematográfica. Esta "Nueva Ola Francesa" también se surtió de innovaciones técnicas: aprovecho los bajos costos en los equipos necesarios para la realización de filmes como las cámaras de cine en formatos no profesionales (8mm y 16mm) y la implementación de emulsiones más sensibles a la luz. Con la apropiación de estos desarrollos se hizo posible rodar sin iluminación artificial y con cámara al hombro en locaciones exteriores, lo que le dio flexibles movimientos a la imagen cinematográfica; la fotografía de Néstor Almendros en los film de Rohmer<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> GUBERN, Román. Óp. Cit. VOL.3. Pág. 34.

<sup>66</sup> El español Néstor Almendros es considerado el referente más interesante en cuanto al tratamiento de la luz en buena parte del naturalismo que despliega la Nueva Ola Francesa, fue el director de fotografía en "Paris vu par", "La coleccionista", "Mi noche con Maud", "La rodilla de Clara" y "El amor después del mediodía", filmes que dirigió Eric Rohmer.



es tanto un quiebre visual como posicionamiento político al evidenciar la necesidad de romper con una narración tradicional sujeta solo a las condiciones del mercado.

Es innegable la influencia de las vanguardias artísticas en todas las manifestaciones estéticas a partir del siglo XX, de tal modo que la preocupación porque una obra de arte quiebre ese estatus de producto-mercancía, y se constituya en una experiencia estética, continua vigente. Sin embargo esto no borra el hecho de que la industria cultural, a través del lenguaje publicitario por ejemplo, terminó asimilando buena parte de las incursiones formales de comienzos de siglo para ganar consumidores. Lo experimental se presenta entonces como una manifestación influenciada por la vanguardia, como una de las tantas tendencias que surgieron a partir de la negación de la institucionalización de la narración lineal y la teatralización. Los productos audiovisuales experimentales heredaron de dicho movimiento la preocupación por producir de alguna manera un quiebre con una forma de arte. Ahora bien, tampoco el cine experimental obedece a una categorización universal, pero *la mediación del factor técnico en productos audiovisuales de carácter experimental se manifiesta como una constante*, la cual no es característica primordial de la vanguardia, aunque herede de ella la necesidad de establecer una ruptura con lo institucional.

### **1.3 CINE UNDERGROUND**

La irracionalidad de una tradición hegemónica que justifica la negación de la diferencia y el exterminio del otro; y que a su vez se ha edificado desde los valores de la razón ilustrada; se manifiesta con toda plenitud en las guerras mundiales de primera mitad del siglo XX. La guerra provocó una migración masiva desde toda Europa a América, New York se convirtió en el destino de personas que venían de todas las capas sociales de los países en guerra, buena parte de ellos llegaron con la experiencia vanguardista del viejo continente lo que convirtió a esta ciudad en el

nodo de una intensa efervescencia cultural.<sup>67</sup> Después de la segunda guerra mundial el escenario político y económico se transformo, los ejércitos aliados removieron a Hitler y constituyeron nuevas reglas de poder a partir de la bipolaridad Rusia - Estados Unidos. Los cambios políticos, económicos, sociales y tecnológicos acontecidos durante la segunda mitad del siglo XX también conllevan una transformación en el plano de la sensibilidad y percepción social, enmarcan un contexto distinto al de comienzos de siglo: El capitalismo ha invadido todos los ámbitos de la vida y la modernización ha alcanzado prácticamente todos los puntos del globo terráqueo, por otro lado la industria cultural ya no representa tan solo una mediación en la producción artística sino que se convierte en el factor que la condiciona vía cuantificación de espectadores e ingresos por publicidad.

La necesidad de caracterizar lo que fue el contexto de las llamadas “segundas vanguardias” obedece a que allí surgen fenómenos como el cine underground, el movimiento Fluxus y la producción de Nam June Paik considerado padre del vídeo arte. La variedad de tendencias<sup>68</sup> que se producen en este periodo dan cuenta de la presencia en el ámbito cotidiano de los medios masivos de comunicación y de una explosión del subjetivismo en la mayoría de expresiones artísticas. Estos factores le dan una particularidad a estas segundas vanguardias con respecto a las vanguardias artísticas de comienzos de siglo XX.

“La vanguardia es vista como una molestia por aquellos que están contentos por el mundo tal cual como es. El arte es una religión secular que proporciona una justificación “universal” a la estratificación social, que proporciona a la clase dirigente el cemento social de una cultura común, mientras que simultáneamente excluye a la vasta mayoría de mujeres y hombres de la participación en este territorio “superior”. La obra de arte nunca es una simple entidad, una “cosa en sí misma”, es producida literalmente por aquellos entramados de relaciones sociales e institucionales que simultáneamente la legitiman. *Si bien la vanguardia contemporánea comparte el*

<sup>67</sup> CIRLOT, Lourdes. Historia del Arte. Últimas Tendencias. Ed. Planeta Barcelona 1993. Pág. 67-68.

<sup>68</sup> “La escisión, por tanto, entre las vanguardias históricas (entre 1905 y 1933 aproximadamente) y las que surgen después de la Segunda Guerra Mundial (expresionismo abstracto, pop art, minimalismo, conceptualismo, informalismo, etc.) entraña un cambio de estatuto en el concepto de vanguardia, una aclimatación a las condiciones industriales que llevaría a menudo aparejada una conciencia de la crisis moral del arte. La proliferación de prefijos tales como neo, post, trans, ultra, hiper, entre otros, expresa cabalmente la sensación generalizada de que la vanguardia se definía y alimentaba muy a su pesar por una paradójica búsqueda de tradición.” SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Op. Cit. Pág. 17.

*deseo de su precursora de atacar a la institución del arte, también difiere de una forma fundamental de su predecesora clásica. Si el Futurismo, Dadaísmo y el Surrealismo pretendían integrar arte y vida, la vanguardia de hoy en día quiere relegar directamente el arte al olvido. Esto representa una vuelta a un nivel superior de iconoclastía islámico-protestante. Mientras que la vanguardia clásica fue en última instancia deísta en su actitud hacia el arte, su sucesora a tomado una postura de ateísmo intransigente en su antagónica relación con la cultura dominante”.*<sup>69</sup>

En general lo que se entiende como las “segundas vanguardias” es un fenómeno que se ubica desde el final de la segunda guerra mundial hasta aproximadamente mediados de los años 70’s. Es una denominación atribuida a una serie de tendencias artísticas que confluyen en New York, Francia, Inglaterra, Alemania y Japón. La denominación de segundas vanguardias radica en la innegable influencia del Dadaísmo, el Surrealismo, Cubismo y Futurismo, sin embargo es más una designación para un periodo histórico que para un movimiento con cierta unidad o identidad<sup>70</sup> estética, ya que la principal característica es la heterogeneidad y diversidad de tendencias.<sup>71</sup> Dentro de esta heterogeneidad algunas tendencias preservan la concepción de romper con la idea de arte mercancía, tal cual como la vanguardia lo estima. La constante en la mayoría de estas manifestaciones es la presencia explícita del eclecticismo tanto en formas como en técnicas que se remiten a tendencias primitivas entrecruzadas con técnicas clásicas. Sumado a esto encontramos un nuevo factor que influye en las tendencias de la época hasta nuestros días, esto es, el accionar de los medios masivos de comunicación, puntualmente la televisión y su correspondiente influencia en la configuración del lenguaje audiovisual.<sup>72</sup>

El arte de acción o Happening es una manifestación claramente influenciada por el Dadaísmo<sup>73</sup>, sin embargo a diferencia de este, no apuntaba a una provocación del

<sup>69</sup> HOME, Stewart. Asalto a la Cultura. Virus Editorial. Barcelona 2004. Pág. 219.

<sup>70</sup> *Ibíd.* Pág. 10-12

<sup>71</sup> La diversidad de expresiones es manifiesta por ejemplo en el hecho de que uno de los máximos exponentes de un elitismo intelectual en la década de los cincuenta sea el “Expresionismo Abstracto” y en contraposición a este surja en los años sesenta el “Pop Art” como un movimiento que reivindicó la cultura popular y de masas.

<sup>72</sup> CIRLOT, Lourdes. *Op. Cit.* Pág. 15.

<sup>73</sup> El antecedente directo de todo lo que se ha considerado arte en acción parte de la utilización de objetos descontextualizados en una obra con la intención provocar al público, tal como aconteció con obras de Marcel

público en términos de lograr una reacción de este ante la obra, sino a la libre participación del público con la intención de que este contribuya a darle sentido al acto-obra.<sup>74</sup> Según el artista Jean Jacques Lebel los happenings no son obras estructuradas de comienzo a fin, ni buscan nada concreto, solo plantean una serie de circunstancias, situaciones, acontecimientos, a los que el espectador despliega mayor importancia.<sup>75</sup> Fluxus es una de las tendencias dentro del happening, liderada inicialmente por el norteamericano Georges Maciunas<sup>76</sup>, quien organizó el primer festival Fluxus en Wiesbaden-Alemania en 1962.

“Las acciones Fluxus –como las denominaban los miembros del grupo- tenían, a diferencia de los happening puros, una estructura previa sólida, de modo que el carácter imprevisible inherente a la improvisación se apartaba bastante de sus metas.”<sup>77</sup>

Dentro de esta tendencia se inscribe Nam June Paik, quien trabaja no solo en el ámbito del cine o la pintura sino que realiza instalaciones, videotapes, producciones de televisión, filmes en cinta electrónica y performances, bajo la premisa de hacer partícipe al espectador en la construcción de un sentido para la obra.

1956, año en que muere Jackson Pollock<sup>78</sup> el gestor del expresionismo abstracto, es considerado un momento de cambio en la sensibilidad artística y el inicio del Pop-Art. Este reivindica la validez de un lenguaje simple, sin complicaciones y fácilmente accesible para la gran mayoría, es decir, en contraposición al abstraccionismo.<sup>79</sup> El Pop-Art no es un arte programático que se funde en teorías previas o que proclame su ideología a través de un manifiesto, es un arte figurativo y realista, muy directo, cuya iconografía se nutre de los elementos del mundo cotidiano, de la fotografía, de los cómics, de las revistas y periódicos, así como del cine y de la televisión.<sup>80</sup> Andy

---

Duchamp.

<sup>74</sup> CIRLOT, Lourdes. Óp. Cit. Pág. 174.

<sup>75</sup> Ibíd. Pág. 175.

<sup>76</sup> Su familia de origen lituano y polaco emigró desde Alemania hacia finales de los años 40 del siglo XX.

<sup>77</sup> Ibíd. Pág. 184.

<sup>78</sup> Se formó en Los Ángeles y luego se trasladó a New York donde inicialmente recibió influencias del muralismo mexicano y luego pasó al abstraccionismo bajo la influencia de artistas venidos de Europa.

<sup>79</sup> CIRLOT, Lourdes. Óp. Cit. Pág. 88.

<sup>80</sup> Ibíd. Pág. 91.

Warhol es una de las figuras más representativas de este periodo quien produjo una gran cantidad de películas dentro de lo que se considera cine underground.

Parker Tyler realizó un amplio trabajo alrededor de la noción de cine underground, su texto se convierte en una interesante fuente de información en la medida en que se remite a buena parte de los productos audiovisuales que surgieron dentro de esta tendencia, caracterizándolos y dándoles cierta unidad dentro de dicha denominación. Sin embargo a medida que el autor va describiendo la noción se va vislumbrando una posición elitista, inclusive al interior de la misma catalogación que hace el autor del cine underground, en esa medida se hace necesario generar las observaciones en cuanto a afinidades o distancias con tal postura frente a este cine.

Tyler señala el surgimiento del fenómeno a partir de 1957 en Estados Unidos bajo la influencia del movimiento del Happening y el Arte Pop, y resalta como antecedente del movimiento underground la publicación de la revista "film cultura" a manos de Jonas Mekas.

“Una de las cosas más positivas conseguidas por el cine underground en lo que fue su primera década de existencia reconocida, 1957-1967, fue admitir que el valor que tenía el trabajo cinematográfico era el de una charada, relacionándolo con dos corrientes independientes de las artes plásticas: los happenings y el arte pop.”<sup>81</sup>

“En 1955, cuando apareció la revista *Film Culture* como órgano «underground» del movimiento de cine independiente, se recordó al público interesado en el cine que existían unas teorías y una historia detrás de la actividad de los pequeños realizadores no oficiales, cuya obra podría parecer artificiosa en ciertos casos, pero que, en general, era de gran valor si se la examinaba desde la perspectiva adecuada.”<sup>82</sup>

El autor busca posicionar el cine underground por fuera de cierta tendencia que lo estereotipa como un producto de los años 60's<sup>83</sup>. Aunque muy válida la preocupación, allí también está mediando el afán por defender dicho movimiento para darle una trascendencia y universalidad que vaya más allá del contexto

<sup>81</sup> TYLER, Parker. *Cine Underground: Historia Crítica*. Ed. Planeta. Barcelona 1973. Pág.15.

<sup>82</sup> *Ibíd.* Pág. 186.

<sup>83</sup> “Ensalzar el underground considerándole un regalo incomparable y sin tacha que los años sesenta hicieron al arte cinematográfico será tan simplista como si una agencia de publicidad encomendase a todos *sus* cerebros que se pusieran a explotar la última novedad.” *Ibíd.* Pág. 12.

norteamericano de este periodo. El mayor inconveniente de esto es que dicha preocupación no le permite realizar un análisis verdaderamente crítico del contexto socio histórico del fenómeno. El trabajo de Tyler se remite al plano descriptivo en pro de la defensa de un movimiento, y en esta medida es una interesante fuente de información para caracterizarlo como una manifestación que da cuenta de una época. Lo primero que afirma P. Tyler es que el cine underground se manifiesta como hijo legítimo del cine de vanguardia de los años 20's, pero en realidad esta mas ligado al trasfondo y flujo cultural de Estados Unidos hacia finales de los 50's marcado por el Pop-Art.

“Al principio no había underground propiamente dicho, sino tan sólo “vanguardismo”, “cine experimental”, “cine poético”. Hoy día en Estados Unidos se ha dado una amplia publicidad a una serie de transformaciones que requerían nuevas etiquetas —puestas generalmente por los propios exponentes del movimiento—, tales como Cine Independiente y Nuevo Cine Americano. Pero resulta significativo que el término más generalizado, underground, se tomara en realidad del terreno político y militar”<sup>84</sup>

Esta es una constante a lo largo de todo el texto, en donde reiteradamente Tyler se refiere al cine underground como el cine de vanguardia contemporáneo (refiriéndose a los 60's-70's) que precisa de una distinción con el cine de este periodo que apela a la técnica en desprestigio del under. El autor en este sentido señala como rasgo característico del underground el rechazo absoluto hacia la técnica, cosa que marca una diferencia con respecto a teorías del cine que estiman como rasgo principal del cine experimental apelar al desarrollo de medios técnicos sofisticados en su que hacer; (Gilles Deleuze) o desde otra línea un autor como Walter Benjamin que reflexiona sobre el papel de la reproducción técnica de la obra de arte en la percepción social.

“Cuando, en relación con el vanguardismo, consideramos que la historia del cine tiene su clímax y su anticlímax en el underground, resulta sorprendente lo mucho que la fuerza y la distinción de los desarrollos en curso dependen de un *rechazo* de medios técnicos sofisticados y de propósitos sofisticados en general”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Ibíd. Pág.8.

<sup>85</sup> Ibíd. Pág.36.

Tyler entiende que el underground acoge un sin número de películas que se producen al margen de lo oficial o por fuera del “establishment”, generándose un campo amplio en donde se conglomeran diferentes productos. Sin embargo, critica esta característica y acentúa otra preocupación: legitimar el underground como una extraña concepción idealista de “arte” que se debate en el dilema de la utilización de procedimientos de bajo costo, por veces como requisito para una etiqueta underground, y la necesidad económica real de posicionarse por fuera del sistema de producción oficial, lo que en últimas según el autor es un factor que desmejora la calidad del cine underground.

“Así, la ultra tolerancia consigue un irónico triunfo al acoger con los brazos abiertos obras de realizadores que se dicen underground y que tienen a gala mimar la técnica de sus obras e intentan crear películas que, cualesquiera que sean sus virtudes o defectos, tengan una gran profesionalidad y un estilo poético. Entre estos realizadores se encuentran Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, Ed Emshwiller, Kenneth Anger, Charles Boultenhouse y —hasta hace poco— Willard Maas. De rechazo salen beneficiados de este ambiente de camaleón los no técnicos, mientras que los técnicos salen perdiendo.”<sup>86</sup>

Hasta aquí hay dos cosas claras en esta concepción, primero que el cine underground es asumido como hijo legítimo de las vanguardias artísticas, y segundo, que su forma no necesariamente apela a la novedad de los recursos técnicos para conservar este carácter. Para enmarcar el cine underground dentro de la vanguardia P. Tyler se basa en una serie de preceptos morales y factores económicos con los que intenta depurar la noción de cine underground; este fenómeno acogió una infinidad de experiencias que al parecer no tendrían para el autor la calidad que merece el underground<sup>87</sup>. En cuanto a lo económico, y tal vez esto es lo más significativo en esta caracterización, el autor es claro al determinar que el cine underground es producto de la necesidad de realizar cine a bajos costos<sup>88</sup> y de difundir tales productos para un determinado público.

<sup>86</sup> TYLER, Parker. Op. Cit. Pág.40.

<sup>87</sup> “En muchos, muchísimos, aspectos el cine underground representa la causa del paria que carece no sólo de medios económicos, sino además —y fuerza es reconocerlo— de talento y de cultura general. ¿Será esto “hacer de la necesidad una virtud”?”. *Ibíd.* Pág.36.

<sup>88</sup> “...en la ascendencia del cine underground es que no deben ser equiparados el talento artístico y los medios materiales de producción; antes bien uno de los mayores orgullos del verdadero realizador de vanguardia es poder conseguir extraordinarios efectos manejando materiales que en sí no son de mucho precio”. *Ibíd.* Pág.10.

El autor ve como un arma de doble filo la mediación de esta categoría de necesidad, ya que por un lado este es el origen y la esencia del fenómeno underground, y por otro, bajo dicha etiqueta se refugian quienes tienen tanto de talento como los que no. Desde esta mirada empieza a diferenciar los productos al interior del fenómeno underground a través de calificativos como “Talento artístico” “Auténticamente artístico” “Arte serio”, lo que refleja una tendencia del autor a mover el cine underground dentro una concepción de arte “puro”.

