R-2074107

CASIMIRO TORREIRO
JOSETXO CERDÁN (eds.)

# Documental y vanguardia

Josep M. Catalá • Josetxo Cerdán • Efrén Cuevas
Alberto Elena • Margarita Ledo Andión
María Luisa Ortega • Manuel Palacio
Jorge Ruffinelli • Jordi Sánchez-Navarro
Marta Selva • Casimiro Torreiro • Antonio Weinrichter

CATEDRA
Signo e Imagen

...C. C. DA INFORMACIÓN
...BLIOTECA
SANTIAGO

Capítulo primero

# Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada

Margarita Ledo Andión

> [...] esthétique ou inesthétique, il n'arrive jamais qu'une avant-garde ne soit pas en fonction d'une technique nouvelle, dont elle essaie le pouvoir d'expression par l'image ou par le son.
>
> Jean Epstein

Empiezo por un crítico de arte que da el paso del siglo XIX al XX, Élie Faure, porque el término vanguardia solemos entenderlo como vanguardia artística y porque nos fuimos acostumbrando a identificarlo con la «primera vanguardia», y quiero terminar con una crítica de arte, Dominique Baqué, contemporánea nuestra. Hago uso, por lo tanto, de lo que está en la conciencia general, la idea de vanguardia como expresión plástica, para entrar en eso que se nos antoja como relación paradójica entre vanguardia y documental. La época (entreguerras) nos deja una nueva cultura visual y también múltiples indicios del cine documental como interno a su propio tiempo, como imposible de explicar o de analizar en tanto objeto si no es en conexión con su tiempo, un tiempo que apenas puede deleitarse en la vanguardia expresiva y que deja de utilizar el término en los años treinta. El pensamiento cinematográfico de la época es, para nosotros y para nuestros propósitos —Jean Epstein—, una suerte de arquetipo que escribe, anima, debate,

hace películas; un autor capaz de ir del documental *(Pasteur,* 1922) a la ficción más radical, a partir de Edgar A. Poe *(La chute de la Maison Usher,* 1928) y de abandonar el dispositivo —actores, literatura, decorados...— para ir hacia lo más ignoto *(Finis Terrae,* 1929) y su paso a película, en lo que se denominará el *ciclo bretón,* que se alarga desde 1947 con *Le Tempestaire* hasta su último trabajo fílmico, *Les Feux de la Mer* (1948), un documental para la ONU realizado en la costas de Bretaña. De *Bonjour Cinéma* (1921) a *L'Intelligence d'une machine* (1946), su obra escrita es un raro regalo que nos va permitir establecer la preocupación por un tipo de cine que se aplica en construir y seducir a su espectador.

## Del huevo y la gallina

Lo nuevo, lo nunca pensado. Lo nuevo, lo nunca visto. Lo nuevo, lo que se realiza bajo parámetros formales y expresivos no comprobados previamente. Lo nuevo, separándose de lo viejo. Lo nuevo como organizador de lo nuevo, de la experiencia del cuerpo abriéndose paso hacia el concepto —sinónimo de lo racional— por medio de la imaginación y de la inteligencia de una máquina. Lo nuevo, en fin, como deseo de lo nuevo. Y la vanguardia llega a su línea de sombra, a cierto deleite en su propia sombra, justo a tiempo de cruzarse con un tipo de obra que mientras se piensa se realiza o viceversa, que elabora teoría, establece axiomas, que desde su modo de producción técnica se declara artística, que frente a la herencia del relato literario se presenta como plástica. Es este momento efímero, este momento del que muy pronto tanto vanguardia como *cine a la manera fotográfica* quedarán excluidos por el retorno a las convenciones y por el triunfo del cine a la manera teatral, es este momento el fragmento que escogemos para observar la relación entre vanguardia y documental.

Lo hacemos con un doble propósito y bajo la influencia de aquella misma época, de los autores de aquella misma época —Élie Faure, por ejemplo— que articulan el fluir de su pensamiento en conexión con los procesos políticos, científicos y creativos de su tiempo. Doble propósito que recupera un modo de referirse al documental desde dentro del cine, del cine como objeto nuevo y con el público como parte de ese objeto nuevo, del autor como pieza seminal de un engranaje que lo lleva a construir una obra y un espectador para la obra. Lo hacemos para situarnos a día de hoy del lado de una propuesta tan sugerente como la que realiza Dominique Baqué a través de la consigna «pasar el testigo» y que nos habla de la incapacidad del arte contemporáneo como arte político y del papel de «otra forma plástica discursiva e informativa: el documental comprometido, fotográfico y, más aún, cinematográfico»[1].

