

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Itinerarios de la vanguardia histórica

Autor/es:  
Perez Perucha, Julio

Citar como:  
Perez Perucha, J. (1990). Itinerarios de la vanguardia histórica. Nosferatu.  
Revista de cine. (3):34-42.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40756>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

*je ne vois pas la*



**Itinerarios de  
la vanguardia  
histórica**

**Julio PEREZ  
PERUCHA**

*cachée dans la forêt*

*Perucha*

Fotomontaje de René Magritte: "Je ne vois pas la femme caché dans la forêt", en el que aparecen, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Caupenne, Dalí, Eluard, Ernst, Fourier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion y Valentin.

Lo que aquí sigue es un bosquejo, necesariamente breve y esquemático, de la evolución seguida durante los años veinte por un conjunto de movimientos cinematográficos que se querían (y se creían) alternativos al grueso de la producción cinematográfica del momento, y rupturistas con sus convenciones expresivas. Todos ellos, conocidos hoy como "vanguardia histórica", forman un conglomerado que se caracteriza tanto por su porosidad recíproca, lo que dificulta establecer nítidamente sus fronteras, como por la ausencia de un "corpus fílmico" de envergadura, lo que obliga a tomar sus aportaciones como síntoma de algo que quizá pudo ser. No obstante, en su tiempo lograron una sorprendente audiencia, no sólo por sus vinculaciones orgánicas con movimientos culturales generados en otros campos artísticos (pintura, literatura, música), sino también por sus contundentes y radicales manifiestos programáticos. Sea como fuere, su eruptiva aparición suscitó no pocos debates sobre la función artística del cinematógrafo, y fue el origen de fértiles hallazgos que alimentarían algunas de las ramas más ricas de la historia del cine: desde el *underground* al cine estructural, pasando por las rupturas sesenta y ochistas, el cine de Orson Welles o la obra profesional de Buñuel.



Fotograma de **Ciudadano Kane**, de Orson Welles, cineasta fuertemente influenciado por las vanguardias de principios de siglo.

## 1.- “Vanguardia Histórica” versus Modo de Representación Institucional

Como se sabe, la primera década del siglo contempla el inicio de la progresiva transformación del llamado *Modo de Representación Primitivo*, en lo que suele conocerse desde no hace mucho tiempo como *Modo de Representación Institucional* (1). Si el “cine primitivo” se caracterizaba, *grosso modo*, por la independencia del cuadro escénico, por una progresión narrativa basada en sucesivos cuadros autónomos, por la frontalidad de lo representado, por la distancia de los actores respecto a la cámara, por la homogénea iluminación vertical, por la presencia de telones pintados como fondo ambiental, y por la exterioridad del espectador...; a lo largo de la década, desde diferentes cinematografías nacionales y con desigual fortuna, se asiste a diversos intentos, más o menos espontáneos, por desembarazarse de un primitivismo que remite tanto a los más inmediatos y menos elaborados espectáculos escénicos como al mundo de las *aleluyas* y de la fotografía animada. Este largo camino, uno de cuyos jalones decisivos lo constituye el paso de Griffith por la Biograph entre 1908 y 1913, puede considerarse concluído al filo de 1915, fecha de realización de dos films que suelen tenerse por punto de partida estable de lo que siempre se ha llamado “*modelo narrativo clásico*”: **El nacimiento de una nación (Birth of a Nation, Griffith)** y **La marca de fuego (The Cheat, Cecil B. De Mille)**. A partir de ese momento, y sin orillar ciertos elementos constitutivos de la cultura popular que nutrían el cine primitivo, el “*modelo narrativo clásico*” se inspirará fundamentalmente tanto en el naturalismo literario decimonónico como en ciertos recursos del drama escénico burgués, siendo este modelo el origen de las diversas variaciones y aclimataciones nacionales que constituyen las diversas corrientes formadoras de lo que entendemos como “*Historia del Cine*”.