“Nuestra sociedad tiene la mala costumbre de poner demasiado énfasis en el aspecto técnico (éste será uno de los temas que trataré en páginas siguientes), y naturalmente el gran cine comercial se ha encargado de fomentar en sus espectadores esta mala costumbre. El flash técnico y el splash profesional han sido trucos utilizados por el “cine de entretenimiento” en sustitución de temas serios y de recursos auténticamente artísticos. Resulta vicioso el respeto que por estas cualidades sienten incluso los fanáticos del cine que hablan de “arte de la película” y fingen también calcular en qué medida el vanguardismo, en su resurgimiento underground, se ha “elevado” hacia este arte cinematográfico”<sup>89</sup>

En estos argumentos está de por medio la discusión de arte serio vs arte no-serio. Cuestión criticable ya que como argumenta Adorno y Horkheimer la industria cultural termina absorbiendo dentro de su estructura tales concepciones. El autor manifiesta una postura de arte bastante conservadora sin llegar a hacer un análisis; asume un “cine arte” en términos ideales y en tono despectivo se dirige hacia la técnica quejándose del manejo que de esta hace el cine comercial.

Con esto se evidencia una postura contraria a la de Walter Benjamin en cuanto al rol de la técnica como dispositivo que por un lado despoja a la obra de arte de su aura y por otro permite a las masas el acceso a tales obras. De estas consideraciones deducimos que el cine underground para Tyler está asumido como cine “arte” realizado con bajos recursos económico y como vanguardia mediante la categoría de ruptura, sin embargo entra en un callejón sin salida ya que necesariamente la ruptura implica un distanciamiento de la concepción de cine “arte” que representa una institución junto con la industria del cine dentro de la cinematografía. En últimas hay

<sup>89</sup> TYLER, Parker. Op. Cit. Pág.11.



una visión elitista de arte y en las referencias que el autor hace a un anti-arte serio. Lo conflictivo en estas afirmaciones es considerar que la negación de una posición establecida excluye cualquier otra forma de negación bajo la categorización de serio y no serio, sin que se argumente lo que se entiende por esto, cayendo con esta preocupación en una visión dualista de un conflicto de intereses por darle el estatus de underground a una determinada manifestación audiovisual.

Siendo el factor económico uno de los que motivan el surgimiento del cine underground, el autor destaca lo que significó en un momento la plataforma de difusión y exhibición para la consolidación del movimiento<sup>90</sup>. Y este hecho nos manifiesta como la industria cultural origina, atraviesa y absorbe el cine underground al insertarlo en un circuito de producción y consumo.

Esto contradice un postulado del autor en el que afirma que el underground es anticapitalista<sup>91</sup> por recurrir a bajos costos; ahora bien, el hecho de que sea producido a bajos costos no necesariamente implica que este por fuera del sistema. Las tajantes afirmaciones de Tyler resultan más opiniones en defensa de una etiqueta que argumentos, porque si comprendemos el fenómeno de cine underground que se manifestó en Estados Unidos durante la década de los 60's como un proceso histórico, este evidentemente tiene una incidencia de carácter político por ubicarse al margen de la gran producción industrial que domina un mercado, cuando apela, por necesidad o no, a recursos mínimos para hacer cine o cuando recurre a formas producción artesanal. Es decir, si es un hecho que en sus

---

<sup>90</sup> “Semanarios influyentes, como Time, Newsweek y Village Voice, han dedicado mucho espacio al cine underground en los últimos tres o cuatro años, y más de una vez han acogido con agrado su “salida a la superficie”. Incluso el New York Times ha recogido los progresos del cine underground en varias ocasiones y considera a Mekas personalidad pública digna de ser entrevistada. Ninguna de estas cosas —cualquiera que sea su importancia— podía haberse vaticinado antes de los años sesenta. Con anterioridad apenas se hacían reseñas de los estrenos de películas de vanguardia, incluso de las más ambiciosas. Hoy día se envía aunque sólo sea un reportero de segunda fila para que informe sobre una película de largo metraje o incluso sobre programas en que se proyecten varios cortos. Esto se debe, a veces, a que las grandes películas han empezado a estrenarse en salas de arte en los alrededores de Nueva York; pero no es ésta la única razón: la gente tiende a respetar incluso las cunas cuando sus ocupantes tienen los músculos de un Gargantúa”. TYLER, Parker. Op. Cit. Pág.37.

<sup>91</sup> “Recordemos que el propio arte es *caro*. Es caro desde el momento en que gasta con prodigalidad el capital de un genio individual. El tan organizado cine underground norteamericano es, en este sentido, anticapitalista.”. Ibíd. Pág.41.

comienzos el underground tuvo una posición política frente a la industria cultural, también es cierto que ésta termina absorbiéndolo para satisfacer un mercado.

Tyler también describe un circuito de producción, distribución, exhibición y consumo en que se sumerge el cine under, además le atribuye una especie de renovación de valores morales que contribuyen a formar un circuito comercial, es decir, el fenómeno configuro un público receptivo a la transgresión de valores morales de carácter sexual en que incursionan muchas de las propuestas, sin embargo esto es relativo al momento a que nos refiramos, ya que según el mismo autor la producción inmediatamente anterior a 1960 sentaba una posición radical frente a la exhibición ante públicos amplios, es decir, había un rechazo explícito de los realizadores a masificar sus film. Esto se mueve en consonancia con un circuito de producción (subsidiado o no), distribución y exhibición sin que implique una exclusión mutua con contenidos de transgresión moral.

“Un hecho empírico es que, en lo que a proyecciones públicas se refiere, dos cosas han contribuido al feliz cambio de las antiguas etiquetas del cine de vanguardia por las nuevas: una publicidad organizada y un esfuerzo igualmente organizado encaminados a obtener subsidios tanto de particulares como de las grandes fundaciones. Así, las modernas presiones económicas, unidas a una nueva conciencia política y a una nueva instrumentación en lo cultural, han cambiado el carácter moral de la antigua vanguardia, que tendía a ser deliberadamente exclusivista, de elite.”<sup>92</sup>

Tyler señala el movimiento underground como el último descendiente del Surrealismo y del Dada. Las influencias entre uno y otro movimiento son de hecho innegables, pero si el antecedente histórico del cine underground es la vanguardia también está presente como influencia el trasfondo del arte pop. El underground apela a una ruptura en términos económicos en primera instancia, y a una crítica de los valores morales sobre los que se ha construido la sociedad Norteamericana. Del mismo modo Dadaísmo y Surrealismo se manifestaron a comienzos de siglo en Europa contra una burguesía y la iglesia católica, solo que ahora el underground lo hace contra los tabús y valores de carácter sexual en la sociedad norteamericana de

---

<sup>92</sup> Ibíd. Pág.9.

finales los años 50's. Sin embargo lo que se constituyo como vanguardia en Europa no tenía como única bandera una critica a la moral sino que esto hacia parte de toda una postura política. Así se refuerza la idea del underground más preocupado por los contenidos de transgresión a la moralidad que por la forma de expresión. La opción por apelar a la forma o al contenido en el arte ya fue punto de discordia en los comienzos del cine cuando despunto la vanguardia en la distinción entre cine argumental y no argumental, allí la necesidad de ruptura estaba enfocada en despojar al cine de la teatralización que había caído. El contexto de los años 60 en Norteamérica está enmarcado en los beneficios económicos y políticos que obtuvo Estados Unidos de la segunda guerra mundial; en los procesos migratorios; en la incipiente tendencia de la población joven por rechazar la guerra en Vietnam; y en el aumento en el consumo bienes y servicios de la juventud norteamericana. Lo que habría que resaltar de esto es que la trasgresión a una moralidad que ve en el sexo un requisito para la reproducción humana antes que placer o practica innata a lo humano, esta enmarcado probablemente dentro de una tradición puritana - protestante norteamericana que va a chocar con los grandes cambios sociales que se sucedían en la segunda mitad del siglo XX, periodo en el cual también surgió el arte pop ligado a la sociedad de consumo del momento. De aquí que el cine underground este mas volcado a los mensajes, a los contenidos que trasgredan.

“La fuerza que tiene el cine underground *per se* —no ya como mera variante del cine de vanguardia— le viene sobre todo de que utiliza corrientemente la cámara tomavistas como reportero autosuficiente de la actividad vital. Es como decir: la técnica y la forma no cuentan, sólo importa el mensaje. Y, sin embargo, el mensaje es aquí lo que hace parecer desastrado y desordenado al medio — *¡ése es, en definitiva, el mensaje!*—. El underground ha puesto a la cámara una etiqueta de ojo salvaje, voluntarioso, inquisidor, dispuesto a dar publicidad gráfica a todo lo que ha permanecido tabú para las películas comerciales populares, incluso para las más serias y artísticas. Si no estuviera claro que el canon underground rechaza a hombres como Fellini, Antonioni, Godard y Truffaut, el underground norteamericano no sería ni la sombra de lo que es —de lo que finge ser y en ocasiones puede llegar a ser”<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibíd.* Pág.41.

El cine underground tal como lo ha descrito el autor se diferencia del cine experimental porque según él, este último en su afán por explorar la novedad técnica se queda en un juego de experimentación. Y por lo que ha descrito con anterioridad, el rechazo del underground hacia la técnica se debe también a que el cine comercial apela de modo extremo a ella.

“Ahora le ha dado al cine underground por hacer cosas nuevas, “lo nunca visto”, y no cabe duda de que esto tiene un legítimo interés como investigación que abre grandes posibilidades. No, no cabe duda. Todo ello se podría poner al servicio de la realización futura de un “guión” como el que Joyce ofrecía en *Finnegans wake*. Sin embargo, y por el momento, toda esta investigación tecnológica no pasa de ser estrictamente experimental. Por otra parte, tal y como es en la actualidad, como una adquisición histórica, es un mero juego de salón para los sofisticados.”<sup>94</sup>

Sin embargo, también es evidente, y Tyler lo reconoce, que la estética underground además de estar mediada por la intención de ruptura moral también apela a recursos técnicos, de hecho esto está presente por un lado en la utilización de lentes amorfos para simular experiencias sensoriales ligadas a la alucinación por el efecto de drogas, proponiendo así una estética a partir de la experimentación técnica, en donde lo que también está en juego es la distinción con la simple expresión naturalista<sup>95</sup>.

Por otro lado, el desarrollo técnico de la época permitió de una u otra manera que uno de los principios del cine underground, democratizar la producción cinematográfica, se materializara al facilitar el acceso a los medios de producción a muchos más realizadores. Esto solo se convirtió en realidad cuando los desarrollos técnicos para la producción cinematográfica bajaron de costo y se amplió la oferta de estos. Así lo describe Román Gubern al mostrar cómo el desarrollo del

---

<sup>94</sup> *Ibíd.* Pág.217.

<sup>95</sup> “Si consideramos que la nueva función histórica del underground consiste en complicar nuestras sensaciones, en producir efectos ópticos análogos a estados psicodélicos, o basados en ellos, debemos estimar las investigaciones de los tecnólogos como algo mucho más importante que todo aquello que podría denominarse “historia”, “poema”, “acción total” o incluso “emoción”, porque una emoción no es un reflejo óptico instantáneo, sino algo que ha de sentirse en el transcurrir de la experiencia. Tenemos que responder al desafío de un nuevo concepto de “estética”, algo que podríamos llamar el nuevo cine de linterna mágica. Este concepto nos sitúa ante un nuevo tipo de realización que viene a revisar por completo la ficción naturalista y la manera documental de enfocar la vida, al ofrecernos una serie de versiones más complejas de los viejos trucos de magia que con tanta habilidad hacía el cine en el albor de este siglo.”. *Ibíd.* Pág.216.

magnetoscopio<sup>96</sup> tiene implicaciones en cuanto la estética y la producción de este movimiento, desvirtuando buena parte de las posiciones de Parker Tyler con respecto a la utilización de recursos técnicos novedosos por parte de los realizadores de cine underground.

George Sadoul por su parte caracteriza el cine underground como un grupo heteróclito, como una producción al margen de lo regular y reconoce sus inicios en la publicación “Film Culture”, resaltando a Andy Wharhol como su principal figura.

“Sus primeros films rozan la pura provocación: largas imágenes fijas en *Sleep, Eat, Kiss*, etc., equivalentes de sus enormes óleos de latas de sopa Campbell exactamente iguales al original; *Blow Job*, donde un joven dormido permite a su agresor invisible poseerlo, *My Hustler* (1955), farsa tragicómica sobre la homosexualidad, *Chelsea Girls* (1966), proyectada en dos pantallas simultaneas; *Lonesome Cowboy* (1968). Etcétera.”<sup>97</sup>

Si bien es cierto que no necesariamente el cine underground ha sido catalogado por todos los historiadores y teóricos como cine experimental, lo que si se deduce es que es un movimiento que se mueve dentro de lo que podemos llamar estética de la ruptura, enmarcado dentro de un contexto socio histórico específico.

Existen otras denominaciones en cuanto a manifestaciones cinematográficas o productos audiovisuales que giran en torno a los bordes y a la periferia de la producción oficial, y que en muchos casos se toman y mezclan con la de cine experimental: cine alternativo, cine independiente, tercer cine, cine de arte y ensayo, cine periférico, etc. Las denominaciones de cine de vanguardia y de cine underground son solo dos de las más completas en la medida en que tras cada una

<sup>96</sup> “Lanzado al mercado en 1956 por la empresa californiana Ampex, el magnetoscopio paulatinamente perfeccionado opuso sus numerosas ventajas técnicas a la imagen fotoquímica de la película cinematográfica. La posibilidad de verificar el resultado de la grabación durante e inmediatamente después de su registro y sin la necesidad de mediación de un laboratorio para el rebelado y positivado de la imagen, así como la posibilidad de borrado y de nuevo registro sobre la cinta eran las dos ventajas primordiales que la nueva tecnología ofrecía a la industria de la imagen, a la espera de la implantación comercial de la alta definición. Desde 1971, la utilización del magnetoscopio para la producción de películas comerciales fue ya una realidad, abaratando su coste y reduciendo su tiempo de rodaje. Por la facilidad de su manejo, el magnetoscopio convergía además con las preocupaciones democráticas de los cineastas underground en su actitud de convertir el instrumental cinematográfico en algo tan común y universal como el bolígrafo y la cuartilla de papel, al alcance de todos los ciudadanos.” GUBERN, Román. Óp. Cit. VOL. 3. Pág. 181.

<sup>97</sup> SADOUL, George. Óp. Cit. Pág. 522.

de ellas hay un contexto diferente que se puede caracterizar ampliamente como fenómeno comunicacional. De una u otra manera aquellas otras denominaciones están moviéndose dentro de estas dos acepciones o junto con la de cine experimental. Así la denominación de Cine de autor se refiere a obras que expresan el universo propio y reconocible de un director, y fue acuñada por André Bazin. O la denominación de Cine independiente que hace referencia a una independencia en términos económicos ante una producción que en exclusiva se mueve bajo las leyes del mercado. O cine periférico para denominar producciones realizadas en países con una mínima o nula producción que enmarcan una periferia cultural, geográfica o económica frente a los principales centros de poder. O la denominación de Tercer cine que se ubica en el contexto de los años 60's con acentuación hacia productos en donde el eje principal es la militancia política. O el cine de la transgresión que estaría enmarcado dentro del underground hacia los años 80's en personajes como Nick Zedd, Richard Kern y Tommy Turner<sup>98</sup>. En fin, habría más denominaciones que determinan tendencias que se pueden aproximar o incluso enmarcar dentro de cine de vanguardia, cine underground o cine experimental.

---

<sup>98</sup> CURBELO, Gonzalo. EN: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/GCurbelo/Manifiesto.htm>

## 2. REFERENTES CONCEPTUALES

### 2.1 EL CAMPO Y EL CAMPO CINEMATOGRAFICO.

Pierre Bourdieu desarrolla la noción de campo para dar cuenta del conjunto de relaciones objetivas en las que históricamente se han ubicado determinados agentes en una jerarquía de relaciones de poder. En esta jerarquización se juegan oposiciones entre estructuras que luchan, compiten y rivalizan por la conservación y transformación de las relaciones de poder dentro de dicho campo. El autor desarrolla el concepto a partir de lo que se consolidó como campo artístico y campo literario en el siglo XIX en Europa, sin embargo estos se consolidaron y lograron una relativa autonomía solo tras largos procesos de mecenazgo y tras la constitución del mercado del arte con el ascenso de la burguesía.

“Para que a la sociología de la creación intelectual y artística le sea asignado su objeto propio y al mismo tiempo sus límites, debe percibirse y establecerse el principio de que la relación entre el artista creativo y su obra, y en consecuencia su obra misma, es afectada por el sistema de relaciones sociales dentro de la cual tiene lugar la creación como un acto de comunicación o, para ser más preciso, por la posición del artista creativo en la estructura del campo intelectual”<sup>99</sup>

El campo es una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones impuestas a sus ocupantes; agentes o instituciones. Hay una estructura de poder que en última instancia rige el campo, sin embargo, estos agentes tienen el potencial para competir por la estructura de distribución de poder y los beneficios específicos que están en juego dentro del campo.

Según esto las sociedades están constituidas por un conjunto de “microcosmos” sociales relativamente autónomos, que son el lugar de una lógica y de una necesidad particular, es decir, el campo, artístico, religioso, económico, etc., obedece a una lógica diferente.

---

<sup>99</sup> BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador" (1966), En: Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un Concepto. Editorial Montessor Buenos Aires, 2002.

Bajo esta concepción de campo podemos caracterizar al cine inmerso en un juego de relaciones de poder claramente distinguibles. Sin embargo, hablar de cine experimental con los límites que establece una estructura de campo genera algunos inconvenientes, no solo porque estas formas de cine desbordan cualquier categorización con interés de universalizar, sino que también por el hecho de que su diversidad de matices son solo comprensibles desde su oposición a la oficialidad y tradición.