A diferencia de la vanguardia literaria, musical y plástica que en los años diez pone en circulación otras palabras para que un tipo diferente de obras puedan ser nombradas (Raionismo o Suprematismo, por ejemplo) y cuyo particular breviario puede ser *Alcools* (1913), de Guillaume Apollinaire, el filme como vanguardia pertenece a la década siguiente y el *mal de amores* entre vanguardia y documental tal vez no se deba tanto a un conflicto entre modos de entender experimentación y expresión para un tipo de contenidos como a la posibilidad/imposibilidad de extrañar las obras y la cultura cinematográfica de su contexto político, de su función social.

Así, la manera en que vamos a tratar el vínculo entre vanguardia y documental es a través del pensamiento y de su aplicación a acciones, publicaciones y películas; es a partir de lo nuevo como operador de una época que establece un nuevo sujeto, las masas, como modo de denominar la pareja ciudadanía/cultura industrial; será desde los movimientos o los manifiestos que dibujan un paisaje de fondo intersticial con la Nueva Objetividad, el Constructivismo o el Surrealismo.

El viaje de ideas y de influencias que hace latir el corazón de la modernidad como marco general de la época está en muy pocas películas y se concentra en unos cuantos años, es cierto, pero son sus mismos autores quienes se encargarán de trasladar la impronta que dejan las experiencias de vanguardia a la década de los treinta, a la cultura del documental como cine republicano, es decir como obra pública, hipertáctica y justa. Y si bien el término «Vanguardia» desaparece, o tiende a desaparecer, es sintomático que un movimiento tan reglado y sometido a lo necesario, es decir, a lo social, como el británico, tenga en su equipo a figuras como MacLaren y Len Lye, Jennings y Cavalcanti, al Wrigth deudor del Manifiesto ruso sobre el cine sonoro; o que el propio John Grierson ponga su voz de recitador para esa pulsión entre música y poema, entre Britten y Auden, en una de las dos secuencias más famosas de *Night Mail* (Harry Watt y Basil Wright, 1936) —si reservamos para la escena nocturna del depósito de las sacas-correo en los colectores de la vía, con el tren en marcha, una cita obligada—; o que este tándem de poeta y músico de izquierdas colabore con Cavalcanti en el documental *Coal Faces* (1936), una de las películas en las que

[1] Dominique, Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au Documentaire,* París, Flammarion, 2004.

la atmósfera como figura fílmica emerge de la voz, los ritmos, las sombras, las angulaciones, las repeticiones.

Posturas divergentes, como las que bajo la denominación de *vanguardia purista* mantiene el grupo que se mueve en torno a la revista *Close Up* al final de los veinte, con su decisión de no rozarse con el cine comercial, o aquellos que demandan la inclusión del cine con intención estética en la industria y en los programas institucionales inmediatamente después, según señala Michael O'Pray[2], son síntomas fecundos de lo plural dentro de la vanguardia y de su indefectible pertenencia a una época. La vanguardia no está gobernada por un único impulso, escribe O'Pray, sino por muchos, que tienden a poner el acento sobre dos aspectos equivalentes que son la forma y la estética y la confrontación social.

## La técnica y la posición ante la técnica

Primero la cámara y, si fuera el caso, el arte a seguir. El cinematógrafo se incorpora al debate de la primera vanguardia a través de algunas obras pero, sobre todo, por la reivindicación de la técnica como constitutiva de la creatividad de una época marcada por la unión entre cultura industrial y acción artística de masas. Al contrario de otras producciones, la vanguardia cinematográfica se acoge, primero, a la palabra, a los textos, a la exposición de un modo distinto de pensar un objeto, el filme, desde el interior de su tiempo y a la búsqueda de su propio *tempus,* de su diferencia en la idea de composición, de relación entre elementos y como fluido que va desde el *medium* a los materiales, a «la verdad de los materiales» en palabras de la etapa proto-futurista de Vladimir Tatlin, quien, a su vez, pronunciará la consigna de toda una generación de artistas y de cineastas-constructivistas: ni lo nuevo ni lo viejo sino lo necesario. Por eso se van acercando entre sí las figuras de un autor-modelo, que quiere unir razón y emoción, con un espectador que quiere comprender y sentir. Entramos en el periodo más fructífero del siglo, cuando el conocimiento da otra vuelta de tuerca y nos envuelve con una explicación del universo que ya nada tendrá que ver con la tradición euclídica ni con la pretensión cartesiana de separar el cuerpo y la mente, lo palpable y lo pensable, *las palabras y las cosas,* porque entre unas y otras están los caminos secretos de la percepción

[2] Michael O'Pray, *British avant-garde film in the twenties and thirties,* Londres, BFI, 2000.



y de los modos de exhibir aquello que, por convención, no se puede decir: Sigmund Freud y André Breton.

