

"Gate (1969) de Fred Drummond, Escalator (1969), Sally Walking Back and Forth (1968), Window Curtain (1968) y Five Films (1969) de Mike Dunford, todas en 8 mm., St. Paul's Cathedral (1972) de Stuart Pound, Moment (1969) de Dwoskin, Room (1967), Cloud (1968), Bedroom (1971), de Gidal, etc. Con las excepciones de Crosswaite, Hammond, Gidal y el primer Le Grice (1967-71), los directores citados han hecho trabajos ocasionales de tipo estructural, así como en los Estados Unidos, con las excepciones de Snow y Paul Sharits, lo han hecho Hollis Frampton, Joyce Wieland, Ken Jacobs, Larry Gotteim, Ernie Gehr, George Landow, Tony Conrad y Peter Kubelka.

LAS DOS VANGUARDIAS

*

PETER WOLLEN

Peter Wollen y otros autores se han interesado especialmente en delimitar las dos concepciones, opuestas pero convergentes en un punto, de oposición a los códigos y modos de representación del cine dominante. Mientras la vanguardia militante nos muestra todo lo diferente (huelga, vida cotidiana), la vanguardia experimental nos hace ver diferentemente. Ahora, si bien la militancia pretende dirigirse a las masas, la experimentalidad asume su limitación, reduciéndose a un público pretendidamente "elitista". Este decisivo artículo apareció en la revista Studio International, invierno de 1975.

Traducción: Manuel Palazón

La historia del cine se ha desarrollado de un modo irregular; ello ha propiciado que hoy, en Europa, existan dos corrientes vanguardistas bien diferenciadas. La primera podemos identificarla más o menos con el movimiento de las Cooperativas. En la segunda incluiríamos a cineastas tales como Godard, Straub y Huillet, Hanoun y Jancsó. Como es natural, entre los dos grupos cabe encontrar puntos de contacto, características comunes; sin embargo, también difieren en numerosos rasgos: en sus planteamientos estéticos, en su estructura institucional, en el tipo de ayuda financiera que obtienen, en el respaldo crítico, y en su origen histórico y cultural. Otros cineastas no se dejan incluir en ninguno de los dos campos, y hay películas que están entre uno y otro o, simplemente, en alguna otra parte —*Deux Fois* (1968) de Jackie Raynal, por ejemplo— pero en general la distinción es correcta.

Tomados en su extremo, cada uno de los dos movimientos tiende a negar a los otros la condición de vanguardia. Libros como *Film's* (1975) de Steve Dwoskin, o *Experimental film* (1971) de David Curtis, no discuten la obra, tan crucial, que Godard o Gorin llevan a cabo a partir de 1968, por ejemplo. Y los partidarios de Godard —y el mismo Godard— han denunciado con frecuencia la "vanguardia de las Cooperativas", acusándola de estar hundida hasta las cejas en el mundo del arte burgués establecido y en sus valores. Las razones aducidas para estos rechazos suelen estar fuera de lugar.

No es cierto, de ningún modo, que todos los directores (por utilizar una palabra tabú en el otro campo) de un grupo trabajen con película de 35 mm., como a veces podría uno creer. Godard ha trabajado con 16 mm. durante años, y hace poco con vídeo (y este último fue como sacudir un nido de avispas). A la inversa, muchos cineastas del movimiento de las Cooperativas están metidos en política y se ven a sí mismos como militantes, en cierto sentido (y no es que la militancia política constituya en sí misma garantía alguna de vanguardismo).

Todo esto se complica asimismo por el hecho de que en Norteamérica existe sólo una corriente vanguardista, centrada en las distintas Cooperativas. No aparecen equivalentes obvios de Godard o de Straub-Huillet aunque la influencia de éstos resulta evidente en ciertos casos... en *Speaking Directly* (1974) de John Jost, por ejemplo. Es más, muchos críticos y teóricos americanos han mostrado desde hace tiempo una tendencia a infravalorar a sus colegas europeos o a verlos como derivados suyos. Los europeos —y los ingleses, tal vez, en particular— tienden, consecuentemente, a reaccionar acentuando sus propias credenciales, manifestando haber ocupado el mismo terreno que los americanos antes que ellos o de una forma independiente. Desde fuera, nadie niega que la capital de la ficción narrativa en películas de 35 mm. es Hollywood, por muy innovadores que sean directores europeos como Antonioni, Fellini o Truffaut. Del mismo modo, Nueva York es, irrefutablemente, la capital del movimiento de las Cooperativas. Como consecuencia, desde Nueva York, Godard parece mucho más europeo que Kren o Le Grice, un hecho que refleja sin más la importancia del poder en el mundo del arte, al que está, intimamente ligado, el movimiento de las Cooperativas. Por supuesto, en más de un sentido el cine Cooperativista europeo de vanguardia está más cerca al de Nueva York que el cine californiano, y los críticos y creadores de modas neoyorkinos —P. Adam Sitney, Annette Michelson— no son más apreciados en San Francisco que en Londres.