Bourdieu caracteriza el campo literario en los textos “Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario” y “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”<sup>100</sup>. Allí genera un marco teórico que permite analizar al cine como un campo de relaciones de poder en el que posicionamiento y la autonomía de los agentes sociales, al interior de dicha estructura, son momentos vinculados entre sí y necesarios para la existencia del mismo campo. Si hablamos de campo cinematográfico podemos identificar los elementos que lo constituyen: agentes sociales que ostentan claramente el poder dentro del campo (Hollywood), todo un desarrollo de géneros discursivos dentro de la industria, agentes sociales que luchan por posicionarse en el campo (cinematografías incipientes o pequeños productores independientes que producen por fuera de Hollywood pero dentro de las reglas del mercado), cines europeos u asiáticos, la publicidad en torno a productos, productores, realizadores, actores y una crítica que legitima determinado discurso en el campo cinematográfico, unos canales definidos de distribución y exhibición, y otros agentes sociales en constante lucha por “supuestamente” posicionarse; “vanguardias cinematográficas”, cine alternativo, independiente, cines nacionales en desarrollo etc. Y por supuesto un público, un espectador para quien esta hecho todo film y es en últimas quien de forma masiva, colectiva o individual produce una aceptación o rechazo ante un producto audiovisual.

---

<sup>100</sup> EN: Criterios, La Habana, N° 25-28, enero de 1989-1990. Pág. 20-42.



Refiriéndose al campo literario y artístico Bourdieu establece lo que es la subordinación estructural dentro de dicho campo en la Francia del siglo XIX.<sup>101</sup> En un campo cinematográfico media tanto el mercado como un sistema de valores que se auto legitima en dicho campo, estos serían los entes que determinan la subordinación estructural en la que se produce una película. Sin embargo, el fenómeno del cine experimental surge como respuesta y rechazo a una jerarquía oficial en la distribución del poder, de hecho, un cine experimental rompe con esta perspectiva de campo en la medida que este fenómeno, por un lado, *no es en términos absoluto definible*, y por otro, no necesariamente deba entrar en algún momento a posicionarse dentro del campo siendo que esto, es precisamente lo contrario a la búsqueda de ruptura frente a lo oficial. Por otro lado, es al margen de un mercado(o por lo menos en sus bordes no solo por la producción en términos de costos sino por los canales de distribución y la exhibición), y en divergencia con un sistema de valores estandarizados, en donde el fenómeno se manifiesta como una estética de la ruptura. Si se parte de entender el cine experimental como un fenómeno que surge de un contexto socio-cultural e histórico particular, entonces éste no obedece necesariamente a un orden jerárquico y estructural como si fuese estático, inmutable y no cambiase junto a las transformaciones sociales. Por el contrario dicho cine surge en oposición a dicha estructura preconcebida de poder. Al analizar “La Edad de Oro” como “Shadows” dentro del contexto en el que se producen, lo que se vislumbra es una estética mediada por la técnica en función de establecer una rupturas discursivas, narrativas, morales y económicas en la sociedad.

Habría una serie de manifestaciones cercanas a la de cine experimental que entrarían a posicionarse dentro del campo cinematográfico, aquellos cines incipientes y con cierta autonomía económica<sup>102</sup> que incursionan inicialmente con elementos de ruptura, en términos formales generalmente, y que luego se posicionan

---

<sup>101</sup> BOURDIEU, Pierre. Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario. ED. Anagrama, Barcelona 1995. Pág. 82

<sup>102</sup> Aquí la referencia es a cinematografías nacionales que a no ser por el subsidio del estado no lograría existir.

(institucionalizan) en el campo tal como lo entiende Bourdieu. Con respecto al campo literario el autor hace referencia a una ruptura estética en la producción literaria en la Francia del siglo XIX en cabeza de Flaubert, y particularmente de Baudelaire, muy acorde dentro de un contexto en el que aun había rezagos del romanticismo y existía ya constituida una industria literaria.<sup>103</sup>

Aquí el autor rescata la dimensión ética para efectos de ruptura estética dentro del campo, pero también crítica el hecho de partir de un principio negativo, ya que una ruptura estética dependerá entonces de las disposiciones personales, morales u estados de ánimo de artistas, productores o creadores. Ahora bien, hay que resaltar que esta crítica está enmarcada como respuesta a un arte de consumo provisto por el mercado o bajo la ortodoxia romántica. En esta medida esto se explicaría para campos que han alcanzado cierto nivel de autonomía dentro de la sociedad capitalista, como lo analiza Bourdieu para la Francia de segunda mitad del siglo XIX con el campo literario y artístico, pero la cuestión se complica al analizar el cine desde este prisma. Si bien es cierto que el cine, como ningún otro arte, desde su nacimiento y durante todo el siglo XX ha estado íntimamente ligado a la industria cultural, también lo es que como fenómeno producto del desarrollo técnico tiene esa posibilidad de democratizar la experiencia estética rompiendo con una jerarquía de campo, mas aun cuando lo que nos interesa es comprender el surgimiento de un cine que busca romper con estándares y esquemas.

Con un panorama actual en donde hay líneas claras de producción, distribución, exhibición, crítica, festivales, etc., se puede hablar evidentemente de un campo cinematográfico y de cierta autonomía en este. Sin embargo, a pesar de la ambigüedad que suscita el cine experimental, existe una constante alrededor de este; de una u otra manera condensa elementos estéticos que generan una ruptura con lo oficial, tal es el único enunciado claro que podemos deducir de las diferentes lecturas alrededor del problema. Bajo tal circunstancia hablar de un campo

---

<sup>103</sup> BOURDIEU, Pierre. Las Reglas del Arte, génesis y estructura del campo literario. Ed. Anagrama, Barcelona 1995. Pág. 98.

cinematográfico es hablar de lo que representa la producción oficial dentro de la cinematografía. Bourdieu, por supuesto no se refirió en términos de campo al cine, sin embargo, la utilización del término permite realizar la descripción de una situación constituida por una serie de relaciones de poder que establece la cinematografía oficial, sea esta la industria u el arte. De tal modo que se vuelve necesario aclarar la diferencia entre el hecho de que un fenómeno se produzca como la necesaria respuesta y contraposición a un discurso en un contexto socio cultural específico, y un producto medido con los principios y normas preestablecidas por un orden sistemático determinado. En este sentido, enmarcar el cine experimental dentro de una estructura tiene su inconveniente en el hecho de que tal perspectiva elimina su dimensión histórica.

## **2.2 LA INDUSTRIA CULTURAL.**

“La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza.” Con este enunciado comienza Horkheimer y Adorno el texto “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. Allí los autores acuñan el concepto de industria cultural en un momento en que los desarrollos en la reproducción técnica de obras artísticas habían permitido la masificación de estas a través de un proceso industrial tal cual como aconteció con el fordismo.

La literatura, desde un poco después de la aparición de la imprenta, y la pintura bajo el desarrollo de técnicas de reproducción gráfica, se consolidaron como industrias mucho antes que el cine. No solo por las técnicas de reproducción que garantizan de uno u otro modo su masificación, sino también por todo lo que se genera a su alrededor en cuanto a la mediación del mercado; crítica, galerías, distribución, festivales y eventos, etc. La urbanización e industrialización de la sociedad capitalista y su consecuente desarrollo técnico generaron las condiciones sociales para la reproducción, flujo, distribución y circulación masiva de productos culturales;

libros, folletines, póster, retratos, cine y radio. El cine desde su nacimiento generó la atención de un gran público, que en la práctica legitimó una industria cinematográfica; desde la primera proyección de los Lumiere en el café paris en 1895 la publicidad representada en carteles y voceros callejeros acompañó cada proyección cinematográfica. El cine evidenciaba su carácter de espectáculo, medio de comunicación y hasta de observación científica, pero también vislumbraba sus amplias posibilidades para ser explotado comercialmente. Y todo esto justo en el momento en que las vanguardias artísticas empezaban a disparar contra el concepto de arte contemplativo y aquellas posiciones que lo habían convertido en mercancía.<sup>104</sup>

“Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas impondría el uso de técnicas de reproducción que, a su vez, harían inevitable que, en innumerables lugares, las mismas necesidades sean satisfechas por productos estandarizados.”<sup>105</sup>

La industria cultural equipara de forma estándar lo que se ha diferenciado en diferentes momentos de la historia como el estilo “auténtico” y “no-auténtico”. Al poner todo en términos de producto y consumo la industria cultural desenmascara en esta concepción de estilo “auténtico” una estética del dominio; al darle el mismo tratamiento a lo que unos idealizan como estilo genuino distinguiéndolo de un estilo artificial, lo que queda en descubierto es que dicho estilo genuino se deriva de una diferenciación de elite o de clase, de una distinción entre el gusto de un sector social con respecto a las experiencias estéticas que fluyen en el resto de la sociedad.

“Con todo, esta caricatura del estilo dice algo sobre el “estilo auténtico” del pasado. El concepto de “estilo auténtico” se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo, no solo del Medioevo cristiano sino también del Renacimiento, se expresa la estructura diversa de la violencia social, no la oscura experiencia de los dominados, en la que se hallaba encerrado lo universal.”<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. Madrid 1998. Pág. 166.

<sup>105</sup> HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta. Madrid 1998. Pág. 166.

<sup>106</sup> *Ibíd.* Pág. 174.

En este orden de ideas el arte “ligero” nunca se convierte en antítesis del arte “serio” porque la industria cultural los suma dentro de su estructura, asumiendo el aclamado arte serio como un producto más de consumo; pinturas se reproducen masivamente como póster, galerías de arte posicionan a determinado autor o productor de acuerdo a los niveles de venta. Desde la filosofía oriental, medieval o desde la literatura de auto-superación hasta los Best Seller melodramáticos o policiales y los clásicos de la literatura, todo circula en la industria cultural de acuerdo a la demanda un público, es decir de un mercado. Circulan tantos productos que apuntan al gusto popular como aquellos que apelan al gusto de un público que se auto-define como refinado o apto para apreciar una “obra de arte”. En este sentido, ninguno de los dos tipos de productos es la antítesis del otro solo por el hecho de apelar al gusto de uno u otro receptor, con la industria cultural mediando tanto el arte “ligero” como el “serio” terminan siendo productos para el consumo de masas.<sup>107</sup>

En el cine ello se hace manifiesto en la tendencia llamada cine-arte, tal rotulo esconde tras de sí una distinción de clase; una designación para lo que es arte y diferenciarlo de lo que no es, del porno o melodrama, por ejemplo, que remiten a un gusto popular. Sin embargo, dicho rotulo de cine-arte esta conformado por películas enfocadas a un público determinado, constituyéndose en un género enmarcado en un claro circuito de producción y consumo; realización, divulgación, distribución, exhibición, y una crítica literaria que legitima dicho rótulo dentro de un campo; tal distinción de “cine - arte” se engrana sin ningún tipo de inconveniente en las dinámicas de la industria cultural.

Por otro lado, buena parte de las características en filmes que pudieron haber sido considerados como vanguardistas en su momento, con elementos innovadores o rasgos de ruptura terminaron siendo asimilados por el Star-Sistem, por el poder de la industria que absorbe y resignifica las incursiones formales de cualquier tendencia sea esta vanguardia o kitsch. Así muchas de las propuestas que buscan tomar

---

<sup>107</sup> *Ibíd.* Pág. 180.

distancia de las reglas de la industria terminan moviéndose allí dentro, y la publicidad televisiva es, por ejemplo, la evidencia más clara de ello. Cuando las vanguardias artísticas de los años 20 surgieron lo que motivó su avanzada era la intención de transgredir aquella tradición anclada y legitimada en un ideal de arte, en este sentido lo que Bourdieu caracteriza como la tensión de agentes en continua lucha por posicionarse dentro del campo se explica en la industria cultural como la asimilación en su sistema de manifestaciones que de uno u otro modo buscaron renovar la estética en su momento. De esta forma se explica cómo muchas de las vanguardias de comienzo de siglo XX junto con otros tantos intentos de renovación y crítica dentro de la estética audiovisual y cinematográfica, terminaron incorporándose al mercado. Vanguardia cinematográfica, cine underground, cine independiente, son asimiladas por la dinámicas del mercado, por el cine oficial; no es para nada gratuito el hecho de que en el mundo contemporáneo el lenguaje publicitario explote buena parte de las propuestas estéticas que surgieron desde las vanguardias. En este sentido, lo que bajo el prisma de Bourdieu son manifestaciones que desde un comienzo están en constante lucha para posicionarse dentro de un campo cinematográfico, se configura en forma distinta con la inevitable mediación de la industria cultural en tales situaciones, ya que ésta termina cooptando dichas renovaciones a sus reglas de lenguaje y de mercado.<sup>108</sup>

Lo que nos queda expuesto sobre la mesa, en cuanto a la caracterización del contexto de un cine de ruptura, es la existencia de una estructura de poder y de una industria que condicionan dicha experiencia, sin embargo esto nunca ha eliminado los intentos por representar y construir discursos en contraposición a esta hegemonía. Un cine que de una u otra forma nace en respuesta a la verticalidad de una industria, en la medida que indaga y explora formas y discursos alternos a la industria, es un producto cultural que representa la antítesis del producto cultural estándar. De tal forma que se constituye en el producto resultante de la relación dialéctica con la cinematografía oficial, arremetiendo contra la unidad y

---

<sup>108</sup> *Ibíd.* Pág. 176.

estandarización estética a la que la industria apela en sus principios de efectividad y rentabilidad. Esto es lo que constituye esas cinematografías de ruptura que se materializan en cines experimentales que surgen desde la exclusión y la marginalidad, y entiéndase a esta cuestión en todas sus dimensiones: desde lo estético, político y económico.

El cálculo sistemático y la planificación en cualquiera de las etapas de producción cinematográfica están encaminados hacia un control absoluto de dicho proceso, y esto por principio extirpa cualquier ala de experimentación. Ahora bien, así funcionan las dinámicas de producción del cine en su carácter industrial, este hecho no da margen alguno a la exploración, ni a la posibilidad de crítica. De aquí que un cine experimental este abocado hacia su carácter artesanal, de oficio, que se manifieste como posibilidad alterna de producción a la hegemonía que establece la industria cinematográfica.

“Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánica garantiza que nada cambie, que no surge nada sorprendente. Eventuales adiciones al inventario cultural experimentado son demasiado arriesgadas, pura especulación.”<sup>109</sup>

Ahora bien, otro de los elementos que la industria termina sometiendo a las leyes del mercado es el detalle. Aquí Horkheimer y Adorno son claros al explicar como el detalle que en algún momento de la historia fue revolucionario al jugar un rol alegórico por estar conectado a un todo, ante la realidad de la industria cultural se transforma en la fórmula para el enganche de espectadores ya que ésta da el mismo tratamiento tanto a la parte como al todo. Una obra como detalle se convertía en revolucionaria al emanciparse de un contexto, o de un formalismo, y representar en detalle la huella de un mundo, una historia tras de sí, que conecta el detalle con la generalidad sin caer en una totalidad formal. Con la industria cultural el detalle pierde este sentido y el tratamiento que allí se le da lo totaliza; cuando la industria cultural aboca hacia una explosión y multiplicación de los detalles, de forma aislada, generalizándolos y tratándolos como el todo, termina con la riqueza que puede

---

<sup>109</sup> *Ibíd.* Pág. 179.

constituir el detalle<sup>110</sup>, validando un discurso en que se resalta lo universal a cambio de esconder y cargar de invisibilidad a lo particular. El tratamiento de dichos detalles por parte de quienes están directamente implicados en la creación de productos audiovisuales que pretenden moverse dentro de lo experimental, es lo que permite dar cuenta de un distanciamiento frente a la oficialidad y la tradición. El detalle es uno de los factores que media al distinguir un producto estándar de uno artesanal. En este sentido un cine experimental abocado a la exploración del detalle, se convierte en la huella de una concepción plástica y ética que marca la ruptura de una época, esto es contrario a la espectacularidad técnica del detalle de que hace gala y se surte la industria cultural según Adorno y Horkheimer. Lo que aflora en la exploración del cine experimental son discursos que tras detalles remiten a la percepción del mundo desde un punto de vista distinto, desde un discurso divergente y crítico ante la homogeneización de la construcción de sentido. Esto manifiesta una dialéctica entre lo que se explora y la forma en que se realiza, un dialogo en constante tensión y contraste entre forma y contenido. En esta medida un cine experimental asumido bajo este sentido rebasa el formalismo o la simple experimentación, con dicho tratamiento se posibilita al cine experimental no caer en un esteticismo heredero del discurso del arte por el arte que se ha deformado en la distinción meramente formal de un producto, para abordar la alegoría como experiencia estética de ruptura.

La idea de unidad entre forma y contenido, es una constante en la concepción de arte desde Aristóteles, el medioevo y el renacimiento, hasta el romanticismo. Es un discurso unidireccional marcado desde la antigüedad, que sin embargo desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX, comienza a perder peso al aflorar la diversidad de sentido que pone de manifiesto una relación asimétrica y crítica entre forma y contenido. Tal idea de arte queda des-quebrajada ante propuestas estéticas que se reclaman por fuera de esta concepción bipolar, y desarrolladas bajo particulares condiciones materiales de producción. En esta medida hay un tránsito

---

<sup>110</sup> *Ibíd.* Pág. 170.



de la idea de equilibrio hacia una concepción de tensión entre forma y contenido en la cual se debate una propuesta estética. De aquí que la estética de ruptura en que el cine experimental se mueve y configura esta inmersa en una relación dialéctica entre forma y contenido condicionada por un contexto histórico, y no entendida como un equilibrio absoluto entre lo uno y lo otro.

“Sin embargo, solo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual esta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y de contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad.”<sup>111</sup>

El factor tecnológico juega un papel importante a la hora de caracterizar el cine experimental en la medida que abre las posibilidades de exploración y experimentación (por costos, accesibilidad, disponibilidad y difusión), pero este no se constituye en un elemento a priori en cuanto a la intención de establecer una ruptura frente a la oficialidad ya que la industria cultural también asimila en sus dinámicas la novedad tecnológica convirtiéndola en un valor agregado del espectáculo.

El cine junto a su dimensión industrial responde a elementos representacionales e identitarios, cada film es un producto cultural de su época provisto de una dimensión social imposible de extirpar por muy fuerte o avanzada que se encuentre la industria. La dimensión estética del cine se perfila desde el mismo momento en que se entiende inmerso en un proceso de comunicación, y reclame ante si una actitud más artesanal que industrial, que sea un oficio en el que precisamente haya espacio a la experimentación. Más allá de la forma de un discurso y el discurso mismo, a quienes la industria cultural estandariza, la explosión de otras formas y discursos que indaguen y se contrapongan a la unida y exclusividad de un discurso hegemónico, y que busquen trasgredir el sistema de valores que tal discurso implementa, las expresiones de cine experimental son probablemente el síntoma de lo que constituye una ruptura estética en determinada época.