Entramos en un periodo de confianza abismal en el progreso científico-técnico como liberador, cuya expresión artística se identifica con la aplicación a un tipo de obra, el filme, pensada para un sujeto colectivo que, sin más, se denominará *público* y que va a connotar una fase expansiva del sentido de ciudadanía. Un periodo en el que Ricciotto Canudo, fundador en ese feliz 1913 de la revista *Montjoie,* adjetivada de *cerebrista,* escribe el *Manifeste des septs arts;* momentos en los que la ficción se llama *cine novelado,* Élie Faure se fascina por algo que está más allá de la pintura, por esa cámara capaz de introducirnos en la zona oculta de la realidad, en el movimiento; Louis Delluc obliga a que sus contemporáneos se paren ante eso que sólo existe en la imagen que fabrica la cámara, la *photogénie,* y Abel Gance explora la *polyvision,* la proyección de imágenes diferentes sobre tres pantallas. Años diez, años veinte, en los que nuestro personaje, Jean Epstein, recibe el testigo de manos de sus predecesores[3], de Gance, Delluc, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, los artífices de un nuevo concepto, la *escritura visual* que él transformará en una nueva categoría: el objetivo como medio de apropiación —no de registro— de las cosas, la máquina como modo de posesión del mundo por los ojos.

«En el lado opuesto el abstraccionismo y los juegos de cámara, cada una de sus películas está en función de la inteligencia de la máquina», concluye Langlois en el prefacio a la edición de los escritos de Epstein, escritos que considera la clave para toda su obra, mientras intenta aproximarnos a ese misterio que se establece entre cámara y objeto cuando imágenes de una simplicidad rigurosa —*Pasteur,* 1922— anuncian un cine que, como el que nos ofrece a finales de los años veinte y en sus últimos filmes, *Le tempestaire* (1947), o *Les Feux de la Mer* (1948), para la ONU, se convierten en referencia de un modo de pensar la relación entre lo fabulado y lo documental.

Como método, «Vanguardia y pensamiento documental como arte aplicada» parte de un crítico que viene de la pintura, el ya mencionado Élie Faure, autor en 1922 de *Cinéplastique,* y llega hasta Jean Epstein, el gran animador del cinematógrafo de todo el periodo fundacional y en el nacimiento de un nuevo ciclo, el del cine moderno, el del cine-tiempo. Escritor, director del mudo y del sonoro, divulgador, editor, articulista, ensayista, mosaico inabarcable desde el inicio de los veinte a 1953,

[3] Interminable el pequeño texto de Henri Langlois «Jean Epstein. L'oeuvre filmique», prefacio de la publicación de los escritos del cineasta, en 1974, por Seghers.

quien poco antes de su muerte expresa el deseo de que el cine de vanguardia, el cine de investigación, dice, pueda ser materialmente posible, ya que un arte que no disponga de posiciones avanzadas no podrá existir[4], nos empuja, en todos sus apuntes y en cada propuesta, hacia anticipaciones que, como las que realizara Leonardo con el ojo-máquina, establecen una ligazón de tipo estructural entre dispositivo y conocimiento:

> La imagen animada aporta elementos para una representación general del universo que tiende a modificar en mayor o menor medida todo el pensamiento. De esta manera y desde tiempo atrás, problemas eternos (el antagonismo entre materia y espíritu, entre continuo y discontinuo, entre reposo y movimiento, entre la naturaleza del espacio y del tiempo, entre la existencia o inexistencia de cualquier realidad) hacen su aparición en un entorno nuevo.