A mí me parece mucho más importante tratar de entender qué es eso que une y separa a Godard y Straub-Huillet por un lado y, digamos, a Gidal y Wyborny por otro, que buscar lo que une o separa a Europa y a América dentro del ámbito de las Cooperativas. Es más, creo que la ausencia de un cine vanguardista como el de Godard en Norteamérica podría acabar constituyendo una limitación muy seria en el desarrollo del Nuevo Cine Americano, estrechando sus horizontes y uniéndolo irrevocablemente al futuro de las otras artes visuales, condenándolo a un papel de segundón en el mundo del arte. Esa relación tan estrecha con el "arte" puede ser prueba tanto de fuerza como de debilidad.

Para comprender mejor la ruptura producida en las vanguardias es preciso volver atrás las páginas de la historia. En los años veinte se produjo una ruptura similar. Por un lado cineastas como Léger-Murphy, Picabia-Clair, Eggeling, Richter, Man Ray, Moholy-Nagy y otros —de muchos de ellos se habla en un libro que acaba de ver publicado Standish Lawder, *The cubist cinema* (1975)— procuraban en sus películas extender el campo de la pintura, escapar de los confines del lienzo, introducir una dimensión temporal, utilizar la luz directamente junto con el color, etcétera. Por otro lado estaban los directores soviéticos, cuyas películas innegablemente vanguardistas, iban por otro camino: *La huelga* (*Stachka*, 1924) de Eisenstein; *Svenigora* (1928) de Dovjenko; *El hombre de la cámara* (Teo van Doesburg, 1929) de Vertov. Sólo al final de la década se produjo algún contacto real entre los dos grupos —cuando Lissitzky (cuyas ideas respecto al espectáculo electro-mecánico y cuya admiración por Eggeling lo situaban claramente en el primer grupo, el de los "pintores") se encontró por vez primera con Vertov para hablar de la exposición de Stuttgart de cine y fotografía (*Film und Foto*), y cuando Eisenstein conoció a Richter en su primera salida de la Unión Soviética y acudió con él al Congreso de la Sarraz, que acabó marcando el fin de una era, más que su principio—.

Lo mismo que hoy, parte de la diferencia estriba en la procedencia de la gente implicada. Un grupo venía de la pintura. Los orígenes del otro estaban en el teatro (Eisenstein), y en la poesía futurista (Vertov)... Dovjenko, de hecho, había empezado como pintor, pero aban-

donó ese campo deliberadamente, dejando todos sus materiales pictóricos en Kharkov al marcharse a Odessa y a los estudios cinematográficos, en busca de una ruptura total con su pasado. Y, naturalmente, existen vínculos premonitorios entre estas corrientes distintas de los años veinte y las de años recientes... Godard y Gorin trabajaron juntos bajo el nombre de "grupo Dziga Vertov"; Van Doesburg, en 1929, ya anticipaba muchas de las ideas del "cine en expansión" (*Expanded cinema*) que aparecía varias décadas más tarde: "El espacio del espectador formará parte del espacio fílmico". La separación de la "superficie de proyección" queda abolida. El espectador dejará de ver la película como si fuera una representación teatral; en lugar de eso, participará en ella óptica y acústicamente.

La pintura, según creo que puede argumentarse, jugó un papel predominante en el desarrollo del modernismo en las otras artes. La ruptura, la *coupure* —para utilizar la terminología althusseriana—, el cambio de terreno que marcó la sustitución de un paradigma o de una problemática por otros, el inicio del modernismo, la obra de la vanguardia histórica, esta ruptura, digo, tuvo lugar en la pintura, sobre todo con los descubrimientos del cubismo.

No sería difícil mostrar cómo la pintura afectó a las otras artes, lo pronto que el cubismo tuvo un impacto decisivo en Gertrude Stein y Ezra Pound, por ejemplo, en la literatura, y más tarde en William Carlos Williams, Apollinaire, Marinetti, Mayakovsky, Khlebnikov... todos ellos se verían influenciados en un punto crucial de su carrera al conocer el cubismo. Las innovaciones de Picasso y Braque repercutirían en todas las artes, más allá de la historia de la pintura. Desde muy pronto se intuyó que representaban, creo yo, un desplazamiento semiótico, la transformación del concepto y práctica del signo y de la significación, todo lo cual sabemos ahora que ha abierto un espacio, una disyunción entre el significante y el significado y la sustitución del énfasis que tradicionalmente se venía poniendo en el problema del significado y su referencia (el clásico problema del realismo) por la relación que se establece entre significante y significado dentro del mismo signo.