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* Pág. 175.

### 2.3 DISPOSITIVO TÉCNICO Y PERCEPCIÓN SOCIAL.

Hacia el siglo IV A.C. Aristóteles teoriza sobre el concepto de técnica realizando una distinción entre el termino griego *téchne*, ascensión original, y la idea de “arte” del artista. En dicha concepción la técnica(*téchne*) esta ligada a la racionalidad que diferencia al hombre del animal, a la idea de arte como construcción y producción a partir del surgimiento de alguna necesidad. De esta manera Aristóteles establece una diferencia entre la producción y la práctica, remitiendo esta última a las rutinas y acciones requeridas para lograr un producto, en contraposición a la producción que implica el conocimiento racional de una técnica por parte del sujeto para lograr un determinado producto, es decir, para construir y crear.

“La producción es distinta de la acción (uno puede convencerse de ello en los tratados exotéricos); de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo. Por ello, ambas se excluyen recíprocamente, porque ni la acción es producción, ni la producción es acción. Ahora bien, puesto que la construcción es un arte y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta que no sea un arte, serán lo mismo el arte y el modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera. Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar como puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio esta en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que no son o llegan a ser por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues estas tienen su principio en si mismas.”<sup>112</sup>

De aquí se deduce una distinción entre la técnica y la acción, la primera como un conocimiento enmarcado en un proceso productivo y creador, y la segunda como un conocimiento mecánico reducido a la práctica. Sin embargo Aristóteles no hace una relación directa entre la técnica y la incidencia de esta en la percepción humana. Federico Engels en el siglo XIX comprendía que las innovaciones técnicas y tecnológicas a través de la historia de la humanidad producen cambios en las formas de representar y percibir el mundo; el desarrollo de la mano como primera herramienta de trabajo y de transformación de la naturaleza partió de un principio de

---

<sup>112</sup> ARISTÓTELES. *Ética Nicomaquea*. Editorial Planeta-De Agostini. S.A. Barcelona. 1995. Pág. 153.

supervivencia del ser humano como especie, este hecho constituye la aparición de la técnica, es el primer eslabón en el tránsito del mono al hombre, e implicó el desarrollo del lenguaje y la adaptación de los órganos con que este mono-hombre percibe la realidad material. A partir de allí el mono-hombre construye una espacialidad, transforma la naturaleza mediante el desarrollo de herramientas (técnica), y de ahora en adelante todo esto significará transformaciones en la forma de percibir la realidad y un nuevo hábitat.

“Primero el trabajo, luego y con él la palabra articulada, fueron los dos estímulos principales bajo cuya influencia el cerebro del mono se fue transformando gradualmente en cerebro humano, que, a pesar de toda su similitud, lo supera considerablemente en tamaño y en perfección. Y a medida que se desarrollaba el cerebro, desarrollábanse también sus instrumentos más inmediatos: los órganos de los sentidos. De la misma manera que el desarrollo gradual del lenguaje va necesariamente acompañado del correspondiente perfeccionamiento del órgano del oído, así también el desarrollo general del cerebro va ligado al perfeccionamiento de todos los órganos de los sentidos.... Y el sentido del tacto, que el mono posee a duras penas en la forma más tosca y primitiva, se ha ido desarrollando únicamente con el desarrollo de la propia mano del hombre, a través del trabajo. El desarrollo del cerebro y de los sentidos a su servicio, la creciente claridad de conciencia, la capacidad de abstracción y de discernimiento cada vez mayores, reaccionaron a su vez sobre el trabajo y la palabra, estimulando más y más su desarrollo.”<sup>113</sup>

Pero también en la edad media el desarrollo de la imprenta de Gutenberg significó cambios en sociedad, cambios que no solo se sostienen a nivel de la percepción sino inclusive tienen una incidencia en la democratización y el acceso al conocimiento. La imprenta fue inventada por los chinos, pero todavía en la primera Edad Media los libros eran copias manuscritas salvaguardadas en algunas abadías y vedadas a los sectores populares de toda Europa, es decir, el grueso de la población no tenía acceso al ámbito de la cultura letrada. Solo quienes dominaban el latín, la lengua sacra y oficial, podían tener la posibilidad de acceder a los libros, es decir, solo las elites representadas en el clero y la nobleza europea. La imprenta de Gutenberg conocida desde 1450 es el desarrollo de una herramienta que permitió en primera instancia reproducir técnicamente muchos de los textos salvaguardados por las bibliotecas de las abadías, y en segunda instancia permitió reproducir y producir

<sup>113</sup> ENGELS, Federico. El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. 1876. EN: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1870s/1876trab.htm>

muchos otros textos no tan “cultos”, como folletines<sup>114</sup> escritos en lenguas vulgares, en las lenguas con que se comunicaban la mayoría de las personas hacia el siglo XV y que hoy constituyen lenguas oficiales de Europa, lenguas modernas y vivas; francés, italiano, castellano, etc.,.

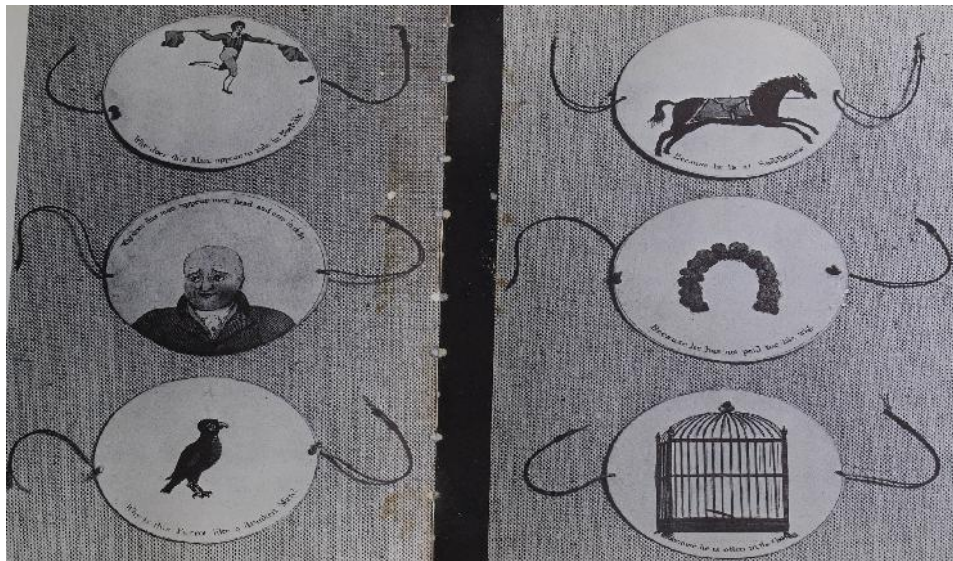
La relación que se establece entre imágenes en movimiento y técnica esta afincada en el mismo hecho de que estas imágenes son producto de desarrollos técnicos. El surgimiento de la fotografía es un proceso histórico que va desde el descubrimiento de que la luz incide y se refleja en la materia física hasta lograr mediante una reacción química fijar la incidencia de estos rayos en un placa metálica (Niepce). Y tras esto todo los desarrollos posteriores para perfeccionar esta imagen análoga a la realidad. Por otro lado la fotografía de Muybridge surgió de la necesidad por captar el movimiento y el fenaquistoscopio partió del principio de que dos imágenes fijas y yuxtapuestas continuamente sean percibidas por el cerebro como un sola imagen en movimiento. El fenaquistoscopio<sup>115</sup> es el primer antecedente del cine, el primero de muchos aparatos que reproducirán de forma mecánica una serie de imágenes para provocar la sensación de movimiento, esto lo convirtió en una gran atracción de feria gracias a la afección en la percepción sensorial humana en que incurría. El “cine”<sup>116</sup> es entonces en cualquiera de sus dimensiones el resultado del desarrollo de la técnica y la incidencia de esta en la sociedad.

---

<sup>114</sup>Jesus Martín Barbero en el Texto de los medios a las mediaciones resalta el papel que jugo la imprenta en las moviidades de una sociedad que se mueve entre la cultura oral y la letrada, refiriéndose concretamente a lo que implico esto en la sensibilidad popular con casos particulares como las novelas de cordel en Francia y el folletín español.

<sup>115</sup> C.W. CERAM. Arqueología del Cine. Ediciones Destino-Barcelona 1965. Pág 66.

<sup>116</sup> Entendiendo esta denominación para el cine como soporte análogo de registro y exhibición.



117

La relación entre manifestaciones que pudiesen ser susceptibles de catalogar como cines experimentales y la técnica se puede rastrear inicialmente en Deleuze. Este diferencio el montaje cinematográfico desde sus comienzos en tres tendencias, o mejor en la concepción de tres distintos directores; Dreyer recurriendo a la imagen-afección, Griffith a la imagen-acción y su desarrollo en el cine narrativo, Vertov recurriendo a la imagen-percepción y su desarrollo en el cine experimental. Deleuze le atribuía a este último una preferencia por utilizar la novedad de recursos técnicos.

Deleuze veía en Vertov el fundador de una tendencia experimental en el cine que recurría a los recursos técnicos en tal exploración, junto a esto Lev Manovich establece como pionera del cine experimental la película “El hombre de la cámara” Dziga Vertov. Lev Manovich<sup>118</sup> apunta a todas las posibilidades que hoy manifiesta la introducción del ordenador en la producción audiovisual en la medida de que un usuario en tanto que espectador de un producto también puede acceder a la realización desde su consola a través de una base de datos. Si bien es cierto que esta perspectiva pone de manifiesto el rol de la tecnología digital hoy en lo referente a los nuevos medios de comunicación, también lo es que ya Walter Benjamin se

<sup>117</sup>Ibíd. Pág. 65.

<sup>118</sup> MANOVICH, Lev. El Lenguaje de los nuevos medios de comunicación. Ed. Paidós comunicación. Buenos Aires 2006. Pág. 18.

percataba de esta posible “democratización” cuando hacía referencia al cine ruso frente al actor que en realidad no era un actor en el sentido dramático del término sino que desempeñaba un rol como actor social perteneciente a la masa, en contraposición al actor de la industria; en la perspectiva del cine ruso el actor no se asumía como mercancía.<sup>119</sup> Probablemente Benjamin en su momento no estuviese interesado en determinar que film era pionero en el cine experimental, pero no negaba su interés en acreditar un carácter de ruptura al cine ruso<sup>120</sup>.

Es a través de Benjamin que comprendemos y rastreamos las relaciones históricas entre técnica, esa misma técnica que hoy ha permitido la mediatización audiovisual, y estéticas de la ruptura que se manifiestan en la obra experimental. El papel y la utilización de los recursos técnicos (y/o tecnológicos) en la configuración de diversos productos audiovisuales<sup>121</sup> de carácter experimental y su correspondiente afección en la percepción social<sup>122</sup>, solo se entiende en las contradicciones de una sociedad post-industrial inmersa en la tensión de los discursos oficiales y hegemónicos que instaura el poder, y la explosión de otras formas de representación. Lo experimental

<sup>119</sup> “En la praxis cinematográfica —sobre todo en la rusa— se ha consumado ya esa remoción esporádicamente. Una parte de los actores que encontramos en el cine ruso no son actores en nuestro sentido, sino gentes que desempeñan su propio papel, sobre todo en su actividad laboral. En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe atender la legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido. En tales circunstancias la industria cinematográfica tiene gran interés en aguijonear esa participación de las masas por medio de representaciones ilusorias y especulaciones ambivalentes.” BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducción Técnica*. En: *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus. Madrid 1982. Pág. 41.

<sup>120</sup> “Con insistencia, podrá comprenderse que el cine mudo, en particular el ruso, es para Benjamin la quintaesencia, la cumbre, el máximo logro alcanzado en la línea de la ruptura antiaurática, en la línea de la ruptura con las formas canonizadas del arte burgués y su compañera inseparable la crítica romántico-idealista, iniciada hacia 1840 con el nacimiento del daguerrotipo y la creciente importancia de la técnica en los dominios antes anquilosados por el aura de lo artístico.” GERZOVICH, Diego. *Walter Benjamin y el Lenguaje de la Técnica*. Ed. Loescripto. 2005. Pág. 38.

<sup>121</sup> En referencia a una denominación general independientemente del soporte técnico.

<sup>122</sup> “Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra percepción. Pero esta situación tiene un reverso: las ejecuciones que expone el cine son pasibles de análisis mucho más exacto y más rico en puntos de vista que el que se llevaría a cabo sobre las que se representan en la pintura o en la escena. El cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados. Tal circunstancia tiende a favorecer —y de ahí su capital importancia— la interpenetración recíproca de ciencia y arte. En realidad, apenas puede señalarse si un comportamiento limpiamente dispuesto dentro de una situación determinada (como un músculo en un cuerpo) atrae más por su valor artístico o por la utilidad científica que rendiría. Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban generalmente cada una por su lado.” BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* Pág. 47.

afecta lo sensorial cuando este se ha institucionalizado en discursos que estandarizan, homologan y unifican la percepción de la realidad y la construcción de sentido a partir de la imagen-sonido. La transgresión a esta uni-direccionalidad de sentido esta dada en términos tanto morales, políticos y económicos. Lo experimental entonces se configura como un fenómeno socio-cultural que rebasa una concepción esteticista y se despliega como una estética de transgresión y ruptura.

El esteticismo para Benjamin esta inscrito dentro de la tradición del “arte por el arte”, en que la técnica se transforma exclusivamente en una practica despojada de su dimensión constructiva, despojada de una actitud creadora ante las condiciones materiales de la realidad en que esta inmersa; es decir, cuando la técnica es reducida a una acción. “Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “arte pour l'art”.<sup>123</sup>. En esto ve el autor el esteticismo en que se sumerge la política, que refleja la decadencia de occidente y de una sociedad en crisis. En la guerra la técnica, en su interpretación como práctica, es utilizada bajo fines bélicos por los discursos hegemónicos, y Benjamin ve claramente esto en todo el accionar que pone en juego el fascismo<sup>124</sup>.

El inconsciente óptico es un fenómeno que manifiesta las transformaciones y afecciones que provoca la fotografía en la percepción sensorial del ser humano cuando esta incursiona en la sociedad<sup>125</sup>. Esto radica en la facultad de la cámara

<sup>123</sup> BENJAMIN, Walter. Op. Cit. Pág. 57.

<sup>124</sup>“Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l'art pour l'art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual. (En la poesía, Mallarmé ha sido el primero en alcanzar esa posición.)” *Ibíd.* Pág. 26.

<sup>125</sup>“Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arrezagamientos de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones. Por su virtud experimentamos el inconsciente óptico igual que por medio del

para captar lo que el ojo humano no percibe; la fotografía al fijar dentro de un cuadro un instante de realidad percibida a través del objetivo de la cámara, saca a relucir los detalles imperceptibles al ojo humano en la mirada cotidiana. Aquí el aporte de Benjamin es clave cuando refiriéndose al cine habla mas de una apercepción en cuanto a lo óptico y acústico, y acentúa que la ventaja de esto radica la riqueza en puntos de vista que ofrece este medio ante lo que en ese momento constituía la oficialidad en la representación artística, el arte pictórico.

El impacto de la fotografía y el cine en sus comienzos suscito la discusión en torno a si estos correspondían a una tradición artística o no, tal situación opaco el carácter revolucionario del cine y la fotografía al des-quebrajar la condición aurática de la obra de arte, la principal tesis de “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” es que tal quiebre aurático conlleva una dimensión política.

“Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política.”<sup>126</sup>

Esta cuestión lleva entonces implícita una transgresión a la concepción de arte acuñada desde la edad media al reproducir técnicamente una obra y sumergirla en un circuito de producción y consumo al que las masas acceden en una etapa industrializada de la sociedad. Este proceso re-significa el uso y la valoración de la obra, lo que ratifica una condición primordial de la técnica en estéticas que produzcan una ruptura frente a la tradición.

“Mientras sea el capital quien de en él el tono, no podrá adjudicársele al cine actual otro mérito revolucionario que el de apoyar una crítica revolucionaria de las concepciones que hemos heredado sobre el arte. Claro que no discutimos que en ciertos casos pueda hoy el cine apoyar además una crítica revolucionaria de las condiciones sociales, incluso del orden de la propiedad. Pero no es éste el centro de gravedad de la presente investigación (ni lo es tampoco de la producción cinematográfica de Europa occidental).”<sup>127</sup>

---

psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional.” *Ibíd.* Pág. 48.

<sup>126</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* Pág. 27.

<sup>127</sup> *Ibíd.* Pág. 39.



Si bien es cierto que la reproducción técnica en principio favorece la dinámica de una industria cultural, también lo es el hecho de que ésta posibilita la construcción y búsqueda de propuestas de carácter experimental que no oculten o abandonen la dimensión política en su constitución como productos culturales. Por tanto la relación entre técnica (y/o tecnología) y audiovisuales experimentales se afianza en el hecho de estos contienen elementos que logran trasgredir el canon de un discurso hegemónico institucionalizado a través de la producción de sentidos y representaciones sociales, paralelas, alternas o divergentes a dicho discurso oficial. Y es desde este marco que se establecen conexiones entre el desarrollo tecnológico y lo experimental.

El proceso histórico que marca el desarrollo de la fotografía y el cine confirman la presencia de la técnica en dicho proceso, sin embargo la novedad técnica no se constituye en una condición a priori en si misma, sino que esta juega un papel importante solo en cuanto a la transformación de la percepción social y los elementos de transgresión y ruptura que una obra experimental logre con la implementación de dicha técnica.

En cuanto a la discusión que divide de forma tajante arte por un lado y técnica por otro Benjamin demuestra como la dimensión política del arte se vislumbra con la reproducción de la obra que solo es posible con lo que permite el dispositivo técnico. Esto ratifica la crítica de este autor ante posiciones sacralizantes, ya sean utópicas o apocalípticas, con respecto a la técnica y evidencia la vigencia de Benjamin en problemáticas contemporáneas como el rol que juega la técnica en la dimensión estética de la sociedad.