Sin embargo, no pasarán muchos años sin que, desde Europa, se ponga en cuestión este modelo. Bien que desde lugares marginales a la propia y ya muy desarrollada industria cinematográfica, algunos hombres interesados por el cine van a impugnar aquel modelo o van a intentar dirigir su desarrollo hacia horizontes menos unilaterales. Se trataba, para estas gentes, de reivindicar el papel de otras experiencias y procesos artísticos como savia nutricia del cinema, excesivamente escorado, según ellos, hacia los dominios del naturalismo literario y teatral. Desde territorios irrigados por la pintura, la música o formas literarias no naturalistas, se preconizaba otro tipo de cinema: aquel que opusiera en diverso grado relato a narración. Tal fue la tarea de las “*vanguardias históricas*”



*The Birth of a Nation*, y *The Cheat*, las dos películas que marcaron el punto de partida del “*modelo narrativo clásico*”.

## 2.- La llamada “Primera Vanguardia”: la Escuela Impresionista, el Expresionismo, el Futurismo

Ya en el temprano 1916, y apoyándose en la entonces potentísima industria cinematográfica italiana, el pintor abstracto Arnaldo Ginanni, que en 1912 se adhiere oficialmente al movimiento futurista de Marinetti, realiza en colaboración con éste y con Giacomo Balla el film **Vita futurista** (12 gags). El mismo año, Anton Giulio Bragaglia, teórico del cinema e hijo de un importante productor, asóciase con el pintor futurista Enrico Prampolini para realizar **Perfido incanto** y **Thais**. Aquí concluye la experiencia cinematográfica futurista que, a juzgar por el material superviviente, se limitaba a insertar decorados futuristas en películas relativamente convencionales y, a lo sumo, moderadamente iconoclastas.

Mayor peso específico tuvo la imprecisamente rotulada Escuela Impresionista francesa, nacida de la mano del teórico, guionista y realizador Louis Delluc, y formada por el propio Delluc (que debutó en 1920 con **Fumée Noire**), Abel Gance (debutante en 1911, realizador en 1915 de un film trufado de efectos ópticos, **La folie du Dr. Tube**, y ya en 1917 prefigurador de la corriente impresionista con **Mater Dolorosa**), Marcel L’Herbier (el más interesante del, por lo demás, poco cohesionado grupo, que se inicia en 1919 con **Rose France**), Jean Epstein (cuyo primer film, **Pasteur**, data de 1922) y la periodista y militante feminista Germaine Dulac, cuya primera realización, **Sœurs ennemies**, data de 1916. Todos estos personajes quedaron sumamente impresionados cuando, tras acabar la Primera Guerra Mundial, asistieron a las proyecciones parisinas de **The Cheat**, y parecieron proponerse derivar el modelo ortodoxo que preconizaban Griffith y De Mille hacia unos territorios que, sin desautorizar aquél, permitieran la presencia de aquéllo que constituía la columna vertebral de otras artes menos narrativas, singularmente la música (el montaje y la planificación intentaban reproducir el ritmo musical) y la pintura moderna (cuyo patrocinio artístico se buscaba trabajando la composición y utilizando recursos ópticos que la alejaran del naturalismo convencional). La imagen -una imagen singularmente trabajada y elaborada en su sustancia plástica- era así considerada el aspecto principal de la narración, aspecto que introducía la distorsión impresionista en el modelo clásico más arriba evocado.