Si observamos el desarrollo de la pintura después de la Revolución Cubista veremos, sin embargo, una tendencia constante hacia un desarrollo todavía más radical: la supresión absoluta del significado, lo que daría un arte de puros significantes, un arte apartado de todo significado tanto como de toda referencia, apartado tanto del *Sinn* (la cosa) como del *Bedeutung* (el significado). Esta tendencia a la abstracción podría justificarse de muy distintos modos: cabría postular un significado trascendental en términos espirituales, un significado situado en el *Überwelt* (mundo superior) de las ideas puras; también sería posible proponer una teoría formalista, un arte de puro estilo; la obra de arte podría ser defendida en términos de objetualidad, de presencia pura; o explicarlo como la solución a un problema, el que suele darse en la relación entre un significante —una forma de expresión, según Hjemslev— y su soporte físico, material (la materia o la sustancia de la expresión).

La literatura, por otra parte, volvió a caer, paulatinamente, en formas de escritura en las que el significado seguía siendo claramente predominante. Cabe interpretar al modernismo en términos de la expansión del sujeto-materia, en el brote de nuevas técnicas narrativas (el monólogo interior) o en el juego de paradojas de significado y referencia (Pirandello). Resulta esclarecedor, por ejemplo, que tantos de los experimentos más radicales, como los de la poesía futurista, hayan sido llevados a cabo por escritores que trabajaron mano a mano con pintores: Arp, Schwitters, y Van Doesburg entre ellos. En el teatro, las revoluciones más radicales se asociaban invariablemente con los cambios en la escenografía y el vestuario, incluyendo el uso de las

máscaras: el teatro constructivista de Meyerhold en la Unión Soviética, el teatro Bauhaus de Schlemmer, Artaud... En este contexto, debería añadirse, Brecht aparece como poco más que moderado.

El cine es, evidentemente, una forma de arte que hace uso de más de un canal, de más de un medio sensorial, y utiliza una multiplicidad de tipos distintos de código. Posee afinidades con casi todas las demás artes. La música y el lenguaje verbal, tanto como los sonidos naturales o artificiales, pueden formar elementos para la banda sonora. El teatro y la danza pueden ser elementos del hecho pro-fílmico, situados frente a la cámara para ser fotografiados. El montaje puede servir para desarrollar el hilo narrativo o para producir un "ritmo visual" por analogía con la música. La película en sí puede ser pintada, y los dibujos pueden verse animados. La luz puede utilizarse como medio, y también es posible introducir una tercera dimensión en la proyección, para crear así una especie de pieza escultórica móvil. El cine, además, posee sus propios códigos y materiales cinematográficos específicos, asociados a las distintas fases de producción fílmica.

Como resultado de esta variedad, de esta multiplicidad, las demás artes han sido fuente de una gran diversidad de ideas para el cine. Una de estas poderosas influencias ha venido de la pintura, trayendo con ella una tendencia a la abstracción —el color o la luz puros; un estilo no figurativo— o a la deformación de la imagen fotográfica tradicional, dando como resultado una fragmentación prismática, el uso de filtros o de cristal punteado, planos especulares, primeros planos extremos o microscópicos, ángulos inverosímiles, o imágenes en negativo (todo lo cual puede encontrarse ya en el cine de los años veinte). El montaje tendía a seguir los principios de asociación (relacionada a la poesía o al sueño) o a mostrar analogías con la música —tomas de una duración fija, repetición y variación, búsqueda de efectos sinestéticos, aplicación del contrapunto...

Pero esta influencia, y las películas asociadas a ella, se ven marcadas tanto por aquello que excluían como por lo que incluían. En primer lugar, por supuesto, faltaba el lenguaje verbal y también la narración. En el cine mudo, la ausencia de lenguaje verbal no se destacó; parecía una cualidad intrínseca del cine, pero ahora, mirando hacia atrás, podemos ver su relevancia. El lenguaje verbal se ve excluido de gran número de películas vanguardistas, que, cuando no son mudas, tienen una banda sonora de música electrónica o de alguna otra clase.

Y si bien es verdad que hay razones técnicas y financieras para esto, también lo es que estos frenos prácticos coinciden con una estética fundada en conceptos de forma visual y en problemas visuales que excluyen el lenguaje verbal de su campo y pueden ser activamente hostiles a él. Esta es la parte del legado renacentista que ha sobrevivido a la revolución modernista prácticamente inalterada, salvo en casos aislados... Lissitzky, Duchamp, Picabia y, lo que es de una importancia extrema, la reciente obra conceptualista.