“La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin. Este comportamiento progresivo se caracteriza porque el gusto por mirar y por vivir se vincula en él íntima e inmediatamente con la actitud del que opina como perito. Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. De lo

convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo. En el público del cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva.”<sup>128</sup>

El vídeo con respecto al cine implicó una transformación en el soporte técnico y en la percepción, por un lado hizo transitar al espectador de los espacios públicos (teatros), a el espacio privado (el hogar), lo que hoy conocemos como home-vídeo. Es decir, un desarrollo técnico implicó de una u otra forma una agresión a la tradición institucionalizada por la misma industria cinematográfica, sin embargo tal cambio también entro de un circuito de producción y consumo. Por otro lado con el vídeo hay una transformación en la composición de la imagen en movimiento al agregarle mas movilidad a esta, también al permitir un mayor acceso a los equipos de registro e iniciar el camino al soporte digital. Hoy el cine, como soporte técnico, se va gradualmente mudando a la tecnología digital, de aquí el interés por referirnos al audiovisual como un concepto mas general que reconoce en el lenguaje cinematográfico su antecedente histórico.

La tecnología digital en el mundo contemporáneo constituye el soporte técnico desde donde se posibilita la construcción de discursos alternos a la posición hegemónica, mas aun cuando una industria cultural persiste en mantener el soporte análogo en los circuitos de exhibición. Esto es, innovaciones tecnológicas devenidas en cambio de formato de registro audiovisual, con una relativa democratización en el acceso a estos equipos de registro, pero que aun no se democratiza como formato de exhibición en los circuitos oficiales. Esto es evidente porque en la mayoría de circuitos de exhibición en el mundo el carrete de película de 35mm es aun el referente primordial.

En consecuencia la denominación mas acorde a la realidad contemporánea para referirnos a lo que generalmente se ha llamado “cines experimentales” sera el audiovisual experimental. En donde el factor tecnológico juega un papel importante en la medida que abre las posibilidades de exploración y experimentación (por costos, accesibilidad, disponibilidad, difusión), pero sobre todo mantiene la intención

---

<sup>128</sup> *Ibíd.* Pág. 44.

de establecer una ruptura frente a la oficialidad, porque aunque la industria cultural también asimila en su organicidad la tecnología digital para hacer de ello un valor agregado al espectáculo, la eclosión de otras formas y discursos que indaguen y se contrapongan a la exclusividad y unidimensionalidad que implica un solo discurso, es el horizonte que perfila lo digital en nuestra época.

### 3. ESTÉTICAS DE LA RUPTURA

#### 3.1 LA EDAD DE ORO. Película sonora y hablada de Luis Buñuel. 1930.

¿Cómo abordar un film en que las imágenes que se suceden no obedecen a una lógica lineal o causal, que cuenta una historia sin un comienzo ni final claro? ¿Se reduce el film a una serie de imágenes que solo adquieren sentido dentro de la mente de su creador? ¿Cómo encarar este film en su carácter experimental? Lo que se pueda analizar del film se puede deducir a partir de las imágenes y sonidos que expone, de la forma como se pone en escena elementos visuales y sonoros con la intención de representar, expresar o provocar algo. Partiendo de que la película es un producto cultural enmarcado en un contexto social, esta se analizará para tratar de comprender hasta donde es una manifestación inmersa en el fenómeno de cine experimental.

“La Edad de Oro” es una obra cinematográfica realizada durante el periodo de entre guerras mundiales en Europa, está claramente marcada por las vanguardias artísticas de comienzo de siglo XX, específicamente por el surrealismo inspirado en las ideas de Sigmund Freud. Dos años antes Buñuel había realizado junto a el pintor surrealista Salvador Dalí “El Perro Andaluz”, film paradigmático del surrealismo a partir del cual se mitifico la escena del ojo rasgado con una navaja como referente directo de lo onírico en una propuesta audiovisual. El guión lo comenzaron a escribir entre Buñuel y Dalí, sin embargo, por diferencias entre estos y por la presencia de la esposa de Dali, Gala<sup>129</sup>, Luis Buñuel escribe el guión de “La Edad de Oro” en la casa de descanso de sus mecenas los vice condes de Noailles<sup>130</sup> y realiza la película bajo

---

<sup>129</sup> “Dalí, expulsado de Figueras me pide que vaya con él a la casa de Cadaqués. Allí nos podemos a trabajar dos o tres días. Pero a mí me parece que el encanto de *Un chien andalou* se había perdido por completo. ¿Era ya la Influencia de Gala? No estábamos de acuerdo en nada. Cada uno encontraba malo aquello que proponía el otro y lo rechazaba.” BUÑUEL, Luis. *Mi Último Suspiro*. ED. Plaza y Janés. Barcelona 1992. Pág. 137.

<sup>130</sup> *Ibíd.* Pág. 137.

la total financiación de estos aristócratas sin que ellos intervinieran en el proceso creativo, concediendo absoluta libertad a Buñuel<sup>131</sup>.

La reacción que generó la película en los espectadores tras los días en que se exhibió en París representa un primer indicio de los elementos de transgresión, a los valores de la sociedad, en que este film logra incursionar.

“1930 fue el año del escándalo de LA EDAD DE ORO. Desde el 28 de Octubre la película, que había recibido el visto bueno de la censura, había sido exhibida sin incidentes, pero en la noche del 3 de Diciembre, algunos miembros del público comenzaron los gritos de "Abajo los Judíos" y "Esto les enseñará que todavía quedan cristianos en Francia". Entonces bombas de olor comenzaron a estallar en todo el recinto y varios espectadores fueron golpeados en la cabeza. Se arrojó tinta roja a la pantalla, la silletería fue destruida y cuadros de Dalí, Max Ernst, Man Ray, Miró y Tanguy que colgaban en el lobby fueron rajados a navaja. Después de interrumpir la proyección y de haber cortado los alambres del teléfono los demostrantes (miembros de la Liga Patriota y la Liga Antisemita) huyeron del teatro. La prensa de derecha lanzó contra la película una campaña pidiendo la prohibición. El 11, de hecho, esa prohibición se hizo efectiva y las copias fueron confiscadas.”<sup>132</sup>

Desde la escritura del guión la influencia de las vanguardias se evidencia no solo porque es el contexto de donde emerge, sino porque el autor manifiesta de forma explícita que quería seguir siendo surrealista a toda costa<sup>133</sup>. La primera serie de imágenes están subtituladas, muestran y describen escenas cotidianas y costumbres de escorpiones. Luego unos bandidos descubren a un grupo de jerarcas de la iglesia católica orando en un acantilado. Después la celebración de fundación de la Imperial Roma en el sitio donde oraban los clérigos, se ve interrumpida por la euforia amorosa de una pareja en el lodo, y a partir de allí el film aborda la imposibilidad de amor entre esta pareja por causa de distintos dispositivos que establece la sociedad para impedir su relación (el hombre es detenido, se libera tras mostrar a los policías un título que lo acredita como ciudadano ilustre, va en busca de su amada y durante una fiesta la pareja fracasa de nuevo en el intento por consumir su pasión). Finalmente, Jesús, el Jesús del cristianismo, sale de una orgía

<sup>131</sup> *Ibíd.* Pág.138.

<sup>132</sup> ALVAREZ, Luis Alberto. EN: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/cresencio/kinetos/laedad.htm>  
Artículo publicado inicialmente en la revista Kinetoscopio.

<sup>133</sup> BUÑUEL, Luis. *Óp. cit.* Pág. 136.

del castillo de Selliny entre los que se encuentra el duque de Blangis, quien lo identificamos por estar al comienzo en la celebración de la fundación de la imperial roma. Con un primer plano de una cruz y musica de fondo culmina el film.

En “La Edad de Oro” asistimos a una yuxtaposición de imágenes que reflejan el lado más sórdido de la sociedad burguesa de comienzos de siglo XX en Europa. El papel que jugó esta película en el contexto histórico del momento es lo que le concede su carácter experimental y le coloca como una obra pionera en trasgredir los valores y principios de la civilización occidental,<sup>134</sup> y en esta medida, aunque la memoria histórica no la relego a la marginalidad, en su momento si implico una propuesta estética al margen de la oficialidad así haya sido financiada por una pareja de mecenas pertenecientes a la aristocracia francesa. La película se realizó por fuera de un circuito industrial y de competencia, circuito que para entonces Hollywood ya había sentado las bases. Lo interesante de este film es que esa ruptura es provocada en el cruce de por lo menos dos elementos claves: emerge del contexto socio cultural de las vanguardias artísticas en Europa y las incursiones técnicas de que se valió Buñuel están en función del tono provocador del film. Estos rasgos son los que permiten caracterizar “La Edad de Oro” como un film de carácter experimental y establecer distancia ante una catalogación que lo remite exclusivamente al surrealismo.

Por lo menos son cuatro las ideas que se manifiestan a lo largo de los 62 minutos que dura la película, de hecho está prácticamente compuesta a partir de cuatro unidades temáticas: los escorpiones, los delincuentes y los clérigos, la pareja de enamorados, y el Jesús. Estas ideas se pueden comprender como cuatro escenas que engranados constituyen un sentido general para toda la película. En este orden en que están descritos, el segundo y el tercero tienen una continuidad en términos de espacio cinematográfico, y el primero como el último se presentan en primera

---

<sup>134</sup> Esto esta explicito en varias imágenes del film: La patada al perro en la escena de la celebración de la Imperial Roma, empujón al ciego en una calle, La actitud de los participantes a la reunión social frente al disparo del hombre a un niño, el Jesús rejuvenecido tras una orgía, etc.

instancia como ideas independientes a los otros dos pero sin estar aislados, sino inmersos dentro de una unidad conceptual: la cotidianidad de los escorpiones se reduce a la lucha a muerte entre ellos mismos, entre congéneres por obtener alimento, por obtener un botín que en este caso es una rata, y estas imágenes representan una alegoría de la naturaleza de los seres humanos; bandidos o clérigos, escorpiones o humanos la referencia dentro de la película es identificarlos como una especie de la misma naturaleza. La secuencia del Jesús por su parte es el máximo umbral de crítica a una institución religiosa, cuestión que atraviesa toda la película.

En la secuencia siguiente a la de los escorpiones unos bandidos esperan alguna víctima para acechar, luego aparecen los clérigos sentados en un pedestal, pero en el acantilado y como posible botín para los bandidos, sin embargo estos jefes de la iglesia no se convierten en víctimas de los bandidos, por el contrario, con una elipsis de tiempo aparecen en la siguiente escena como esqueletos de otra época y fundadores de la Imperial Roma. No hay por lo tanto una narración lineal que apele a la causalidad, son imágenes montadas que evocan ideas, que critican una institución como la iglesia católica por analogía con imágenes de escorpiones y bandidos.

La historia de amor comienza en la celebración de la fundación de la antigua Roma, en el preciso momento en que un alto jefe del estado comienza a pronunciar su discurso, la pareja irrumpe, primero con un grito placentero de la mujer y luego la misma imagen de la pareja revolcándose apasionadamente en el barro, esto choca y contrasta frente a las imágenes de la celebración en que participan diferentes personalidades de la sociedad; burguesía, políticos, militares, religiosos; quienes escuchan un solemne discurso de palabras evocan de algún modo la idea de modernidad.

“Señoras y señores: nuestra tierra, repartida equitativamente y trabajada dentro de la tranquilidad no se destruye sino que produce más. Tenemos que aceptar que en la paz

podemos competir logrando desarrollar nuestros óptimos esfuerzos. Pero nadie debe tratar de hacerlo solo. Unidos podemos...”<sup>135</sup>

Tras ser separados, la mujer es llevada con unas monjas y el hombre detenido por la policía, la pareja continuará a lo largo de la película intentando consumir su pasión de forma frustrada.

Además de esta secuencia, muchas otras de la película apuntan a trasgredir directamente los valores de la sociedad burguesa. Una es en la que un niño es asesinado por una especie de hombre de seguridad de la reunión social en la que se encuentran los personajes que asistieron a la celebración de la fundación de la Imperial Roma. Las imágenes muestran a las personalidades de la alta sociedad observando con complacencia el cadáver del niño recién muerto por jugarle una broma al hombre de seguridad. La última escena posee una fuerte y ácida crítica a la iglesia católica; Jesús participa de una orgía de la cual sale placenteramente rejuvenecido.

En “La Edad de Oro” está mediando la cuestión de potenciar el soporte técnico de registro y reproducción con la intención de afectar la percepción del espectador; dotar de sonido y diálogos a las imágenes está encausado en la construcción de la atmósfera que recrea la película, cabe aclarar que muchas de las secuencias están por supuesto influenciadas por el surrealismo, con la intención explorar en el subconsciente y de construir el espacio de lo onírico.

La primera película exhibida ante un público con un registro simultáneo de sonido fue “Don Juan” (1926)<sup>136</sup>. No tenía voz, solo efectos sonoros y música. La técnica era registrar directamente el sonido en un disco durante el rodaje. El cine nunca fue mudo como muchos lo consideraron, siempre tuvo sonido, músicos orquestaban y efectos de sonido se creaban en tiempo real durante la exhibición, es decir, desde

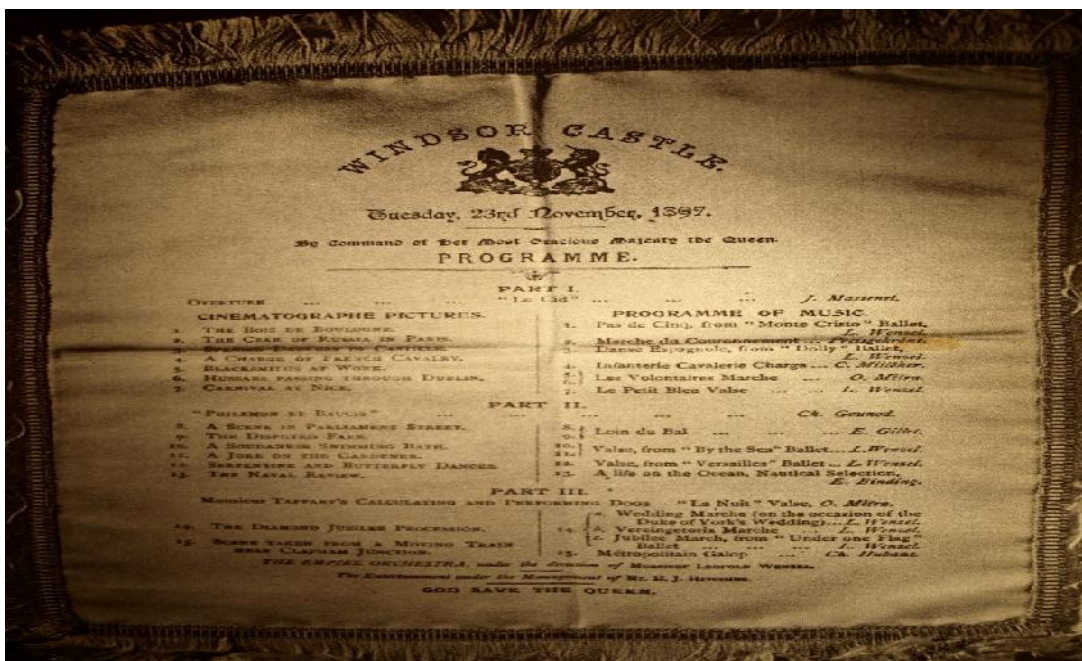
---

<sup>135</sup> BUÑUEL, Luis. LA EDAD DE ORO. 1930.

<sup>136</sup> SADOUL, Georges. Historia del cine mundial: Desde los orígenes. ED. Siglo XXI, México 1987. Pág.210.



los inicios del cine hubo acompañamiento de sonido en la exhibición. Antes de la primera proyección de los Lumiere uno de los pioneros en cuanto a las búsquedas narrativas con el nuevo dispositivo (mucho antes de la ascensión del cine como medio de comunicación masivo, arte e industria), Emile Reynaud utilizó acompañamiento de sonido en la proyección de dibujos animados mediante la transformación de un aparato que el mismo había desarrollado denominado el praxisnoscopio<sup>137</sup>, con lo cual logro proyectar algunas imágenes con ruido. También una exhibición de cortometrajes de los hermanos Lumière en diciembre de 1895 tuvo acompañamiento del piano de Emile Maraval.<sup>138</sup> Edison en las proyecciones del Kinetoscopio utilizaba también el fonógrafo inventado por él mismo unos años antes<sup>139</sup>. Y hacia 1897 ya hay toda una institucionalización del cine como espectáculo y ello lo termina de confirmar la utilización de música en vivo en las proyecciones. El siguiente cartel da muestra del rol que empezaba a jugar el cine en la sociedad y como el sonido se constituye en parte del mismo espectáculo.



<sup>137</sup> CERAM, C. W. Arqueología del cine. ED. Destino. Barcelona 1965. Pág. 194.

<sup>138</sup> SADOUL, Georges. Óp. Cit. Pág. 18.

<sup>139</sup> CERAM, C. W. Óp. Cit. Pág. 136.

<sup>140</sup> CERAM, C. W. Óp. Cit. Pág. 187.

“La Edad de Oro” fue una de las primeras películas sonoras filmadas en Francia y la primera en explorar conscientemente el sonido dentro de una propuesta audiovisual. Lo que resulta más interesante es la manera como Buñuel utiliza el sonido en función del tono provocador del film. En este sentido la película se surte de un dispositivo técnico para lograr esa ruptura y transgresión de valores. El sonido monoaural (registro sonoro en un solo canal), que al reproducirse provoca la misma sensación que sentimos cuando escuchamos por un solo oído, implica un cambio de percepción en el espectador y Buñuel utiliza hábilmente esta novedad para representar imágenes oníricas. En 1930 esto es un verdadero merito que se acredita Buñuel. El rodaje con ausencia de sonido directo, el cual se sincronizó después con la imagen, nos evidencia la utilización del dispositivo sonoro para crear cierto sentido afine a los intereses del film. La película fue pensada con sonido y el tratamiento que se le dio a este hace que sea una de las primeras películas en donde además de la experimentación con el sonido se logra construir sentido a partir de la utilización consciente de este, rompiendo con la tendencia del momento de acompañar el film con música o simplemente cargar a los personajes con dialogo.

Un artículo de Pablo Iglesias Simón<sup>141</sup> sobre la función narrativa del sonido en el llamado cine “mudo” muestra que siempre, incluso antes de que una banda de sonido estuviese incorporada a la película proyectada, hubo una intención de que el sonido evocara la misma idea a la que remitía la imagen. Inicialmente en manos de una orquesta de manera simultánea a la proyección, luego bajo la utilización del vitaphone que tenía música pre-grabada y se sincronizaba con el proyector para amplificar el sonido en el momento de la exhibición.