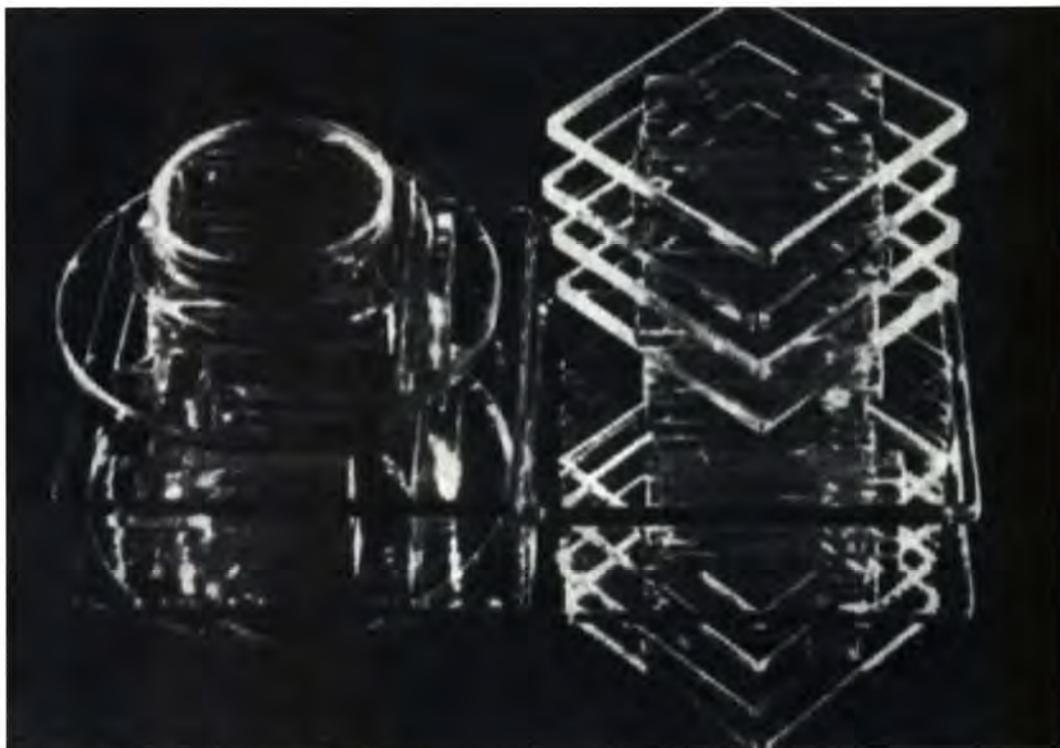


Marcel L’Herbier contó para la realización de su película **L’inhumaine** con la colaboración de varios artistas de la época para la elaboración de sus decorados; entre ellos, Fernand Léger, quien se encargó de diseñar el laboratorio.



Una de las películas emblemáticas del llamado movimiento “expresionista” alemán, **Nosferatu** (F. W. Murnau, 1922).

Diferente y más escurridizo resulta el caso del Expresionismo alemán, devenido etiqueta aplicable a numerosas películas alemanas dudosamente expresionistas. De hecho, el emblemático film-manifiesto del expresionismo cinematográfico sería **Das Kabinet des Dk. Caligari** (Robert Wiene, 1919), obra donde juega un papel relevante el trabajo de sus tres decoradores (pertenecientes al grupo “*Der Sturm*”) Rohring, Reimann y Warm. La herencia de este singular film fue, sin embargo, escasa, por no decir nula, de manera que algunos hablan antes de “*Caligarismo*” que de expresionismo cinematográfico. Los siguientes films de Wiene señalarán al **Caligari** como experiencia prácticamente irreplicable, y ciertas y nada desdeñables influencias -en términos de atmósfera o composición- que se rastrean en otros films, singularmente en **Nosferatu** (Murnau, 1922) y **Las tres luces** (**Der Müde Tod**, Fritz Lang, 1921), aparecen como casos aislados y no definitorios de las películas que los albergan. Sea como fuere, la interpretación hierática y un tanto “marionetera” de **Caligari**, así como sus telones pintados, sus composiciones pictóricas deformadas, su particular y cortante ritmo, su anti-ilusionista iluminación y el alucinado universo que representaba, suponía una impugnación inmisericorde del *Modo de Representación Institucional*, proponiéndose a sí misma como una versión moderna y puesta a punto del cine primitivo, operación que no por solitaria dejó de resultar germinativa a la larga.



**Cinq minutes de cinéma pur**, obra del hermano de René Clair, Henry Chomette, uno de los máximos exponentes del llamado "cine puro".