Hay otro punto relevante a destacar en la evolución del cine en su relación con la historia del arte. Llegó un momento en que los cineastas se cansaron de buscar simplemente "soluciones cinematográficas a problemas pictóricos" como ocurría en las películas de Man Ray y de Moholy-Nagy, y comenzaron a concentrarse en lo que ellos entendían que eran problemas específicamente cinematográficos. El estructuralismo ha representado así en la última década, en el cine, un desplazamiento de los problemas que se daban en las otras artes al mundo del cine, en lugar de una extensión de esos problemas. Así, los cineastas han reflexionado en torno al arte

sobre la misma base que los pintores y otros artistas visuales, aunque ha habido un esfuerzo por insistir en la autonomía ontológica del cine. Así, por ejemplo, la obra de Gidal ha puesto en primer plano el "enfoque", ha tratado de él; la obra de Le Grice ha puesto en primer plano el "positivado" o la proyección, tratando de ellos. La tendencia de la pintura a concentrar su propia esfera de materiales y de significación, a reflexionar sobre sí misma, ha sido traducida a términos y problemas específicamente cinematográficos, aunque de nuevo nos encontremos con que lo "específicamente cinematográfico" venga a referirse sobre todo a la imagen.

De este modo, el impacto de las ideas procedentes del mundo del arte visual ha terminado empujando a los cineastas hasta una posición de extremo "purismo" o "esencialismo". Irónicamente, el cine antiilusionista, antirealista, ha acabado compartiendo muchas de las mismas preocupaciones de sus peores enemigos. Un teórico como André Bazin, por ejemplo, realista y "representacionista" militante, basó su militancia en una discusión sobre la ontología y esencia cinematográfica que él veía en la reproducción fotográfica del mundo natural. Ahora tenemos, para entendernos, una ontología del cine vertida hacia fuera y otra hacia dentro, la una buscando el alma del cine en la naturaleza del hecho profílmico, la otra en la naturaleza del proceso cinematográfico, el cono de luz o los polvos de plata. La frontera alcanzada por esta vanguardia ha sido la de una preocupación cada vez más estrecha respecto al cine puro, al cine "que trata del" cine, una disolución de la significación en objetualidad o tautología. Debería añadir, tal vez, que esta tendencia está aún más marcada en los Estados Unidos que en Europa.

¿Dónde encuadrar la otra vanguardia?. En ella, como era de esperar, la tendencia es la opuesta. Los directores soviéticos de los años veinte, pese a verse a sí mismos como vanguardistas, se preocuparon también del problema del realismo. En su mayor parte permanecieron dentro de los límites del cine narrativo. Los pasajes y episodios más inequívocamente vanguardistas de las películas de Eisenstein (los experimentos realizados con un montaje intelectual) no dejan de ser pasajes y episodios que aparecen como interpolaciones situadas dentro de un relato por lo demás clásico. Indudablemente, la dramaturgia es modernista, más que tradicional —la multitud heroica, los tipos, el guiñol— pero éstas no son características que puedan atribuirse a una ruptura con el teatro clásico, sino más bien a una renovación del mismo. Son modos de lograr un efecto emocional mayor o de presentar una idea con una viveza o fuerza inesperadas.

En la obra de Eisenstein el significado —el contenido, según el sentido convencional— siempre resulta predominante y, por supuesto, él llegó incluso a rechazar *El hombre de la cámara*, de Vertov, acusándola de ser "un mero muñeco de paja formalista, una diablura realizada con una cámara falta de motivos", contrastando su uso de la cámara lenta con *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1927) de Epstein, en la cual, según Eisenstein, se utiliza con el fin de elevar la presión emocional, con el fin de lograr un efecto con el que alcanzar un determinado objetivo. La película de Vertov, claro, marcaba un hito en el movimiento vanguardista, y su riqueza viene resaltada por el hecho de que puede verse como precursora tanto del *cinema vérité* como del cine estructural, aunque al mismo tiempo, es verdad, la película resulta ambigua, indecisa, atrapada entre una ideología que exigía el realismo fotográfico y otra que buscaba la innovación formal y el experimento.