De aquí podemos deducir que la producción oficial cinematográfica, ya utilizaba el sonido con los fines en que Hollywood asumía el cine, es decir, como medio de entretenimiento, y en esta medida el sonido y la imagen están en función de

---

<sup>141</sup> IGLESIAS S., Pablo. La Función del Sonido en el Cine Clásico de Hollywood. EN: Área Abierta N°7. Madrid. Enero de 2004.

representar una realidad que garantizará la continua atención del espectador en la historia narrada. De esta manera el cine oficial utilizaba los recursos técnicos desde este prisma.

El papel del sonido ( música, voz y efectos sonoros) en “La Edad de Oro” es un hecho que reafirma el carácter experimental del film, por ser pionero en la utilización de un recurso técnico que ya era usado mucho antes de 1930 en la exhibición cinematográfica, pero en este caso para provocar la atmósfera onírica del film, para acentuar escenas en que el sonido contribuía con el choque que buscaba provocar la imagen, tal es la situación en la escena del lodo.

Lo que llama la atención de los asistentes a la celebración del acantilado, y de los espectadores del film, es el gemido de una mujer. Ella y su amado se abrazan y acarician apasionadamente en el lodo, tras ser separados, el hombre es retenido en el lodo mientras observa a su amada al ser alejada por un par de monjas. La secuencia pasa del primer plano, mostrando el rostro angustiado del hombre, a la imagen la mujer sentada en un retrete mientras observa una tira de papel higiénico que ondea como una bandera, toda la escena ha sido acompañada por música desde el comienzo dándole así una continuidad, luego al plano del papel higiénico se yuxtapone otra imagen, un plano de lodo o tal vez lava mientras rueda y rebulle, y en este preciso instante la música es cortada por el sonido de una cisterna al ser descargada. Luego la secuencia retoma la música para el plano del lodo y finalmente vemos de nuevo en primer plano el rostro angustiado del hombre.

En esta secuencia el sonido junto con la imagen funcionan como dispositivo de choque, y allí se genera una ruptura con un tipo de narración lineal en que el cine oficial transitaba. Solo Buñuel utilizó en aquel momento un recurso técnico novedoso como el sonido para constituir un sentido que lograra transgredir la percepción del espectador y los preceptos valorativos de este.

Ahora bien, en el film también hay secuencias en que se utilizan sonidos que evocan directamente el referente de la imagen, las imágenes de explosiones de casas en una calle de la imperial Roma son correlativas con el sonido de explosión o la destrucción de un de un violín por el pisoteo de un transeúnte en una calle. Sin embargo la experimentación con el sonido está lejos de ser un ensayo y prueba, el sonido está pensado en función de la provocación que busca la imagen, y esto también se evidencia con la utilización de su negación, el silencio. La secuencia en que el hombre es llevado por las calles de la imperial Roma hasta que se detiene frente a una vitrina con el cartel de una bella mujer, viene antecedida por una música que marca la continuidad hasta el momento en que se abandona dicha música para dar paso al silencio, a esta imagen se yuxtapone la imagen de su amada; tal composición es claramente una secuencia onírica. Al plano de la mujer en total silencio transcurre un pequeño alejamiento de la cámara (zoom out) terminando en un plano general de ella en un sofá, finalmente la secuencia vuelve a la imagen del rostro del hombre mirando a través de la vitrina. Este montaje de Buñuel es todo un acierto en cuanto a la utilización del sonido y su negación ( el silencio) dentro de una misma escena. En otra escena una vaca esta sobre la cama de la mujer y la voz de esta no se escucha aunque vemos que ella mueve los labios dirigiéndose a la vaca, luego escuchamos los sonidos que produce la vaca mientras baja de la cama, específicamente el de la campana que lleva en el cuello (correlación de imagen y sonido) al cual luego se yuxtapone el sonido de los latidos de un perro y el zumbido del viento, tras esto entra la imagen del hombre llevado por una calle con perros que ladran tras una reja y en paralelo, el sonido del zumbido de viento con la mujer mirándose en un espejo (este montaje lo que evoca es que la mujer esta pensando en su amado). Otra de las escenas en que se reafirma el carácter experimental del film con la utilización consciente del dispositivo técnico (sonido) es en la que la pareja ve de nuevo frustrada su voluntad de dar rienda suelta a la pasión cuando el hombre es notificado de una llamada y debe ir a contestar. En esta escena hablan dos hombres en diferentes espacios, se establece un dialogo que se hace explicito con las voces de cada uno de los interlocutores, hay luego un efecto sonoro en off, el

sonido de un disparo y de una caída dentro de un plano fundido en negro, la imagen que se monta luego es la de un revolver en el piso junto a unos zapatos y un teléfono colgando mientras la cámara hace un movimiento vertical hacia arriba, después se monta la imagen de un cadáver en el techo como si yacerá en el piso. De nuevo Buñuel utiliza el sonido en una escena de rasgos oníricos, el montaje de la imagen del hombre en el techo acentúa el tono del film en que no se remite a una lógica lineal en la narración.

Si la utilización del sonido por parte de Hollywood durante esta época apuntaba a dar una credibilidad a la historia, para garantizar el entretenimiento, Buñuel lo utilizo para romper esquemas, en este caso para cargar a los personajes de una voz que habla desde una conciencia y provoca la sensación de que se asiste a un dialogo entre las conciencias de dos personajes. Es en la escena en que se ofrece un concierto a los asistentes a una reunión social en el jardín, continuo a esta acción esta la pareja separada en el lodo tratando de consumir su amor. Allí no aparece una voz en off omnisciente que narra la historia desde fuera del cuadro sin presencia visual, por el contrario, son las voces de los dos personajes, y aunque no mueven los labios se están comunicando con gestos, se miran, se acarician, y a esta imagen Buñuel le monta sus voces contestándose mutuamente. El sonido de un beso mientras la imagen muestra al hombre acariciando a la mujer reflejaría, vía efecto sonoro, la impotencia de los personajes para consumir su relación, ya que luego irrumpe en la escena el director de la orquesta quien es un anciano y termina besándose con la mujer, evocando la imagen de una relación incestuosa entre padre e hija. La voz, este sería uno de los usos del sonido que sentaría un precedente en cuanto al papel del sonido en el montaje de "La Edad de Oro".

Lo experimental en Buñuel nace fuertemente influenciado por las vanguardias artísticas. Ante esto cualquier lector podría refutar que la producción cinematográfica de George Méliès es claramente de carácter experimental y no necesariamente está ligado a los movimientos de vanguardia. Sin embargo, lo experimental en este

pionero y su mayor aporte a un lenguaje cinematográfico está dado por la forma como encara lo novedoso del dispositivo técnico con el fin de trasladar un espectáculo de ilusionismo a la pantalla cinematográfica. Entre 1896 y 1915 el cine es una novedad técnica y Méliès lo explora en cuanto a lo que puede provocar en la percepción de quien asiste a un espectáculo<sup>142</sup> a divertirse. Por otro lado para 1910 el cine no es aun monopolio norteamericano y la guerra aun no ha desbastado la incipiente industria cinematográfica europea, así Tomas Alva Edison haya iniciado una guerra de patentes para defender los derechos que ostenta por la invención del Kinetoscopio y para controlar la explotación del cine económicamente y perfilarlo como la nueva industria-espectáculo. De tal modo que lo experimental en Méliès no transgrede ni genera alguna ruptura con algo que le anteceda, se ubica en un momento de transición en que se está configurando el lenguaje cinematográfico como lo apunta Jean Mitry y en el que se están sentando las bases de este como industria.

Buñuel en 1930 utiliza un recurso técnico, el sonido, aun en desarrollo y en un momento en el que el cine ya estaba consolidado en sus tres dimensiones; como medio de comunicación, como industria cultural y como expresión artística. Este es el elemento que está en juego en cuanto al carácter experimental de “La Edad de Oro”, recurrir a la novedad del sonido como recurso técnico que permite influenciar en la percepción social y construir sentido desde otra mirada. Buñuel no tenía la intención de realizar una película de cine experimental, su voluntad era realizar una película surrealista<sup>143</sup>. El carácter experimental de un film como “La Edad de Oro” se reafirma desde la propuesta audiovisual que construye y de las reacciones que genero en el contexto que fue realizada. Es decir, lo primero que se puede concluir a partir del análisis de la película es que la ruptura y transgresión en que incursiona se produce tanto en la dimensión narrativa frente al discurso del cine oficial, como frente a los valores morales que una sociedad constituye. Ahora bien, la experimentación en esta película no está encarada como una curiosidad alrededor del dispositivo

---

<sup>142</sup> CERAN, C. W. Óp. Cit. Pág. 195/6.

<sup>143</sup> BUÑUEL, Luis. Mi Último Suspiro. ED: Plaza y Janés. Barcelona 1992. Pág. 136.

técnico, por el contrario el carácter experimental de “La Edad de Oro”, a través de los elementos visuales y sonoros, está inscrito en lo que podemos llamar una estética de la ruptura cuando esta ruptura se extiende como una crítica y transgresión a la sociedad del momento.

### **3.2 SHADOWS. “Sombras”. John Cassavetes, 1959.**

“Es empresa muy difícil hermanar la lógica del argumento con la espontaneidad de los actores, a los que se deja libertad de improvisación, pero John Cassavetes logró realizarlo con éxito en su extraordinaria película *Shadows* (1957), hecha por actores no profesionales y con relativa poca experiencia. Busca un efecto de *cinéma vérité* y pertenece al vanguardismo, por conseguir evitar caer en el cliché comercial y por la facilidad positiva que tiene para captar a la gente en las escenas dialogadas, con tanto realismo que se llega a sospechar que se utilizase una cámara oculta...”<sup>144</sup>

La improvisación y sus puestas en escena, la influencia del jazz, el teatro y la radio convierten a “*Shadows*” en el antecedente del llamado cine underground americano. Representa tal vez la mejor y más independiente película de este director, probablemente porque este fue uno de los film en que Cassavetes tuvo total libertad creativa en la realización, gracias que no estaba presionado por una productora grande que hubiese financiado el proyecto, y a que fue la primera película que rodó y con la cual logró poner en práctica su método de improvisación para dirigir actores.

La época dorada de Hollywood es identificada desde 1930 a 1945 aproximadamente, es el llamado cine clásico en el que se evidencia claramente la dimensión industrial del cine<sup>145</sup>. Aproximadamente después de 1930 el universo audiovisual en occidente ha estado dominado por la influencia directa e indirecta de Hollywood, la industria americana del cine venia consolidándose desde comienzos del siglo; primero con la guerra de patentes promovida por Tomas Alva Edison<sup>146</sup> se van constituyendo lo rasgos puntuales de la industria en los comienzos del cine.

<sup>144</sup> TYLER, Parker. *Cine Underground. Historia Crítica*. ED. Planeta. Barcelona 1973. Pág.210.

<sup>145</sup> SADOUL, Georges. *Óp. Cit.* Pág. 189.

<sup>146</sup> *Ibíd.* Pág. 92.

“Dispuesto a acabar de una vez por todas con sus competidores, Edison abrió su caja de truenos y con los peores modales esgrimió los derechos que detentaba por su patente del Kinetoscopio. Por encargo de Edison, los abogados Dyer and Dyer lanzaron su caballería contra las pequeñas compañías o comerciantes individuales que explotaban el invento de la fotografía animada. Su primera demanda judicial por violación de patentes data del siete de diciembre de 1897 y fue interpuesta contra Charles H. Webster y Edward Kuhn, socios fundadores de la Internacional Film Company. A este proceso siguieron muchos otros entre 1897 y 1906, que llegaron a tener serias repercusiones en Washington.”<sup>147</sup>

Luego con la primera guerra mundial que sacudió a Europa<sup>148</sup>; y con la aparición de una nueva técnica que permitía la proyección de cine hablado<sup>149</sup>, la producción estadounidense se consolidó como emporio económico y cultural en todo el mundo. La puntada final con el que la gran industria resultó ampliamente beneficiada se sucedió tras la segunda guerra mundial cuando todas las cinematografías europeas entraron definitivamente en crisis.

En determinados casos podríamos llegar a rastrear muchos intentos por escapar de la representación y narración estándar que lineaban los ejecutivos de Hollywood, sin embargo, desde cualquier ángulo en que analicemos las circunstancias, la producción cinematográfica que se exportaba desde los Ángeles hacia casi todos los rincones del mundo (con excepción de la India y la China) representó lo oficial y hegemónico por muchos factores. Por un lado la televisión no se convirtió en fenómeno masivo de comunicación sino hacia 1950 (y solo en Norte América), lo que significó que durante más de medio siglo las salas de cine fueran uno de los pocos espacios que convocaba a miles de espectadores en todas las grandes urbes del mundo; las salas de cine eran espacios centrales de ocio y socialización en donde la experiencia urbana alcanzaba a sus mayores alcances. Este aspecto social que implicaba la experiencia de una sala de cine estaba mediado por el mercado, y particularmente por las compañías de Hollywood quienes eran en un alto porcentaje los propietarios de los canales de distribución y exhibición.

---

<sup>147</sup> GUBERN, Román. Historia del Cine Universal. ED. BABER S.A. Barcelona 1995. Vol 1, Pág. 77.

<sup>148</sup> SADOUL, Georges. Óp. Cit. Pág. 102.

<sup>149</sup> *Ibíd.* Pág. 217-218.



La hegemonía de Hollywood continuó durante la década de los 50, sin embargo para este periodo la televisión se convirtió en un fenómeno de comunicación de masas en los Estados Unidos<sup>150</sup>. Las cámaras de cine para amateurs hicieron su aparición convirtiéndose en un producto relativamente asequible; cámaras de cine no profesionales en formato de 8mm y 16mm, diseñadas y elaboradas como un producto de consumo para que la clase media americana guardase un registro, tal cual un álbum fotográfico, de su vida cotidiana. Estas cámaras significaron en este momento una posibilidad para producir cine de otra forma y con otros intereses a los que oficiaba Hollywood, a tal punto que luego será la industria televisiva la que sacará máximo provecho de las posibilidades técnicas de estas cámaras.

En septiembre de 1962 se publica en Nueva York el manifiesto fundacional del New American Cinema Group<sup>151</sup>. Sus últimas líneas tienen un claro mensaje: "no queremos películas rosas, sino del color de la sangre". El manifiesto respalda a los realizadores que trabajan al margen de los grandes estudios, quienes cansados del estilo y control de Hollywood buscan ante todo tener independencia creativa en sus obras y explorar alternativas audiovisuales que les permita respirar fuera de la gran industria.

En este contexto se inscribe "Shadows" del director John Nicholas Cassavetes, así como otra serie de films que hacia finales de la década de los cincuenta dan cuenta en distintas partes del mundo de una posición distinta a lo que oficialmente venía imperando en el universo audiovisual de occidente. La producción cinematográfica oficial se ve provocada por otras formas de abordar el cine, por una serie de films que le salían en el camino a esa visión hegemónica que se respaldaba en el monopolio económico. Son fenómenos aislados en distintas partes del mundo que manifiestan una preocupación por romper y trasgredir de algún modo la hegemonía audiovisual que lideraba Hollywood. En Europa Jean Luc Godard estrena "Al final de la escapada" en 1959.

---

<sup>150</sup> *Ibíd.* Pág. 329.

<sup>151</sup> Texto completo del manifiesto. EN: <http://www.film-makerscoop.com/history.htm>

“Película desesperada, nihilista, de lo que Godard ha declarado “he podido realizar el film anarquista que soñaba”, era sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica convencional, destruyendo la noción de encuadre”<sup>152</sup>

Y en Inglaterra en 1958 se produce el movimiento de cine documental Free Cinema liderado entre otros por Lindsay Anderson, Karen Reisz, Tony Richardson, que da cuenta de la insatisfacción ante la mirada unidireccional de Hollywood

“... un grupo de jóvenes airados aglutinados en torno al crítico Lindsay Anderson (1923-1994) pasaba a la acción creando el movimiento independiente del free cinema (cine libre), revitalizando con sus películas la semi-distinguida tradición documental que había dado al cine británico tantos días de gloria...”<sup>153</sup>

Y en 1955 con “Río 40°” de Nelson Pereira Dos Santos inicia el movimiento Cinema Novo de Brasil apelando a una estética que parte de lo marginal, bajo unas condiciones de producción particulares, críticas y absolutamente por fuera de Hollywood<sup>154</sup>, al que luego se sumaron otros directores como Glauber Rocha quien con el film “Dios y El diablo en la Tierra del Sol” consolido el movimiento.

Desde diferentes ámbitos emergieron diferentes propuestas audiovisuales entre finales de los 50's y los 60's que en términos generales manifestaban un inconformismo ante la hegemonía audiovisual preponderante, este fenómeno se ha dado en conocer como el nuevo cine.

John Cassavetes, descendiente de inmigrantes Griegos, nace en Nueva York en 1929. Inicio su trayectoria como actor de teatro, luego fue guionista y director de cine y teatro. Como actor participó con un rol en el film "Los Doce del Patíbulo" de John Huston y "El Marido de Rosemary" de Roman Polansky. Creo junto a Burton E. Lane un taller de actuación en un sótano de New York donde comenzó a enseñar a principiantes del mundo del teatro, con este taller buscaban abrir las puertas para la enseñanza de teatro a gente que no tuviese mayor experiencia<sup>155</sup> ni posibilidad de costear una escuela. Sus películas mas reconocidas son "Shadows"(1958/9), "A

<sup>152</sup> GUBERN, Román. Óp. Cit. Vol 3, Pág. 46.

<sup>153</sup> *Ibíd.* Pág. 86.

<sup>154</sup> SADOUL, Georges. Óp. Cit. Pág. 547.

<sup>155</sup> JOUSSE, Thierry. John Cassavetes. ED Cátedra. Madrid, 1992 Pág. 16.

Child is Waiting"(1963), "Faces"(1968), "The Killing of a Chinese Bookie"(1976/8) y "Opening Night"(1978). Cassavetes es uno de esos personajes que luchó a toda costa por mantener viva su libertad de expresión y su independencia, sin embargo, durante buena parte de su carrera estuvo ligado a la industria de Hollywood. Los conflictos y dilemas en que se desenvuelven sus personajes son el reflejo de su vida, trabajó siempre a partir de emociones internas y conflictos no tan explícitos. Su propuesta audiovisual en "Shadows" y la forma en que esta fue producida, le colocan como un autor independiente en determinado momento de la historia de la producción cinematografía en occidente.