## Contra lo eterno

Como primera idea en la que recortar lo que reúne vanguardia y documental está ese ideologema contra lo eterno y a favor del tiempo, en el que tanto pensamiento documental como vanguardia —entiéndase artística y política o, tal y como será denominada a día de hoy, histórica— coinciden tratando de explorar lo que apenas está imaginado como posibilidad material y como construcción de su tradición. Un cine lejos del estudio, de la peripecia y de la interpretación hipercodificada; en búsqueda del *modelo,* de todo lo que es capaz de encerrar *un pliegue de la realidad* que sólo la cámara es capaz de ver, declara y proclama Jean Epstein, quien en el rodaje de *Finis Terrae* —recuerden, 1929— proclamará:

> No me gustaría que se interpretase la interpretación natural de esta película como una excepción (...) Al contrario, mantengo que debiéramos orientarnos, cada vez más, hacia tales intérpretes naturales, en todos los países, en todas las clases sociales, en todas las profesiones (...)

A partir de la máquina como un elemento esencial, de la elección como primer acto creativo del autor, como su signatura original, y de la entrada en campo del espectador como persona con expectativas,

[4] Entrevista con Roger Toussenot, en *L'Age nouveau,* octubre de 1956.



expectativas que son resultado de determinado sistema cultural que opera y sobre el que se puede operar, que se modifican al tiempo que originan un nuevo sujeto, las masas, vanguardia y documental intervienen para hacer visible el ideario de unas propuestas que no se cierran del todo con la Segunda Guerra.

Militancia, anticonformismo, búsqueda anticipatoria y, sobre todo, confianza en el tiempo, confianza en el paso del tiempo, es decir, sentido de futuro, son rasgos que van identificando la vanguardia, las obras de vanguardia pero, sobre todo, una actitud diferente a la que, mal que bien, una sociedad dada legitima como representativa de una época.

La idea de intervención como un *continuum,* como una suerte de misión; la exhibición del principio de armonía entre sujeto y objeto, entre deseo y acción, entre libertad y necesidad, van puntuando el paso de la vanguardia por la esfera pública desde, digamos, la Revolución francesa[5]. Porque si algo conviene recordar, para tratar de la relación mutua entre vanguardia y documental, es la mirada hacia el exterior, ese *être avec* que retomaremos hacia el final como diferencia y como territorio labrado por el cine de la realidad.

Obviando el origen militar del término vanguardia, lo que nos interesa en cambio es su connotación como propuesta de nuevos modos de organización social desde uno de los movimientos fundacionales que exploran la posibilidad de unir arte, ciencia y producción de bienes, desde Claude-Henri de Saint Simon, desde el primigenio sentido de red como engranaje de comunicación y de asociación universal, desde aquello que pasó a la conciencia ochocentista como utopía, como un no-lugar y que está en nuestro primer autor-modelo, en Élie Faure.

## De la «Cinéplastique»

Élie Faure nace con el último aleteo del movimiento saint-simoniano (1873) y muere en 1937, después de luchar en el Guadarrama a favor de la República y de co-presidir en París el comité de ayuda al pueblo español. Sus biógrafos insisten en una actitud atenta pero distanciada de su época. Excepto en momentos en los que se hace necesario echar el resto: *affaire* Dreyfus o el frente antifascista en los años 30. Élie

[5] Véase Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity,* Durham, Duke University Press, 1987.

Faure, que se dedica por vocación al estudio de la historicidad de las formas artísticas en lo que considera sucesión de momentos de sístole y diástole, de trasferencias de lo individual a lo colectivo, está considerado el primer crítico de arte que se pronuncia a favor del cine y sólo por eso ya se convertiría en insustituible para tratar de su relación, la del cine, con los lenguajes de vanguardia. Que se pronuncia a favor del cine como parte de un todo que incluye tanto los nuevos medios, la radio, como los movimientos ascendentes, el sindicalismo, y las ideologías, el comunismo.