En general, lo que encontramos en el cine soviético es el reconocimiento de que un nuevo tipo de contenido, una nueva esfera de significados, requiere una innovación formal a nivel de significativo para verse expresado. De esta forma, Eisenstein quería traducir el materialismo

dialéctico de su visión del mundo partiendo de una aproximación al sujeto, a la materia, para llegar a una forma, sirviéndose para ello de una teoría del montaje que era, en sí misma, dialéctica. La estética se basaba aún en el contenido, en ella los significantes eran ante todo medios de expresión, pero al mismo tiempo el proceso exigía una transformación radical de esos medios de expresión. Era una estética que tenía mucho en común con las posiciones vanguardistas de, digamos, Léger o Man Ray, pero que a la vez guardaba las distancias, unas distancias en las que el miedo al formalismo es sintomático. Es como si creyeran que, una vez que el significante se viera libre del cepto en que le tenía preso el significado, fuera a celebrarlo rebelándose contra su antiguo amo desplegando una irresponsable afición por la utopía y el ultraizquierdismo. Y como hemos visto, en cierta medida no les faltaba razón.

El caso de Godard, que trabaja unos cuarenta años más tarde, es algo distinto. En las películas que Godard ha hecho a partir de 1968 intuimos un ruta alternativa que pasa entre los dos polos, entre el formalismo extremo y la sujeción exclusiva al contenido. En él vemos que es posible trabajar dentro del espacio abierto por la disyunción y dislocación de significante y significado.

Inútil negar la influencia que sobre Godard tuvo la teoría de Eisenstein sobre el montaje dialéctico, pero hay que decir que el primero la desarrolla de una forma mucho más radical. Al final, para Eisenstein, el conflicto se daba esencialmente entre los significados de imágenes sucesivos. Pese a que él reconoce una forma de montaje dialéctico en los cuadros suprematistas de Maievích, él mismo se queda dentro de los confines del "naturalismo" (es interesante ver cómo él identifica un camino intermedio entre el naturalismo y la abstracción que relaciona, acaso sorprendentemente, con Balla y el "futurismo italiano primitivo"). Godard toma prestada la idea de este conflicto, de esta lucha formal y la transforma en un conflicto que no se dará ya entre el significado de las imágenes, sino entre códigos diferentes y entre significante y significado.

Así, en *Le Gai Savoir* (1968), que él empezó a filmar antes de los sucesos de Mayo del 68, pero que concluyó más adelante, Godard quiere, programáticamente, "volver al cero", descomponer y luego recomponer sonidos e imágenes. Para Godard, el conflicto se convierte no ya en la colisión que se da a través de la yuxtaposición, como sucedía en el modelo de Eisenstein, sino en un acto de negación, un romperse en pedazos de la aparente unidad natural, una disyunción. Godard entendía la comunicación burguesa como un discurso que obtenía su poder a partir de su aparente naturalidad, de la supuesta necesidad que parece unir al significante y al significado, sonido e imagen, naturalidad y necesidad sin las cuales sería imposible mostrar una representación del mundo convincente. Él no quiere limitarse a representar un "mundo" alternativo, o una "visión del mundo" alternativa, sino diseccionar todo el proceso de significación a partir del cual se construye una visión del mundo o, lo que es lo mismo, una ideología. *Le Gai Savoir* concluye con las siguientes palabras en la banda sonora: "Esta película no pretende, ni podría hacerlo aunque quisiera, explicar el cine o tan siquiera constituirse en su objeto, sino, más modestamente, ofrecer un medio efectivo para llegar a él. Esta no es la película que debe hacerse, pero muestra cómo, si uno quiere hacer una película, uno tiene necesariamente que recorrer algunos de los senderos que aquí hemos andado". Con otras palabras, la película deja deliberadamente en suspensión el "significado", evita cualquier teleología o finalidad, y todo ello con el objetivo de destruir el orden del signo, juntar de nuevo sus piezas, y recomponerlo: será un

experimento que busca la disolución de los viejos significados y la generación de otros nuevos partiendo del propio proceso semiótico.

Por decirlo de otra manera, *Le Gai Savoir* no es una película con un significado, con algo que decir respecto al mundo, y tampoco es una película "que trate" de lo que es una película (lo cual, después de todo, no deja de ser una sección muy limitada del conjunto de cosas que interesan a cineastas y a estudiantes de cine); más bien es una película que indaga en la posibilidad en sí de significar algo, de generar nuevas clases de significado. El conjunto de sistemas de signos que operan en el cine se ven metidos ahora en una relación nueva entre sí y de ellos con el mundo. Y tampoco, naturalmente, es que a Godard le sean indiferentes los nuevos tipos de significado que se crean. El que su obra tenga un final abierto no quiere decir que se preste a un delirio interpretativo o que el espectador pueda leer a placer su significado.