"Shadows" relata las frustraciones, conflictos y contradicciones sociales que envuelven al ciudadano promedio de los Estados Unidos de la década del 50's y 60's, desde el racismo, las relaciones familiares, los miedos, las insatisfacciones personales, pero vista desde un ángulo excepcional, desde la visceral cotidianidad neoyorquina, desde lugares marginales y relegados de esa sociedad norteamericana de mitad de siglo XX. La influencia de la televisión, el neorrealismo italiano y el nuevo documental norteamericano<sup>156</sup> configuran este film, ello se hace explícito en secuencias que manifiestan un afán por mostrar la realidad desde otro rincón, por mostrar una realidad más verosímil con la cotidianidad contemporánea.

La ópera prima de John Cassavetes parte de un guión que se desarrolla de forma lineal, es decir, se plantea un conflicto, el desenvolvimiento de este y un final o resolución de este conflicto. En este sentido no hay una ruptura ni transgresión en cuanto a la estructura narrativa que desarrolla, la cual es heredada desde Aristóteles y que hoy continúa siendo un canon narrativo. La historia que se narra en Shadows gira en torno a la cotidianidad de tres hermanos afroamericanos en la ciudad New York, el conflicto que se plantea es racial y se hace visible a partir del romance entre Lelia (Lelia Goldoni) y Tony (Anthony Ray). El momento en que Tony conoce a los dos hermanos de Leila y se entera de los orígenes negros de ella se produce un giro

---

<sup>156</sup> *Ibíd.* Pág. 35.

dramático a partir del cual se empiezan a desarrollar los conflictos de identidad de los personajes.

La película fue rodada en Manhattan con un elenco de actores principiantes con los que el director ensayo por un tiempo el “método”; consistía en practicar una y otra vez la improvisación en escena alejando al actor del hermetismo que implica la memorización de líneas de texto<sup>157</sup>, constituyendo de esta forma un equilibrio y fluidez entre la improvisación y el guión, como método vertebral para la construcción de personajes. Los actores en su mayoría habían asistido al taller de actuación que Cassavetes había iniciado con su amigo Burton E. Lane hacia 1956 en un sótano de la calle 46 oeste<sup>158</sup>. La intención de este taller era abrir las puertas a todo el que quisiera actuar y servir de plataforma para que los actores pudiesen conseguir un papel en algún film u obra importante. El equipo de rodaje tampoco tenía mayor experiencia empezando por el mismo Cassavetes (*Shadows* es su primera película como director), quien alquiló una cámara de 16mm y empezó a rodar, solo un tiempo después entro al rodaje Erich Kollmar aportando su experiencia como camarógrafo en este formato y su propia cámara al proyecto. El film cuenta con una gran cantidad de secuencias rodadas en exteriores, están provistas de una gran movilidad que solo pudo conseguirse gracias lo livianas que resultaban este tipo de cámaras. La música por su parte tuvo un lugar bastante importante en cuanto a la constitución de atmósfera en las escenas; ritmos urbanos que provenían de la cultura negra, Jazz como música principal y tocada a partir de improvisaciones instrumentales.

La consecución de los recursos económicos de “*Shadows*” comenzó con la promoción en un programa de la radio neoyorquina en que se provocaba a los oyentes advirtiéndoles que si quería ver una película “sobre personas auténticas”<sup>159</sup> debían hacer un aporte económico para la realización de esta. Cassavetes financió su primera película a partir de donaciones de gente común que compraban un boleto

---

<sup>157</sup> CARNEY, Ray. *Cassavetes por Cassavetes*. ED. Anagrama, Barcelona 2004. Pág. 92.

<sup>158</sup> *Ibíd.* Pág. 70.

<sup>159</sup> JOUSSE, Thierry. *Óp. Cit.* Pág. 34.

por anticipado para ver la película, luego tuvo aportes de gente con mayor nivel económico, hasta contribuciones representadas en préstamo de equipo de rodaje y para el montaje final por parte de un laboratorio de New York<sup>160</sup>. Esto es la evidencia más clara de la intención de realizar cine con una real autonomía económica, *Shadows* es sin lugar a dudas un film independiente de frente a Hollywood en todo lo que se refiere a su financiación.

En cuanto a las dos versiones de *Shadows* y las diferencias con Jonas Mekas<sup>161</sup> quien siempre tuvo preferencia por la primera versión y acusó a Cassavetes de haberse vendido y montar una segunda versión para los productores<sup>162</sup>, hay que apuntar que más allá de las discrepancias con quienes prefieren la primera o segunda versión, esta segunda es la que el director determinó como obra final y la única que conocemos, por otro lado estos hechos manifiestan una preocupación por buscar una propuesta estética con la que el director se sienta satisfecho<sup>163</sup> ya que inclusive esta segunda versión tuvo dificultades para ser distribuida en Norteamérica y fue en Europa en donde se dirigió la mirada y el reconocimiento al film.

John Cassavetes hizo de la cotidianeidad el más terrible conflicto, con el tratamiento y la sutileza que filmó logró constituir otro lenguaje, demostró que podía hacer cine por fuera de los cánones de Hollywood y con los recursos que tenía disponible, *Shadows* refleja todo ese espíritu libre y profundo que se convierte en marca de época, en la que realizadores de todas partes del mundo expresan su descontento ante el saturado universo audiovisual dirigido por una sola mirada.

El dispositivo técnico en *Shadows* cobra gran importancia en dos ejes fundamentales, tanto en la posibilidad de acceso al medio, así fuese desde otro formato como el de 16mm que recién aparecía en el medio, como en la estética que se construye a partir de dicho dispositivo.

---

<sup>160</sup> CARNEY, Ray. Óp. Cit. Pág. 79.

<sup>161</sup> Jonas Mekas junto con su hermano Adolfo Mekas son una de las figuras más representativas del cine underground norteamericano quienes fundaron la revista film cultura.

<sup>162</sup> CARNEY, Ray. Óp. Cit. Pág. 109.

<sup>163</sup> JOUSSE, Thierry. Óp. Cit. Pág. 37.

“*Shadows* es un fenómeno infrecuente para la época, una película totalmente rodada en sonido directo. El uso de 16mm, tras las experiencias de cine directo y de televisión, y la ligereza de los nuevos equipos permitirían, gracias al Perfectone, antepasado del Nagra, la grabación de un sonido directo en perfecta armonía con el grano de la imagen. Mientras que todas las películas neorrealistas- con algunas excepciones notables, entre las que se encuentran, *La Terra Trema* de Visconti, y las primeras películas de *Nouvellae Vague*, incluidos Rouch y Godard- están postsincronizadas, Cassavetes utiliza un sonido directo admirablemente fundido con la música de Mingus y el ambiente urbano.”<sup>164</sup>

Las décadas de los 50's y 60's trajeron cambios importantes en cuanto a adelantos técnicos y desarrollo de tecnología aplicada a la producción y realización de cine y de audiovisuales en general, tales desarrollos se masificaron inicialmente en Europa y en los Estados Unidos, siendo en estos lugares donde se exploró en mayor medida las posibilidades de los nuevos equipos. Lo más importante durante este periodo consistió en la introducción y utilización de cámaras livianas y sonido sincronizado portátil, y la aparición de un nuevo formato de registro de imágenes y sonido, los magnetofones portátiles<sup>165</sup>. Tal hecho significó cambios en la estética de la imagen audiovisual, en la composición y montaje de secuencias y escenas, y sobre todo en la posibilidad de acceder a equipos de rodaje menos costosos que los tradicionales equipos de rodaje de la época.

Si “*La Edad de Oro*” fue la primera película en donde el sonido dejó de ser simplemente un acompañante de la imagen para ser otro elemento constitutivo de la estética de una propuesta audiovisual, “*Shadows*” fue una de las primeras rodada con sonido directo, allí Cassavetes recurre a recursos técnicos novedosos en el momento para el registro sonoro. Este hecho es bastante interesante teniendo en cuenta que la mayoría de las películas del momento eran pos-sincronizadas, pero sobre todo porque la utilización de este recurso técnico obedeció a factores económicos. El rodaje con cámaras de 16mm también fue una decisión que implicaba una reducción importante de los costos de producción ya que eran más económicas que las cámaras de 35mm, pero además, junto con el registro sonoro

---

<sup>164</sup> *Ibíd.* Pág. 95.

<sup>165</sup> El “magnetófono” al que se refiere Cassavetes era un sistema de sincronización RCA de ¼ de pulgada con el que reemplazó la grabación con micrófono.” CARNEY, Ray. *Óp. Cit.* Pág.96.

directo<sup>166</sup>, la utilización de estos recursos técnicos implicaba un cambio de la percepción del espectador. Usar cámaras de 16mm significaba añadirle una gran movilidad y fluidez a la imagen, ya que permitían rodar con cámara en mano<sup>167</sup> gracias a que eran mucho más livianas.

De las incursiones técnicas más importantes que afectan la propuesta estética en que se sumerge “*Shadows*” están la utilización de lentes teleobjetivos para el rodaje de planos exteriores desde el interior de tiendas o cafés con el fin de esconderse de la policía<sup>168</sup> ya que en muchos casos no contaban ni con los permisos ni licencias para rodar en la calle. El uso de la recién aparecida película TRI-X de kodak<sup>169</sup> con mayor sensibilidad que permitía rodar de noche, en exteriores y sin la utilización de luces de alta intensidad que hubiesen sido necesarias con la película antecesora. Y sobre todo la utilización de cámaras en 16mm las cuales había sido aprovechadas en el rodaje de documentales y la producción televisiva en Norteamérica.<sup>170</sup> Estos elementos confirman la importancia de la técnica y tecnología como factor mediador en el carácter experimental del film.

La concepción de libertad artística en Cassavetes está ligada a la autonomía económica que logró y al aprovechamiento de los recursos técnicos del momento. Se hizo un lugar entre los seguidores de cine independiente y ejerció una gran influencia para muchos realizadores en distintas partes del mundo. El cine de Cassavetes posee las bases teatrales, se traslada a las calles, escucha las

<sup>166</sup> “Cuando estrenamos *Shadows* en Inglaterra, dijeron: “El sonido más auténtico que jamás hemos oído” Bueno, en esa época, casi todas las películas, y sin duda alguna todas las de Twentieth Century Fox, estaban trucadas. Todo lo que los actores decían en el rodaje se limpiaba para que sonara totalmente esterilizado, para que no se oyera nada detrás de la voz. Si se veía tráfico al fondo, no se oía. Solo se oían las voces de los actores, para que el diálogo quedara totalmente limpio de interferencias. Pero nosotros filmamos Gran Parte de *Shadows* en un estudio de danza, con Bob Fosse y su grupo bailando encima de nuestras cabezas. Así que no podía ocuparme del sonido. Ni siquiera teníamos dinero suficiente para *imprimirlo*, para escuchar lo malo que era....Nos pasamos horas, días, semanas, meses, años tratando de arreglarlo. Pero lo dimos por imposible y decidimos dejarlo. Bueno cuando la película se estreno en Londres, dijeron: “¡Esto sí es innovador!” ¿Te das cuenta? ¡Innovador! Y nosotros casi nos matamos trabajando para destruir esa innovación.” CARNEY, Ray. Óp. Cit. Pág. 126.

<sup>167</sup> CARNEY, Ray. Óp. Cit. Pág. 97.

<sup>168</sup> *Ibíd.* Pág. 86.

<sup>169</sup> *Ibíd.* Pág. 96.

<sup>170</sup> CARNEY, Ray. Óp. Cit. Pág. 86.

conversaciones y observa la interacción de las personas. “Shadows” es cine experimental ante todo porque significo una ruptura con el cine tradicional y oficial, tanto en su propuesta audiovisual como en todo lo que rodea su realización en este momento de la historia. Es una película construida sobre la base de improvisaciones que implicaban forzar la iluminación y la fotografía de las escenas para adaptarlas a los actores. A nivel del cine experimental, más que una ruptura en términos morales frente a la sociedad como lo constituyo “La Edad de Oro” de Buñuel, la experiencia creativa de John Cassavetes que se materializa en “Shadows”, representa un producto que pone en juego diversos elementos que logran generar una ruptura contra el sistema que controla la producción y realización de obras audiovisuales. Con esta película Cassavetes logró sentar un precedente en cuanto a la independencia económica y libertad creativa frente a la oficialidad cinematográfica en un producto audiovisual que trascendiese pequeños círculos cerrados como ciertas tendencias del cine underground. Por ello el film esta inscrito en una estética de la ruptura, así tras el éxito del film muchos de los elementos de ruptura y los subsiguientes trabajos del autor hayan sido absorbidos por la industria cultural.

### **3.3 “WAVELENGTH” 1967 DE MICHAEL SNOW.**

Michael Snow nació en Toronto Canadá, es un artista que se ha movido en una infinidad de ámbitos, ha trabajado desde pintura, escultura, vídeo, película, fotografía, holografía, el dibujo, música, etc,. Wavelength es una película realizada en 1967 totalmente en el formato de vídeo. La traducción literal al castellano de “Wavelength” es “Longitud de Onda”. La luz es una forma de energía que constituye una región visible del espectro electromagnético, esta se propaga por ondas y la longitud de onda, que es inversamente proporcional a la frecuencia de onda, define el color de la luz visible en este espectro. El título de esta película remite a una característica cualitativa de la luz y tal denominación esta en completa sincronía con lo que propone en términos audiovisuales; Snow a lo largo de los casi 45 minutos de



duración de este film indaga sobre la representación y reconstrucción del espacio y tiempo cinematográfico.

En un primer acercamiento descriptivo a *Wavelength* podemos establecer que el film propone un juego visual y sonoro en el que busca afectar la percepción del espectador. Parte del plano general de una habitación, todo transcurre allí, y a través de una serie de cortes dicho plano se va cerrando poco a poco hasta terminar en un primer plano fijo, el cual ocupa todo el cuadro, y corresponde a una fotografía de olas marinas colgada en el muro frontal de la habitación. Desde el primer plano esta fotografía ha estado allí, en el muro del fondo de la habitación. Por otro lado el soporte de registro de “*Wavelength*” es el vídeo, esto se deduce tanto por la textura de la imagen como porque el autor lo hace evidente cuando muestra al comienzo del material los datos de registro, entre estos la hora en que comienza a grabarse: 12:34 PM. Y este dato no sería importante si de forma consciente el autor no marcara una hora como final de grabación, 2:11 PM. Lo que de una u otra forma nos marca un tiempo que se contrapone tanto al tiempo real de duración del vídeo (45 minutos), como al tiempo cinematográfico que se representa; en el cual transcurre por lo menos un día, que se deduce de uno de los planos de la película en que muestra un momento nocturno. A esto se le suman algunos efectos de color y exposición en uno que otro plano y una banda sonora que incluye desde un tema musical hasta efectos sonoros que simulan los cambios en una frecuencia de sonido. Y finaliza, como ya lo reseñé con los datos de registro de la grabación.

Lo primero que se puede establecer de este film es el hecho de no se haya dentro de un circuito industrial de producción y consumo ligado a los discursos oficiales del cine; *Wavelength* no es precisamente una película que se convierta en un producto masivo para todo público; ni esta en una posición hegemónica dentro de la producción exclusivamente comercial ni tampoco dentro de los rasgos de lo que define Noël Burch como el modo de representación institucional (M.R.I.). La película se podría definir como un zoom-in; la mayoría de los planos después del plano

general del inicio están tomados desde el mismo punto, sin embargo el montaje y los cortes realizados no garantizan una continuidad que permitan hablar de un zoom-in continuo, pero con el acercamiento gradual desde un plano general a un primer plano se remite a la representación general del espacio que se construye con un lente zoom. La diferencia entre el cambio de distancia focal en un objetivo zoom y un desplazamiento de la cámara sobre una trayectoria definen el zoom-in por un lado y el traveling<sup>171</sup> por otro. El interés que genera *Wavelength* es tan inusitado que logra que hasta los expertos terminen entrando en esta discusión.<sup>172</sup> Lo más importante de esta película es que Michael Snow pone de manifiesto la fragilidad de la representación cinematográfica y en esta medida se constituye en un film de carácter experimental, al poner en juego recursos técnicos con el fin de chocar contra la percepción del espectador acostumbrado a una representación audiovisual institucionalizada.

Los elementos de que se vale el director para esto están explicitadas en el montaje final. Mostrar los tiempos de registro al comienzo y final del film, el sonido de todo el film que genera distintas atmósferas para los mismos planos, la cámara que pareciera estar siempre registrando desde el mismo eje y que luego evidencia un cambio de ángulo desde donde se graba, los efectos visuales aplicados gracias a la tecnología del vídeo. Estas características entre otras se hacen explícitas en *Wavelength*, Snow utiliza conscientemente los recursos técnicos con la clara intención de interpelar al espectador. El objetivo zoom es un dispositivo técnico que incide en la percepción humana en la medida de que el ojo humano no está en la capacidad de cambiar en su interior la distancia focal, de hecho la miopía y hipermetropía son considerados defectos del ojo humano. En este juego radica la idea de la película de cuestionar el espacio representado. Con esto hay una agresión a la representación que ha construido la cinematografía oficial.

---

<sup>171</sup>Utilizo las denominaciones técnicas inglesas que son las admitidas en español.

<sup>172</sup> DONATO, Totaro. *Wavelength Revisited*. 2002. En:  
[http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/wavelength.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/wavelength.html)

El capítulo denominado “Construir el espacio habitable” del texto *El Tragaluz del Infinito*, de Noël Burch finaliza refiriéndose a Godard, Snow, Dreyer y del film de 1920 “El gabinete del Doctor Caligari” de Robert Wiene, como autores que han abordado el problema de superficie/profundidad en el cine, se refiere a esta película inscrita en una dialéctica de profundidad / plitud en contraposición a la perspectiva renacentista<sup>173</sup>. La tesis de Burch es que el modo de representación institucional que construyeron los discursos oficiales del cine, está, en términos de composición de la imagen, erigido sobre la perspectiva constituida desde el renacimiento europeo.