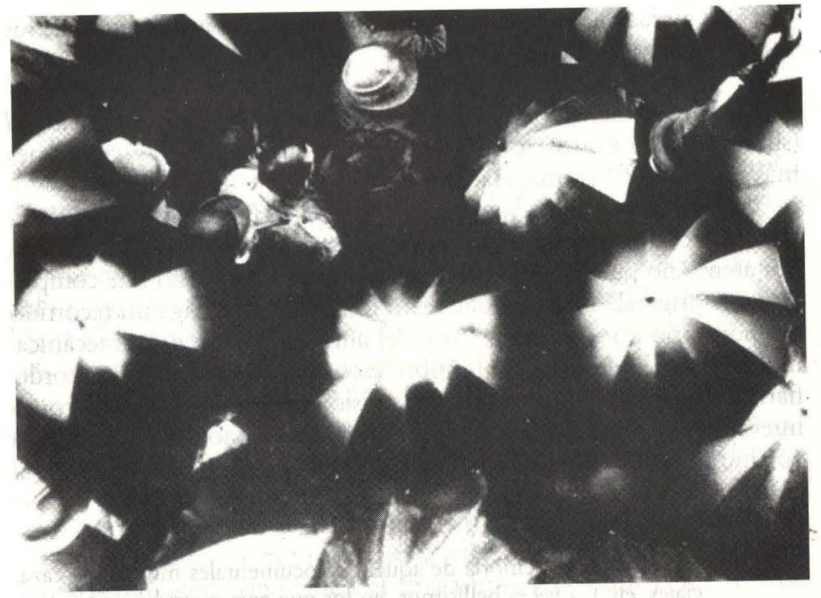
Al igual que otras figuras que definen la entrada en el siglo XX, Élie Faure hablará siempre de un antes y un después de 1914 y, como otras figuras, su preocupación está en buscar conexiones que sin ser evidentes son significativas, en su caso entre cine y pintura realista. Lo hace para reivindicar el realismo frente a la peripecia; para referirse al cine que se ve antes de 1914 y a un espectador de cine educado por el teatro, y para dar cuenta de la aparición de un nuevo espectador a punto de entrar en una «forma de civilización plástica, que produce poemas sintéticos de masas y de conjuntos en acción», como si nos adelantara ese primer *city film* al que tendremos que llegar, que es, a su vez, el primer filme de vanguardia realizado en los Estados Unidos de América: *Manhatta* (1921), un documental de Paul Strand y Charles Sheeler.

Concepción, composición, creación y proyección son las constantes que singulariza en el cine como *art plastique*[6], además de pararse en lo necesario: autor, *metteur en scène,* fotógrafo y el mejor de todos los *cinemimos,* Charlot.

Élie Faure comparte conceptos nucleares con la generación de entreguerras con los cineastas militantes y de vanguardia en torno a la cámara, es decir, a la máquina como su elemento constitutivo, y para él el cine se convertirá en el eje sobre el que basculan otras expresiones, incluida la fotográfica. Su comprensión de la nueva cultura como parte de los modos de producción y de distribución industrial, su apego al automatismo como práctica artística en conexión con posiciones surrealistas o con los postulados del psicoanálisis, la confianza en el conocimiento científico en conjunción con el goce estético como forma de acceder a la comprensión del universo culminan con la atracción

[6] Queremos mantener la terminología como parte de la cultura de su época, pero si en lugar de *civilización plástica* escribimos *civilización de la imagen,* o si para describir los síntomas de la nueva etapa que Faure nos enumera con la radio, el cine o las masas recurrimos a términos como *sociedad de comunicación,* serían incontables las marcas que podemos encontrar en autores diversos hasta bien entrados los años 80.





*Lluvia (Regen,* Joris Ivens, 1922).

que manifiesta por la idea de *sinfonía visual,* de *arquitectura (colectiva) del movimiento* que un Walter Ruttmann, en *Berlín, sinfonía de una ciudad (Berlin, Die Symphonie der Großtadt,* 1927) o un Joris Ivens en *Lluvia (Regen,* 1929) o en *El Puente (De Brug,* 1928) acompañan de modo natural.

En los años treinta, en los años de gloria, Élie Faure se dedica por fin a lo absoluto, a pensar el cine como cine, *Mystique du Cinéma,* y a analizar su función desde el espectador. Imposible no pararse en las consideraciones que propone sobre la utilización de un *utillaje mecánico,* de registro, como mediación entre los secretos del universo objetivo y el espíritu, anunciándonos un mundo nuevo. Imposible no caer en la tentación de citar párrafos como éste:

> El espacio visible, como ya acontecía con el espacio invisible del alma, se multiplica hasta el infinito. La inmensidad otrora inmóvil se agita. La libertad inagotable de combinaciones que poseen los mecanismos materiales del Cine —por ejemplo la sobreimpresión, la diversidad sin límite de los ángulos de toma— es el símbolo de un universo nuevo que se anuncia. El océano se enrosca sobre la multitud o se precipita en el desierto. El juego implacable de ruedas, pistones, bielas, incorpora sin esfuerzo su ritmos mecánicos al ritmo

sensual de un baile de señoritas en el que los movimientos de sus gruesas caderas [...].