Los significados no están fijos, y ni siquiera todo lo fijos que pudieran estar, que es lo que ocurre en el cine convencional, y tampoco están libres de cualquier fuerza que pudiera atraerlos hacia sí, como si el fin de un arte dominado por el contenido significase el fin de cualquier control sobre éste (el contenido).

En cierto sentido, la obra de Godard regresa al punto de ruptura original en el que empezaron las modernas vanguardias... ni realista o expresionista por un lado, ni abstracto por el otro. Del mismo modo, *Las Señoritas de Aviñón* tampoco es realista, ni expresionista, ni abstracto. Disloca significante y significado, afirmando —y ha de ser así, tratándose de una dislocación— la primacía del primero, sin disolver en absoluto el segundo. No es un retrato de grupo, como tampoco es un estudio de desnudos según la tradición figurativa. Por otra parte, ver el cuadro simplemente como una investigación pictórica o de problemas formales sería olvidarnos de su título original, "El Burdel Filosófico". Lo mismo podría decirse, por supuesto, de *The Large Glass*: La batalla entre realismo/ilusión/"literatura" en el arte y la abstracción/reflexión/modernismo-Greenberg no es tan simple como a veces pudiera parecer.

Hay otros dos tópicos que habría que mencionar aquí. El primero es el de la política. Como ya sugerí antes, a menudo es demasiado fácil afirmar que una vanguardia es "política" y que la otra no lo es. Peter Gidal, por ejemplo, defiende sus películas sobre una base que implica a todas luces un posicionamiento político. Y los seguidores de Godard y Straub-Huillet, para distinguir sus películas de las de Karmitz o Pontecorvo, se ven forzados cada dos por tres a afirmar que el ser "político" no basta en sí mismo, que debe haber una ruptura con la norma burguesa mediante una diégesis, subversión y deconstrucción de códigos, una línea de argumentación que, a menos que se pare uno a pensar en ella con mucho cuidado o se detenga cuando todavía se está "a salvo", lleva inevitablemente hasta las posiciones de la otra vanguardia. En cualquier caso, a la hora de hablar de Godard, el hecho de que sus películas traten explícitamente con la política es, obviamente, importante. Él no desea apartarse de la cultura marxista en la que se ha introducido desde antes de 1968, cada vez más. Lo importante, no obstante, es que una película como *Le Gai Savoir* —al contrario de lo que ocurre con alguna obra posterior de Godard, al caer bajo la influencia de Brecht— no es tan sólo didáctica ni expositiva, sino que presenta el lenguaje del marxismo, un lenguaje escogido con cuidado, con toda la problemática de que está cargado.

La política —la influencia y presencia de la escritura marxista— ha constituido una fuerza y un ímpetu obvios en el caso de Godard, pero esto también nos lleva a otra cuestión... La del

público. La vanguardia de las Cooperativas, anhelante tal vez, en secreto, de un público masivo, se ha reconciliado con su condición minoritaria. En cambio, el cineasta con un mensaje político muy determinado no puede dejar de sentirse algo inseguro a este respecto. Los representantes de la cultura marxista poseen, en general, una estética conservadora, y entre ellos tachan a las vanguardias de elitistas. Godard, como es bien sabido, se defendió de estas acusaciones citando a Mao, que hablaba de tres clases de lucha, y situando su obra filmica bajo la etiqueta de experimento científico más que de lucha de clases, un ejemplo en el cual el trabajo teórico se viera justificado y adquiriera prevalencia sobre la lucha política, al menos a corto plazo.

Sim embargo, resulta claro que había que redescubrir a la masa, a un público popular, y que eso condujo al reagrupamiento artístico de *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972), que abandona el vanguardismo en favor de un didactismo estilizado, enmarcado en un realismo clásico, aunque con algunas interpolaciones eisensteinianas.

El segundo tópico es el de la "intertextualidad", para utilizar la terminología de Julia Kristeva. Una de las principales características del modernismo, una vez que la prioridad de la referencia inmediata al mundo real ha sido rechazada, fue la de organizar un juego de alusiones dentro y entre los textos. La cita, por ejemplo, juega un papel fundamental en *Las Señoritas de Aviñón* y, desde luego, en *The Large Glass*. Respecto a la literatura de vanguardia, pensemos en Pound o en Joyce. Una vez más, se trata de romper la homogeneidad de la obra para así abrir espacios entre distintos textos y entre distintas clases de discursos. Godard ha hecho uso de la misma estrategia, no sólo en la banda sonora, en la que se recitan pasajes enteros de libros, sino también en la imágenes, como las citas del cine del Oeste Hollywoodiense y del *Cinema novo* en *Vent de l'Est* (1969). De forma similar, las películas de Straub-Huillet están prácticamente hechas "por capas", como un palimpsesto... en este caso, el espacio entre textos no es sólo semántico sino también histórico: los distintos estratos son los residuos de diferentes épocas y culturas.