### 3.- Del Cine Abstracto al Cinema Puro

Paralelamente, otros pintores interesados por el cine tomaban posiciones desde su propio terreno. Ya en 1910 el madrugador Ginnani, a quien ya nos hemos referido, realizó tres o cuatro películas abstractas pintando directamente sobre la película virgen. Pero habrían de pasar más de diez años hasta que volvieran a presentarse algunas muestras, realizadas por similar procedimiento, de films abstractos, debidos a los también pintores Eggeling (**Symphonie Diagonale**, 1923), Richter (**Rhythmus 21**, 1921) y Ruttmann (**Opus 1**, 1921), a las que siguieron media docena más de obras filmadas por estos dos últimos y realizadas hasta 1925. Estos pintores-cineastas buscaban generar ritmos visuales puros apoyados en el movimiento de superficies volumétricas y cromáticamente distintas, organizadas a través de composiciones rectilíneas y diagonales (Eggeling), superficies cuadrangulares (Richter) o juegos aleatorios de círculos y líneas rectas o curvas (Ruttmann). Estos gozosos jugueteos plásticos desembocaron en la experiencia filmico-cubista de Fernand Léger, quien con su **Ballet Mécanique** (1924) logró la perfecta traducción a imagen animada de su universo pictórico, al combinar formas geométricas con figuras identificables pero descontextualizadas y repetidas según las exigencias de un ritmo aleatorio impulsado por la articulación de sus volúmenes y sus contornos.

Simultáneamente, Henry Chomette, hermano de René Clair, realiza **Jeux de réflets y de vitesse** (1923) y **Cinq minutes de cinéma pur** (1925), exponente de un llamado entonces "cinema puro", operación que no se proponía otra cosa que retomar las experiencias de cine abstracto, pero utilizando como elementos referenciales objetos y formas características analógicamente identificables. Curiosamente, años más tarde, la "impresionista" Germaine Dulac, tras su tentativa "surrealista", concluiría su carrera filmando muy depurados ejemplos de "cine puro", progresivamente abocados a la abstracción (**Thèmes et variations**, 1928; **Etude cinématographique sur une arabesque**, 1929, etc.).

Finalmente, la búsqueda del ritmo y del equilibrio plástico que propiciaban abstractos, "puros" y cubistas (tres ramas de un mismo árbol, como se ha visto), en contacto con las casi paralelas experiencias de los impresionistas, desembocaron en un muy particular camino de la vanguardia: el poema urbano que cultivaron Ruttmann (**Berlin, Symphonie der Grosstadt**, 1927), Richter (**Rennsymphonie**, 1928, entre otros), y el debutante holandés Joris Ivens (**De Brug**, 1928, y **Regen**, 1929), camino que condujo de manera tan suave como espoleada por la agudización de los conflictos sociales de la época hacia el documental sonoro y de denuncia de los años treinta.



Uno de los "divertimentos" visuales de Hans Richter: **Rhythmus 21**.



#### 4.- La “Segunda Vanguardia”: Dada/Surrealismo

Tenida por algunos como vanguardia propiamente dicha, este par de movimientos que exhiben una casi total continuidad entre sí, apareciendo como las sucesivas etapas de un mismo episodio, se caracterizaron por la violencia con que arremetieron contra las componendas mantenidas por la Escuela Impresionista con el cine burgués y convencional -es decir, con el *Modelo Narrativo Clásico*- y contra la “*gratuita arbitrariedad*” de abstractos y puristas; y por la irreductible y vehemente campaña que llevaron a cabo, oponiéndose al *Modo de Representación Institucional*. Nada menos extraño, por otra parte, viniendo todo ello del dadaísmo. El problema, para aquellos dadaístas interesados en el cine, era cómo encontrar una expresión fílmica -o quizá cupiera mejor decir “*inexpresión fílmica*”- que diera cumplida cuenta de su negativismo destructor y de su desvergonzada iconoclastia. Y mientras en Berlín el dadaísta Richter entretenía sus ocios maquinando cine abstracto, el más genuino modelo de cine dadaísta fue encontrado al buen tun-tun por el pintor y fotógrafo Man Ray, quien en 1923, y para la sesión parisina del *Corazón Barbudo*, aquella que precipitó la disolución del grupo dadaísta y su renacimiento en cofradía surrealista, preparó un sabroso asado de celuloide obtenido al espolvorear chinchetas, cerillas, tiras de papel, sal y pimienta sobre película virgen. El guiso, titulado **Le Retour à la Raison**, parecióle indigesto al público y el escándalo fue mayúsculo.

Poco tardaría Picabia en poner a punto otra experiencia fílmica dadá, ayudado por el cineasta profesional René Clair y por el venerable compositor Satie: **Entr’acte**. Pese a que el film más que obra dadaísta parece ser la divertida descripción de diversos episodios dadás, con un ojo puesto en el espectáculo circense y otro en Mack Sennett y la escuela cómica de las persecuciones, el tumulto suscitado fue jugoso.