Párrafos como éste concluyen celebrando que el cine ofrezca *lo real* (subrayamos nosotros) como soporte constante para las creaciones más increíbles de la imaginación.

Trátese de una película buena o mala, de una producción *novelada*, científica o documental —escribe en *Vocation du cinéma*—, un observador atento no puede evitar descubrir los elementos de un arte completamente original. Y será en este texto final en el que haga un recorrido premonitorio por cuestiones como el autor (el cine registra mecánicamente, pero ¿quién sino el hombre escoge estas imágenes para ordenarlas?), la percepción más allá de la visión óptica, lo cotidiano como nueva temática y la celebración del sonoro, así como el temor a que la voz humana, un elemento más, advierte, absorba «todo el universo», al tiempo que nos deja el siguiente ejemplo:

> Hablo de memoria de aquellos documentales mudos (de caza, viajes, etc.), a veces bellísimos, en los que comentarios casi siempre inútiles, a menudo imbéciles, a veces odiosos y únicamente destinados a sacrificarlo todo a la moda del *hablado*, provocan la exasperación en un espectador que vino a ver imágenes.

Termina su viaje, Élie Faure, reflexionando sobre los peligros que acechan al cine. Unos de orden represivo —terminará, como la prensa, como la radiodifusión, al servicio de los grandes negocios y del simulacro político que los representa en el poder, dice—; otros de índole filosófica y que tienen los ecos de la utopía, sin que dejen de ser lo real y la verdad de lo real:

> Si el capital, que le es aún más necesario al cine que a ningún otro arte, dada la complejidad gigantesca de su organización, se queda en manos de los hombres de negocios o de personas que no tienen otra finalidad que perseguir su interés personal, si el capital no pasa a ser social de manera integral, en un futuro próximo el cine retomará las formas más degeneradas del imaginario mediático, de la anécdota sentimental y de la novela llamada *popular*. El cine, por supuesto, desaparecerá como expresión artística.

Extraña lucidez de la que encontramos indicios en otros y en otras autoras representativas de su época y por las y los que intentamos explicarnos esa época de principio a fin.



## Pasajes

De principio a fin, Jean Epstein puntúa ahora la reivindicación, transformación y desaparición del significado del término *vanguardia* dejando, así, constancia de su historicidad. Pero para Epstein la vanguardia va más allá de las obras y por eso nos arriesgamos a hablar de un arte aplicado como necesario. Vanguardia es la construcción de una cultura que pasa por espacios precisos —Les Ursulines, Le Théâtre du Vieux-Colombier, son los ejemplos—, que existe en acto en los espacios que programan cine de vanguardia para un público también preciso, espacios para determinados filmes que al ser presentados en un tipo de ambiente abren la posibilidad de un *examen inteligente*, activan una atmósfera *despierta y sensible* y contribuyen colectivamente a la existencia de una *moral particular*.

Crítico con el surrealismo por mantenerse al margen del público —del espectador— y por mantener el cinema como una de sus actividades marginales; pendiente del desgaste —y el valor efímero— de procedimientos expresivos en la cinematografía de vanguardia que se ponen de moda de la noche a la mañana y de la noche a la mañana pierden su significado, Epstein no duda en atacar el cine de decorados tomando como muestra *El gabinete del Doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), película-insignia que convierte en motivo de la crítica de una suerte de hipertrofia de lo accesorio contra lo esencial: no quiero hablar de ese expresionismo de pacotilla, «todo encuadrado por treinta francos», que es *El gabinete del Dr. Caligari*, dice, sino de un filme que se basa en fotografiar una serie de decorados y se convierte en una naturaleza muerta.

Porque si el pensamiento de Jean Epstein nos sigue ampliando el conocimiento del cine, si como dijera Langlois, se adelanta en veinte años a Bresson, es porque en el momento justo fue capaz de reflexionar sobre la disfunción que cualquier otra forma de arte —teatro, pintura...— puede traer consigo para con el desarrollo, tanto dramático como poético, del filme, avanzando comparaciones como ésta: si el *Teatro-Arte* declaró, desde sus orígenes, que «la palabra crea el decorado como todo lo demás...», el *Cine-Arte*, que está naciendo, declara que «el gesto crea el decorado como todo lo demás...», comparaciones que lo acercan a los códigos de sobriedad que durante un tiempo singularizan el cine de la realidad frente al cine de estudios y que determinan en el primer plano, en esa herencia de la cultura fotográfica, una de las

figuras del lenguaje fílmico para la creación de atmósferas que sólo el otro, el espectador, puede entrañar: en gran primer plano, el párpado con unas pestañas que podéis contar es el decorado que a cada momento la emoción remodela. Bajo el párpado aparece la mirada que es el personaje del drama...