Acaso resulte relevante que las últimas películas de Malcom Le Grice posean una cualidad similar de intertextualidad en sus citas de Lumière y *Desayuno en la Hierba*. La película de Lumière resulta especialmente interesante... comparada, por ejemplo, con la versión que hizo Bill Brandt de la película de Lumière sobre la destrucción de un muro.

No se trata sólo de una serie de combinaciones ópticas sucesivas, una especie de anagramas cinematográficos, sino una investigación sobre el relato en sí que, al contraponer diversos tonos narrativos, por decirlo de alguna manera, ni disuelve ni repite la simple historia de Lumière, "*L'Arroseur Arrosé*" (1895), sino que destaca en un primer plano el proceso narrativo en sí. Y esto, como hemos visto, no es lo mismo, en el plano semiótico, que poner en primer plano el proceso de la proyección. En fin, se quiere decir con esto que al cineasta de vanguardia no le están vedadas las incursiones en un cine narrativo, como tampoco en el lenguaje verbal⁽¹⁾.

El cine como ya he destacado antes, es un sistema múltiple... La búsqueda de lo específicamente cinematográfico puede ser engañosamente purista y reduccionista. Para la mayoría de la gente, después de todo, el cine es impensable sin palabras, sin "historias". Pero el reconocer este hecho no significa aceptar el concepto que del cine tiene el Hollywood más convencional (o Bergman, o Antonioni, o Buñuel) y del lugar que han de ocupar las historias y las palabras. Acaso sea la idea, tan enraizada ahora, de que el cine es un arte visual lo que ha provocado este

bloqueo. Y sin embargo, esta idea no deja de ser una verdad a medias, como mucho. El peligro que nos amenaza es el de que la introducción de palabras e historias —o significados— nos volverá a traer ilusionismo o figurativismo con fuerzas renovadas. Este temor es el opuesto al manifestado por Eisenstein cuando hablaba de "la diablura de la cámara sin motivos". Existen buenas razones para temer tanto lo uno como lo otro, pero desde luego este temor puede ser vencido fácilmente.

He procurado mostrar cómo se originaron las dos vanguardias que encontramos en Europa y qué es lo que las separa. De proseguir, tendría que hablar también del aparato institucional y económico en que se encuentran los cineastas. La base del movimiento de las Cooperativas, como se ha señalado con frecuencia, descansa en la producción artesanal, con cineastas que trabajan, ellos mismos, tanto como les es posible en cada estadio del proceso filmico. Rara vez aparecen actores, que normalmente son amigos del cineasta, cuando no son los mismos cineastas. La otra vanguardia hunde sus raíces con una fuerza mucho mayor en el sistema comercial, y hasta cuando filmaba con películas de 16 mm. usaba Godard estrellas bien conocidas en el ámbito comercial. La diferencia no estriba tan sólo en el volumen de sus presupuestos... Dwoskin o Wyborny han hecho películas para la televisión, como también Godard, y las de Dwoskin son bastante más convencionales; sin embargo, casi automáticamente le asignan a cada uno un espacio cultural determinado... Se trata más bien del esquema de referencia del que parten los cineastas, los lugares de donde vienen y la cultura la que están relacionados.

El hecho de que sus desarrollos sean tan desiguales implican también que sería utópico confiar en una futura convergencia de las dos vanguardias. La obra más revolucionaria, tanto de Godard como de Straub-Huillet, data de 1968... *Le Gai Savoir* y *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968). En comparación con ellas, *Todo va bien* y *Moses und Aaron* (1974) son pasos atrás. Godard trabaja cada vez más aislado, apartado de cualquier trabajo colectivo, de cualquier movimiento. En *Le Gai Savoir*, Juliet Berto dice hacia el final que a la película le faltan varias tomas, y Jean-Pierre Léaud replica que ya las rodarán otros cineastas: Bertolucci, Straub, Glauber Rocha.

Ahora vemos lo equivocado que estaba Godard en sus juicios —al decir que las tomas que faltaban podían rodarlas otros vanguardistas—, y todavía no estamos seguros si él se ha dado cuenta de esto.