Fotografía de la inauguración de la Exposición Dada-Max Ernst, en mayo de 1921, en la que aparecen Péret, Charchoune, Soupault, Rigaut y Breton.

Al año siguiente, 1926, aparecería otro par de películas que, pese a su cañamazo dadaísta, prefiguraban un cine surrealista que ya se iba haciendo esperar. Man Ray vuelve a la carga con **Emak Bakia**, en la que, desarrollando su tentativa anterior, amalgama asado de celuloide e imágenes inconexas cuyo sentido se insinuaba para no acabar de materializarse nunca, suscitando el nerviosismo de espectadores escoptofílicos. Cuando se anunció, mediante oportuno rótulo, "*La razón de tamaña extravagancia*", el resultado fue la aparición de un difícilmente controlable furor por parte de los espectadores. Por su lado, Marcel Duchamp, colega de Man Ray desde que se encuentran en Nueva York en 1915, y con quien había abordado ya experiencias cinematográficas (verbigracia: **Madame la Baronesa Elsa von Freytag se afeita el pubis**, 1921), lleva a término con la ayuda de aquél, un **Anémic Cinéma**, desopilante film, negativo del término que lo designa, y opaco desfile de círculos que transportan retozones poemas.

A tales alturas, Richter, tras concluir su experiencia abstracta con la fronteriza **Filmstudie** (1926), tantea, como ya se ha dicho, un par de poemas urbanos para después filmar en 1928 el parasurrealista **Vormittagsspuk**, curiosa sinfonía filmica de objetos cotidianos que protagonizan una revuelta dadá, mientras que los personajes que los rodean agotan sus horas entre ser y no ser.



Los protagonistas de la hierática partida de ajedrez de **Entr'acte**, Marcel Duchamp y Man Ray.

Es también en 1928 cuando hace aparición la primera película surrealista, debida a la problemática conjunción de un ex-surrealista y de una realizadora de la Escuela Impresionista: Antonin Artaud y Germaine Dulac. El cruce es inevitablemente conflictivo y Artaud reingresa provisionalmente en el grupo surrealista para boicotear la proyección de la película, lo cual no le impediría declarar tiempo después, y no sin razón, que "*su*" película había sido saqueada por Buñuel y Cocteau. Como fuere, **La coquille et le clergyman** nos parece a muchos una película genuinamente surrealista, por mucho que, en puridad, ninguno sepamos bien qué es eso de "*cine surrealista*" (2).

También 1928 es la fecha en que Man Ray rueda su primera película genuinamente surreal, **L'étoile de mer**, sobre un poema del excomulgado Desnos. Pero pese a su adscripción al espacio textual surrealista, el film no es tenido en cuenta por la *Junta de Clasificación y Censura Surrealista*. No ocurrirá lo mismo con **Un chien andalou** (1929), película justamente celebrada como la quintaesencia surreal y en donde, con una coherencia apabullante, se disuelve de forma metódica y concienzuda el *Modo de Representación Institucional*, construyendo una insólita lógica espacial sarcásticamente concatenada, y edificando un relato poético sobre los mecanismos inconscientes del deseo. Sin embargo, **L'âge d'or** (1930), descripción bastante convencional y vagamente surrealista de una frenética pasión amorosa, adobada a partes iguales por gags a lo Mack Sennett y chistes baturros, y cuyas únicas virtudes -que no son pocas- estriban en el trabajo sobre el entonces naciente cine sonoro y en la modernista y perspicaz articulación de esas dos categorías ficcionales que son el drama y el documental, pasa, según los jefes de la cofradía bretoniana, por ser la cumbre mayor del cine surrealista.

1930 es también el año en que ve la luz, siendo desdeñosamente minusvalorado, **Les Mystères du Château de Dé**, divertimento surrealista de Man Ray financiado por el mismo mecenas que más tarde producirá **L'âge d'or** y **Le sang d'un poète**, bestia negra de los surrealistas y debut cinematográfico del poeta y pintor Cocteau, de los que se grangeó su hostilidad al poner en evidencia práctica mediante ese film su debilidad teórico-programática en el campo del cinema.