## El mundo existe, lo ves si quieres

Capaz de referirse al primer plano como «el alma del cine», el *punctum,* Epstein nos conduce hacia la transferencia entre la cámara y sus materiales como procedimiento expresivo en el seno de una gramática «viva, concreta, brutal y directa» y hace que lo localicemos entre los autores que en torno a la imagen definen una nueva época, en la que la independencia de elección y de expresión formal son el primer acto creativo, como lo es la posición respecto a la cuestión técnica, a la ciencia o a la política.

La Nueva Objetividad como programa, empezar a olvidar los conflictos íntimos y abrir los ojos al infierno de la propia época, como reclamará Franz Roh, hacen del artista-cineasta un organizador y conducen la vanguardia estética hacia la cuestión ética, hacia la intervención concreta, ya sea como parte de la sociedad nueva (primera década del cine soviético, con Esfir Shub y Dziga Vertov como nuestras referencias), como pieza de la cadena de montaje de un nuevo sistema (Carlos Velo y el documental republicano), como programa de institucionalización de la izquierda (Grierson y compañía), como cine de clase (Jean Vigo) o como gran confrontación en el interior de una sociedad, *Native Land* (Paul Strand, 1942).

Suele señalarse el año 1929 como punto y aparte en la sociedad occidental contemporánea y en ese número reconocemos el giro sin retorno hacia lo que será la Segunda Guerra Mundial. También para los analistas del cine de vanguardia el cambio ambiental se produce entre 1929 y 1930, entre el congreso celebrado en La Sarraz, Suiza, que contó con Eisenstein, Béla Balász, Ivor Montagu, Cavalcanti o Richter, aquellos que, siguiendo al historiador Rees[7], acordaron reforzar las propuestas estéticas y la experimentación formal para, en palabras de Richter, convertir «los enemigos de hoy del cine» en «los amigos de mañana del cine»; y la segunda reunión de cineastas de vanguardia, celebrada en

[7] A. L. Rees, *A History of Experimental Film & Video,* Londres, BFI, 1999.





Jean Epstein.

Bélgica en 1930, que concluye poniendo el acento en la necesidad de incorporarse al activismo político y responder a imperativos de tipo social mientras, de nuevo Richter, la consigna será: la época reclama documental.

Así, de esta manera, mientras languidece el cine de vanguardia *tout court,* la producción de documentales acaba por arrastrar para su terreno de juego a los grandes innovadores de los años 20, a Joris Ivens o, caso aparte aunque dentro del equipo griersoniano, a Len Lye, completando una amplia nómina de cineastas de vanguardia en la arena del cine de lo real.

Con el paso del tiempo y observados desde la actualidad, sorprende el modo en que estos autores y autoras se funden con las nuevas condiciones de su época y funden en ella la signatura de su actitud y de su vocabulario personal, abriendo el lenguaje del cine documental a su prueba mayor, la propaganda en tiempos de guerra: Humphrey Jennings, con *Listen to Britain* (1942) o *A Diary for Timothy* (1945) en lo que se pasará a llamar por imperativos *patrióticos* Crown Film Unit. Antes hubo un tiempo para la movilización de las conciencias: Norman McLaren y su proclama antibelicista y anticapitalista *Hell Unltd.* (1935); Ivens y Stork con sus re-escenificaciones en *Borinage* (1932); Jean Renoir con colaboradores como Cartier-Bresson o Pierre Unik, más un equipo del Partido Comunista Francés y *La vie est à nous* (1936), un filme de propaganda electoral... En los años 30 cristalizan los principios que configuran un modo de pensar el cine como documental y la forma como elemento constitutivo de lo documental.