“Hace unos quince años, algunos escritores que pululaban en torno a la revista *Tel Quel* y que se interesaban por el cine y las artes plásticas habían llegado, a través de una lectura algo tendenciosa de Pierre Francastel, a plantear como un mal objeto “el espacio renacentista”, y como buen objeto la superficie denunciada como tal del modernismo. Los Marcellin Pleynet o Jean Louis Baudry decretaron, por tanto, que las propiedades ópticas del objetivo fotográfico ( y, en consecuencia, cinematográfico), esta tecnología tuerta nacida directamente de la ideología Burguesa, venia a ser el “pecado original” del séptimo arte, una fatalidad histórica que se le pegaba a la piel, un pecado que solo podía ser redimido mediante practicas rupturistas”.<sup>174</sup>

El film de Michael Snow apela al quiebre del espacio cinematográfico reconstruido a partir del montaje de imágenes tomadas, o grabadas, desde un mismo eje visual con otras tomadas desde otro ángulo cercano, haciendo casi imperceptible el cambio de encuadre, y terminando en un encuadre estático. La perspectiva heredada desde Leonardo Da'Vinci primero fue asimilada por la composición fotográfica y luego por el cine, el montaje de *Wavelength* se traduce en una especie de sátira o crítica a dicha perspectiva al evidenciar su artificiosidad. Burch describiendo el transito desde el modo de representación primitivo(M.R.P.)<sup>175</sup> al institucional muestra como los primeros filmes(al rededor de 1900) evocan una imagen plana y centrada en que no necesariamente se preocupaban por puntos de fuga en el cuadro o por reconstruir el

<sup>173</sup> BURCH, Noël. *El Tragaluz del Infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Ed. Cátedra S.A. Madrid 1995. Pág. 192.

<sup>174</sup> *Ibíd.* Pág. 171.

<sup>175</sup> “...un aspecto del M.R.I. Que hoy en día esta tan interiorizado que resulta difícil de abordar directamente. Se trata de lo que denomino la no clausura del M.R.P.(por oposición, por tanto, a la clausura del M.R.I.)” *Ibíd.* Pág. 192.

espacio a partir de la perspectiva<sup>176</sup>. En este sentido Burch acierta al ver en la recurrencia de muchos cineastas que huyen a dicha representación recurrir a esas primeras formas de representación en la pantalla, y la película de Snow no oculta dicha recurrencia. De hecho, de los factores que este autor considera que determinaron la plitud visual en los primeros film, antes de 1910 aproximadamente, por lo menos cuatro de ellos están presentes en *Wavelength* convirtiéndose esto en un síntoma de malestar frente a una única forma de representación.

- “1- Una iluminación mas o menos vertical, que baña con perfecta igualdad el conjunto del campo que abarca el objetivo.
- 2-El carácter fijo de este ultimo.
- 3-su colocación horizontal y frontal a la vez.
- 4-La utilización muy general del telón de fondo pintado.
- 5-Finalmente, la colocación de los actores, siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre como cuadros vivientes, sin “escorzo”, sin movimiento axial de ningún tipo”

*Wavelength* de uno u otro modo retoma algunos de estos elementos, así no sea exactamente lo que Burch caracteriza para el modo de representación primitivo; la utilización de un telón de fondo se traduce en una fotografía fija que termina siendo el plano final, y los pocos personajes que aparecen se mueven en todo el cuadro sin un referente de dirección. Esto junto a otros elementos, como el sonido y los efectos visuales logrados a partir del vídeo, en conjunto, consolidan esta intención de hacer explícita la representación oficial de los medios de comunicación audiovisual que el lenguaje cinematográfico acuño y configuro como institucional. En esta medida, a partir de la primera guerra mundial aproximadamente hay una clara y evidente hegemonía de la perspectiva renacentista en la re-construcción del espacio y el

---

<sup>176</sup> “Intentando refutar esta metafísica del pecado original, Jean Patrick Lebel observa que “la pintura es, efectivamente, en relación con la “realidad”, una completa re-elaboración. No puede haber “reflejo” en la medida en que es el pintor quien re-construye sobre una tela un espacio “real” ilusorio, estructurando líneas y relaciones de color”. Pero su idea choca también con el mismo punto ciego que critica, cuando prosigue: “No es éste el caso del cine. No es el cineasta, sino la cámara, aparato pasivo, registrador, quien reproduce el o los objetos filmados, bajo la forma de una imagen reflejo construida según las leyes de la propagación rectilínea de los rayos luminosos.” Puesto que antes de que estas leyes se inscriban en una imagen que devuelva al cine los rasgos pertinentes del Renacimiento, algunas condiciones del rodaje tendrán que ser cumplidas y otras excluidas. Pero este conjunto de opciones, interiorizado hoy por todos, no ha nacido, sin embargo de forma espontánea; también tiene *una historia*. Y esta historia esta hoy borrada de todas las memorias, hasta el punto que todo regreso a determinadas practicas primitivas parece hoy un acto vanguardista (Godard, Ackerman en *Jeanne Dielman*).” BURCH, Noël. Op. Cit. Pág. 172

tiempo cinematográfico, lo que se ha constituido en un canon de representación, que como dice Noël Burch esta interiorizado en los espectadores en ese “viaje inmóvil” que es en últimas la verosimilitud de una película o novela en términos narrativos.

Wavelength se convierte en un producto audiovisual de carácter experimental cuando rompe con la ilusión cinematográfica, cuando hace explícito el carácter ilusorio de ese viaje inmóvil. La estética de la ruptura se manifiesta porque no solo esta por fuera de un circuito comercial de bienes culturales, sino, y sobre todo, porque transgrede la percepción institucionalizada del tiempo-espacio representado en la pantalla de cine o en el monitor de vídeo. Y es esto lo que se traduce en una ruptura frente a la oficialidad.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Hoy hablamos de cine cuando nos referimos directamente al soporte análogo y la denominación de audiovisual la usamos para referirnos en términos generales a una forma de comunicación, de expresión y de lenguaje que se reconoce en este primero.

Lo experimental es un fenómeno sociocultural y un hecho artístico. Lo que se deduce de este trabajo de investigación es que el audiovisual experimental puede ser un “experimento de laboratorio” en su motivación inicial, pero cuando implicaciones de carácter comunicativo, políticas y estéticas trascienden el individuo y abarcan el colectivo social, despojan a estas obras de esa acepción generalizada de prueba. Como manifestación cultural y expresión artística la producción audiovisual experimental rompe con la actividad cinematográfica hegemónica; cuando la tendencia a estandarizar la construcción de sentido en determinada cultura audiovisual se normativiza aparece entonces lo experimental como válvula de escape ante dicha hegemonía, de tal forma que se configura como la antítesis del cine realizado desde la oficialidad. Y dicho quiebre se produce en todos los niveles de la realización cinematográfica u audiovisual; desde las actividades necesarias para la producción hasta la exhibición para un público, como también desde la narrativa y estética visual y sonora que propone. Lo experimental no se remite a un solo campo; literario, artístico, musical; sino que por el contrario, como sucede con la industria cultural es un fenómeno que atraviesa diferentes expresiones de la cultura ligado de una u otra manera a la técnica, en esta medida se manifiesta como una posible respuesta contestataria a la tradición hegemónica. Esto significa que el audiovisual experimental solo se comprende enmarcado en un contexto histórico, social y cultural.

El audiovisual experimental se nos manifiesta entonces como una constante búsqueda estética y propuesta alterna, si bien es cierto que explorar no implica en si mismo una ruptura con la tradición, lo que sí garantiza dicha exploración es un punto de partida en aras de encaminar procesos de trasgresión contra posturas estéticas auto-legitimadas y auto-posicionadas como únicas. Este está constituido no solo como una exploración, si no que implica una búsqueda originada desde factores sociales y económicos que lo justifican en su momento, es decir, que dicha experimentación empírica remite a una necesidad social expresada de forma individual o colectiva. Y las razones pueden ser diversas; porque un paradigma estético ya no responde a una realidad, porque la sociedad está en constante flujo y cambio, o porque simplemente la percepción de un sujeto sobre la sociedad puede reflejar todas las contradicciones de esta. Pero sobre todo porque los factores sociales son los que permiten hablar de una experimentación audiovisual que no se traduzca en esteticismo. Esta definición establece lo experimental ligado a las condiciones de producción y al proceso de elaboración de las obras audiovisuales, inmersas dentro de una estética en búsqueda de ruptura frente a un cine exclusivamente narrativo y espectacular como forma que se ha institucionalizado en un discurso univoco y universal.

En la búsqueda de rupturas con la tradición es tan legitimo lo novedoso como remitirse a paradigmas antecesores de lo que se ha auto legitimado en determinado momento como tradicional, clásico, vigente, o ideal. La negación se convierte en un elemento fundamental para resaltar, ya que se convierte en el primer factor que motiva el surgimiento de lo experimental, y esto se justifica en el hecho de que cualquier tipo de ruptura parte de una negación de algo que le antecede si se reconoce en dicha ruptura una dimensión histórica. En este sentido el audiovisual experimental no se constituye ni define por negación o contraposición con la vanguardia, sino que por el contrario las dos denominaciones tienen en común una constante búsqueda de ruptura a partir de una negación frente a lo oficial. Ni el cine de vanguardia ni el cine experimental fueron y hasta el momento no lo han sido, un

movimiento como tal, uniforme, armónico o sistemático con unos objetivos establecidos. Lo único concreto es que se trata de fenómenos que se manifiestan, desde los inicios del cine, de forma fragmentaria e irregular y en contextos relativamente distintos, como una conciencia crítica inherente al mismo cine ampliado hoy en lo audiovisual.

Un cine experimental rompe con una perspectiva que lo intente catalogar dentro de un campo, esto en la medida en que no es en términos absolutos definible, ni tampoco entra necesariamente a posicionarse y asumir una existencia dentro de dicha estructura estimada como “campo cinematográfico”. Es precisamente al margen de un mercado(o por lo menos en sus bordes, no solo por la producción en términos de costos sino por los canales de distribución y de exhibición), y en divergencia con unas reglas estructurales y un sistema de valores, en donde se hace manifiesta una estética de la ruptura con productos como el audiovisual experimental.

Lo que queda expuesto sobre la mesa en cuanto a la caracterización de contextos en que se manifiesta una estética de la ruptura, es la existencia de una estructura de poder y de una industria cultural que condicionan dicha experiencia, sin embargo esto nunca ha eliminado los intentos por representar y construir discursos en contraposición a la hegemonía, y los productos culturales experimentales son la evidencia de ello. Un cine que de una u otra forma nace en respuesta a la verticalidad de una industria, en la medida que indaga y explora formas y discursos alternos a la industria, es un producto cultural que representa la antítesis del producto cultural estándar. De tal forma que se constituye en el producto resultante de la relación dialéctica con la cinematografía oficial, arremetiendo contra la unidad y estandarización estética a la que la industria apela en sus principios de efectividad y rentabilidad. Esas cinematografías de ruptura que se materializan en cines y audiovisuales experimentales surgen desde la exclusión y la marginalidad, y entiéndase a esta cuestión en todas sus dimensiones: desde lo estético, político y



económico. El audiovisual experimental entonces se convierte en la huella de una concepción plástica y ética que evidentemente marca la ruptura en determinada época. A partir de aquí se produce un tránsito desde la idea de equilibrio entre forma y contenido hacia una concepción de tensión entre estas. De aquí que una propuesta estética de la ruptura, en que el audiovisual experimental se mueve y configura, esta inmersa en una relación dialéctica entre forma y contenido condicionada por un contexto histórico, y no entendida como un equilibrio absoluto entre lo uno y lo otro. En dicha estética el factor tecnológico juega un papel importante en la medida en que abre las posibilidades de exploración y experimentación (por costos, accesibilidad, disponibilidad, difusión), pero no se constituye en un elemento a priori ya que la industria cultural también asimila en sus dinámicas a la tecnología cuando le da el tratamiento de una acción convirtiéndola en valor agregado al espectáculo. Lo experimental busca afectar lo sensorial cuando este se ha institucionalizado en discursos que estandarizan, homologan y unifican la percepción de la realidad y la construcción de sentido a partir de la imagen-sonido. La transgresión a esta uni-direccionalidad de sentido esta dada en términos tanto morales, políticos y económicos. Es aquí donde la técnica juega un rol dentro de lo experimental rebasando una concepción esteticista ligada a la espectacularidad y por el contrario se despliega como una estética de transgresión y ruptura que construye otros sentidos. Por tanto, la relación entre técnica (y/o tecnología) y audiovisuales experimentales se afianza en el hecho de estos contienen elementos que logran transgredir el canon de un discurso hegemónico y la percepción social institucionalizada. Y es desde este marco que se establecen conexiones entre el desarrollo tecnológico y lo experimental sin que ello extirpe la dimensión política de una obra.

La denominación mas acorde a la realidad contemporánea para referirnos a lo que generalmente se ha llamado "cine experimental" es audiovisual experimental. En donde la técnica y lo tecnológico juegan un rol por las posibilidades que representan a la hora de establecer una ruptura frente a la oficialidad, porque aunque la industria

cultural también asimila la tecnología digital, la eclosión de otras formas y discursos que indaguen y se contrapongan a la exclusividad y unidimensionalidad que implica un solo discurso, es el horizonte que perfila lo digital en nuestra época. Finalmente es a través de todas estas características en donde encontramos el audiovisual experimental como necesario espacio de crítica, de antítesis y de búsquedas para establecer algún tipo de ruptura ante un cine oficial.

## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS

1. Aristóteles. ÉTICA NICOMAQUEA. Editorial Planeta-De Agostini. S.A. 1995
2. Benjamín, Walter. LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCCIÓN TÉCNICA. 1936. DISCURSOS INTERRUMPIDOS I. Taurus Ediciones. Madrid 1982.
3. Bourdieu, Pierre. "CAMPO INTELECTUAL Y PROYECTO CREADOR" (1966), En: CAMPO DE PODER, CAMPO INTELECTUAL. ITINERARIO DE UN CONCEPTO. Ed. Montessor Buenos Aires, 2002.
4. Bourdieu, Pierre. LAS REGLAS DEL ARTE, GÉNESIS Y ESTRUCTURA DEL CAMPO LITERARIO. Ed. Anagrama, Barcelona 1995.
5. Buñuel, Luis. MI ÚLTIMO SUSPIRO. Ed. Plaza y Janés. Barcelona 1992.
6. Burch, Noël. PRAXIS DEL CINE. 1985.
7. Burch, Noel. EL TRAGALUZ DEL INFINITO.
8. Bürger, Peter. TEORÍA DE LA VANGUARDIA. Ed. Península. Barcelona 1987.
9. Carney, Ray. CASSAVETES POR CASSAVETES. Ed. Anagrama, Barcelona 2004.
10. C.W. Ceram. ARQUEOLOGÍA DEL CINE. Ediciones Destino-Barcelona 1965.
11. Cirlot, Lourdes. HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. Últimas Tendencias. Ed. Planeta Barcelona 1993.
12. Cirlot, Lourdes. HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. Ed. Planeta. Barcelona 1993.
13. Deleuze, Gilles. LA IMAGEN-MOVIMIENTO. Estudio sobre cine 1. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1984.

14. Engels, Federico. EL PAPEL DEL TRABAJO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL MONO EN HOMBRE. 1876.
15. Greenberg, Clement. "ARTE Y CULTURA" ENSAYOS CRÍTICOS. Ed. Paidós, España 2002.
16. Gubern, Roman. HISTORIA DEL CINE UNIVERSAL. Ed. Baber S.A. Barcelona 1995.
17. Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W. DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN. Editorial Trotta. Madrid 1998.
18. Home, Stuart (STEWART). EL ASALTO A LA CULTURA. Editorial Virus. Barcelona 2004.
19. Jousse, Thierry. JOHN CASSAVETES. Ed. Cátedra. Madrid, 1992
20. Kracauer, Siegfried. TEORÍA DEL CINE. La Redención De La Realidad Física. Ed. Paidós Ibérica. Barcelona.
21. Manovich, Lev. EL LENGUAJE DE LOS NUEVOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. Ed. Paidós Comunicación. Buenos Aires 2006.
22. Martin-Barbero, Jesus. DE LOS MEDIOS A LAS MEDIACIONES.
23. Mitry, Jean. ESTÉTICA Y PSICOLOGÍA DEL CINE. Ed. Siglo XXI. Madrid 1986.
24. Mitry, Jean. HISTORIA DEL CINE EXPERIMENTAL. Ed J. Domencch. Valencia 1974.
25. Russo, Eduardo. DICCIONARIO DEL CINE. Ed. Paidós. Buenos Aires 2006.
26. Sánchez-Biosca, Vicente. CINE Y VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: CONFLICTOS, ENCUENTROS, FRONTERAS. Ed. Paidós Ibérica S.A. Barcelona 2004.
27. Sadoul, Georges. HISTORIA DEL CINE MUNDIAL: DESDE LOS ORÍGENES. Ed. Siglo XXI, México 1987.

28. Suárez, Alicia. HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. Volumen IX. Editorial Planeta. Barcelona 1994.
29. Tyler, Parker. CINE UNDERGROUND: Historia crítica. Ed. Planeta. Barcelona 1973.
30. Whitford, Frank. LA BAUHAUS. Editorial Destino Thames and Hudson. Barcelona 1991.

## **PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y ON-LINE**

1. Alvarez, Luis Alberto. Revista Kinetoscopio. EN: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/cresencio/kinetos/laedad.htm>.
2. Gerzovich, Diego. WALTER BENJAMIN Y EL LENGUAJE DE LA TÉCNICA. EN: <http://www.loescrito.net/index.php?id=13>.
3. Iglesias S., Pablo. LA FUNCIÓN DEL SONIDO EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD. EN: Área Abierta N°7. Madrid. Enero de 2004.
4. MacDonald, Scott. INTRODUCCIÓN TO "AVANT GARDE FILM". Cambridge University Press 1993. EN: [http://www.ubu.com/papers/macdonald\\_avant\\_intro.html](http://www.ubu.com/papers/macdonald_avant_intro.html).
5. THE FIRST STATEMENT OF THE NEW AMERICAN CINEMA GROUP. September 30, 1962. EN: <http://www.film-makerscoop.com/history.htm>.
6. Tzara, Tristan. MANIFIESTO DADAISTA. EN: <http://www.ideasapiens.com/textos/arte/manifiesto%20dadaista.htm>
7. Curbelo, Gonzalo. MANIFIESTO DEL CINE DE LA TRANSGRESIÓN. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/GCurbelo/Manifiesto.htm>