• • •

Como se deduce de lo hasta aquí expuesto (3), las vanguardias históricas se caracterizan por su escasez de materiales cinematográficos (hágase aquí la excepción impresionista); por el considerable retraso en corporeizar sus propuestas filmicas respecto a los movimientos artísticos bajo los que se cobijan (el cine dadaísta nace, por ejemplo, en la sesión en que comienza a disolverse un movimiento con más de siete años a sus espaldas; el cine surreal irrumpe en escena a los cinco años de iniciadas las actividades tribales surrealistas; deberán esperarse casi diez años, o incluso quince -según el puesto fronterizo desde donde se mire-, para que aparezca el expresionismo cinematográfico...); por constituir gran parte de estos movimientos diversos pasajes de una corriente más general en continua y efervescente evolución; por tener gran parte de sus protagonistas obra en distintas corrientes (así, el cubista Léger también participa en obras de los impresionistas L'Herbier -**L'inhumaine**, 1924- y Gance -**La roue**, 1924-; Richter es sucesivamente abstracto, impresionista urbano, dadaísta y surrealista; la trayectoria de Germaine Dulac la arroja del impresionismo al surrealismo, y de ahí al cine puro). Pero también se caracterizan por suponer un continuado punto de referencia a la hora de pensar en una alternativa viable al cinema (y a su modo de representación dominante); alternativa a la que asestó un golpe mortal el advenimiento del sonoro con su brutal encarecimiento de los costes de producción y, sobre todo, con su relevante ayuda a consolidar y petrificar definitivamente -por los intrincados caminos del personaje, la verosimilitud, la diversificación genérica y la estandarización de las duraciones- el *Modo de Representación Institucional*.

Trayectoria y avatares que hemos querido comentar aquí, asumiendo el brutal didactismo que imponen los límites del espacio concedido para ello.



escena de la película surrealista por excelencia, en la opinión del "tribunal" bretoniano: **L'âge d'or**, de Luis Buñuel.

## NOTAS

(1) Lo que durante décadas fue denominado con la imprecisa etiqueta de "lenguaje cinematográfico", o con la más exacta "modelo narrativo clásico", comenzó a ser definido a partir de 1980 por Noël Burch como *Modo de Representación Institucional*. O también a describirse, según propuesta de Claudine Eizykman formulada en 1976, mediante la trinidad Narrativo-Representativo-Institucional.

(2) No hay ninguna teorización solvente que provenga de los propios surrealistas sobre qué podría entenderse como cine surrealista. El único texto clásico, el de Goudal, no proviene del grupo y es sumamente restrictivo, ya que sus observaciones únicamente son operativas, y sólo de forma parcial, aplicadas al cine mudo. Por lo demás, y según la cardenalicia cúpula surrealista, tan sólo serían películas surrealistas films tan disímiles como **Un chien andalou** y **L'âge d'or**; obras sobre las que la moderna investigación textual arroja dudas más que razonables respecto a su filiación.

(3) Hemos excluido, *ex profeso*, de estas líneas el caso de la vanguardia soviética. Y ello por un par de razones. En primer lugar, porque la tal vanguardia es también y sobre todo vanguardia política -nótese que algunos tratadistas aluden a "las dos vanguardias": la que propone una ruptura estética y la que expresa una ruptura política revolucionaria-. En segundo, porque el soviético es un caso extremadamente particular de aclimatación del *Modo de Representación Institucional* a unas condiciones hartamente singulares y duras. Quede constancia, pese a todo, de la existencia de ciertas derivaciones futuristas perceptibles en los asuntos de **Drama en el kabaret futurista número 13** (Kassianov, 1914) y **Encadenada al film** (Turkin/Maikowski, 1918), o en algunos decorados constructivistas de **Aelita** (Protazanov, 1924). Así como de la constitución en 1922 del crucial y decisivo grupo *Kino-Glaz*, capitaneado por un heredero del futurismo: Dziga Vertov, genuino representante de la vanguardia histórica de su país y, sin lugar a dudas, su más radical y provechoso formulador, tanto por la precisión de sus observaciones teóricas como por la abundancia, en relación con otros vanguardistas, de su obra.