De cualquier manera, aunque una simple convergencia es improbable, resulta crucial que las dos vanguardias lleguen a una confrontación, a una yuxtaposición. La historia del arte sigue su curso, tal y como señalara hace mucho Viktor Shklovsky, a saltos de caballo de ajedrez. En la primera década de nuestro siglo, cuando la vanguardia histórica se puso a andar, en los años de la *coupure*, el cine todavía estaba en mantillas, recién salido del parque de atracciones y de la vieja máquina de cinco centavos, y desde luego aún no podía decirse que fuera el Séptimo Arte. Por esta razón —y por otras, incluyendo las económicas— la vanguardia se dejó sentir tarde en el cine y sigue siendo muy marginal, en comparación con las vanguardias pictóricas, musicales, o literarias. Sin embargo, en cierto modo, el cine ofrece más oportunidades que ningún otro arte... La fecundación cruzada, acentuando así una característica de las primeras décadas, la acción recíproca entre pintura, literatura, música, teatro... Todo esto puede darse dentro del cine. Y quede claro que no estoy abogando por la Gran Armonía, por una *gesamtkunstwerk* sinestética en el sentido wagneriano de la palabra. Pero el cine, por ser un sistema múlti-

ple, podría desarrollar y elaborar los cambios semióticos que marcaran los orígenes de la vanguardia en un modo único, complejo, un montaje dialéctico que tenga lugar en el interior y entre un conjunto de códigos. Al menos, y hablando como cineasta, ésta es una fantasía con la que me gusta jugar.

NOTAS

- (1) Los paisajistas ingleses se sirven de una nueva forma de narración en la cual la naturaleza toma parte de los protagonistas. Evento profilmico que es un significado ("Paisaje") interviene activamente en el proceso de filmar determinando operaciones sobre los "códigos" específicamente "cinemáticos". (N. del C.)

D O S C A R T A S

*

M I C H A E L S N O W

El canadiense Michael Snow es el más notable cineasta del estructuralismo cinematográfico. Con anterioridad se había dedicado a la pintura, escultura, música de jazz y diseño publicitario. Su primer film New York Eye and Ear Control, de 1964, a pesar de ser rechazado por el habitualmente perspicaz público de la Filmmakers Cinematheque de Jonas Mekas, interesa vivamente a Warhol y Foreman. Pero es dos años después, con Wavelength, cuando gana el premio del festival belga de cine experimental de Knokke-Le-Zoute y sienta las bases de su trabajo como director. Las dos cartas aquí incluidas, elocuentes presentaciones de su trabajo e influencias recibidas fueron publicadas, la primera, dirigida a Jonas Mekas (editor de la revista Film Culture, fundador de la Filmmakers Cinematheque) y P. Adams Sitney (crítico y ensayista acuñador del concepto "cinema estructural"); en la revista Film Culture, n.º 46, octubre de 1968; la segunda en el volumen Structural Film Anthology, edición de Peter Gidal (el destinatario de la carta), British Film Institute, 1976.

Traducción: (cartas) Manuel Palazón
(Addenda) Mirtó Torreiro

Carta a P. Adams Sitney y Jonas Mekas.

21 de agosto, 1968

Querido P. Adams (y Jonas)

Lo que me recuerda. Creo que nuestros/mis comentarios particulares (a máquina) han sido un poco tontos. Se procurará que lo sean en menor grado en esta carta.

Vale. Unas pocas divagaciones. Motivo: todo lo que ha quedado por decir: tengo la sensación de que ha de haber, en otras artes, puntos en los que apoyarme para explicar mi obra, y ojalá contáramos con un par de días para buscar las conexiones entre ésta y aquéllas. Tal vez, de ser yo un "artista polifacético", todo resultara más sencillo. Y lo he dicho, no lo niego; pero lo general no va a anular lo específico. Escultura: entiendo bien los objetos, cómo lo hacen para ser como son y estar en tal lugar, y no en tal otro. Pintura: superficies y colores de las cosas. De lo que me quejo es que; por ejemplo (...) (1), Jonas "conoce" bien la luz, pero no creo que entienda el sonido, como no sea como soporte para la luz, quizás. A la música ha de reconocérsale el mismo rango, el mismo valor. No es que pueda "aprovecharse", "utilizarse", como soporte, de ninguna manera, pero ella (la música) también constituye un mundo. En fin, a lo que voy es que yo he estado en, he habitado mundos de objetos, de superficies, de imágenes o colores estáticos, de sonido y de luz. *Wavelength* (1967) es, tal y como señalé en la nota que envié para el catálogo de Knokke: "...una fusión de cosas tan dispares como mi sistema nervioso, oscuros sentimientos religiosos, e ideas estéticas"; a lo que hay que añadir "una explosión muy definida sobre mi concepto del tiempo y espacio fílmicos", además de "Un monumento al/de tiempo". Todas mis actividades han constituido en parte un esfuerzo por entenderme a mí mismo, y antes de recibir el premio Knokke ya sabía yo