De *Infinitos* (1935) (película de intención abstracta de Velo-Halffter de la que no se conservan residuos materiales pero sí indicios documentales) a los pocos minutos recuperados de *Galicia-Finisterre* (1936), presentada en la Exposición de París en apoyo a la República española; del Ivor Montagu creador de The Film Society a la vuelta de un viaje a Berlín y a la sombra del Bloomsbury Group (para que la audiencia londinense accediera al cine europeo —cuando Eisenstein y Pudovkin eran cine europeo— y al cinema abstracto), autor que caricaturiza las historias de policías y ladrones con un experimento llamado *Bluebottles* (1928) y hasta el que realiza con MacLaren el documental de guerra *Behind the Spanish Lines* (1936), la realidad elimina el deseo de eternidad del genio y mete la práctica del cine en el corazón del tiempo. Quedan atrás la forma y la exploración expresiva para ser aplicadas y ensanchadas en relación con el propósito y con la elección de un sujeto político.

Desde los ejemplos más visibles destacamos como espacio común del pensamiento documental de los treinta el respeto por el medio, el





*Galicia-Finisterre* (Carlos Velo, 1936).

respeto por el autor, el respeto por el material, el respeto por el espectador y, sobremanera, la búsqueda de la transformación de la cultura visual como conquista de la modernidad. De nuevo Epstein y su culto al *apparatus,* al rememorar el cincuenta aniversario del cine y hablar de su influencia en lo que denomina «hombre medio» y al referirse a la cultura no como erudición de unos pocos, sino como ese fondo diverso de conocimientos del que todos nos nutrimos sin pretenderlo: cultura, sumaria pero infinitamente extendida, utilizada por todos y en todo momento, bajo la que todo el mundo se educó sin saberlo; cultura que a día de hoy el cine forma más que el libro, nutriendo con imágenes muy poderosas nuestra memoria y nuestra imaginación.

Capaz de incidir tanto en el modo de pensar como en las artes y las técnicas, Epstein acabará preguntándose de dónde le viene al cine su poder, para concluir con una definición global —estamos en 1945— del cine no sólo como arte del espectáculo «capaz de suplantar al teatro», sino como lenguaje en imágenes, que rivaliza con la palabra y con la escritura al tiempo que es un instrumento —como la lupa, como el microscopio— capaz de revelar aspectos desconocidos hasta ese mo-

mento. El cine, sobre todo, entra en contradicción con cualquier sistema que se sustente en valores fijos: el cine es, por excelencia, el dispositivo que detecta y representa el movimiento, es decir, la variación de todas las relaciones en el espacio y en el tiempo, la relatividad de cualquier medida, la inestabilidad de todas las referencias, la fluidez del universo.

## Presencia de una ausencia

El filme aprehendido y analizado como producto para un espectador en presente, para el público que va a ver un filme y que debe ser educado para ver un filme, es uno de los rasgos que identifican la posición de otro de los pilares del periodo, Béla Balázs, que tiene la virtud inigualable de ir desenvolviendo sus apreciaciones al ritmo de los cambios que experimenta el cinematógrafo, es decir *su objeto*. Al igual que sus coetáneos, lo que Balázs se plantea es ni más ni menos que localizar las constantes de lo que también él denomina «nuevo arte», separándolo tanto del «teatro filmado» o del simple registro de acontecimientos, y se dedica a sistematizar las cualidades técnicas que se derivan de la cámara —ángulos, escalas, movimientos, planos— y a argumentar sobre el trabajo expresivo del cineasta en el momento en que la película se proyecta.

En uno de los epígrafes de la obra que empieza a publicar en 1924[8] bajo el sugestivo título de *La Cultura del Film*, Béla Balázs habla de «realidad» en lugar de «verdad» y echa mano del *Close Up* para advertir de su incidencia no sólo en el modo profesional de interpretar, simplificándolo, sino en el gusto del público, que empieza a separarse de lo histriónico y a preferir los rostros y las voces sobrias, a la gente de la calle, frente al actor estándar, y a tender hacia lo que él llama «estilo americano» como antesala de lo que se connotará como estilo «documental»:

> A partir de la Primera Guerra Mundial y de las fantasías histéricas del expresionismo, un estilo «documental», severo, anti-romántico y anti-emocional se puso de moda en el cine, al igual que en las otras artes (...)

En su papel de animador y de divulgador de otro modo de mirar, Balázs se preocupa por los efectos de la imagen técnica tanto en el comportamiento como en el recambio de valores sociales y le otorga

[8] Béla Balázs, *Theory of Film*, Londres, Dennis Dobson Ltd., 1952.



un papel singular en la concepción de un ámbito preciso entre ficción y técnicas documentales que sólo la obra creativa, afirma, puede convocar. La realidad (lo natural) como arte frente al naturalismo como manierismo es otro punto de reflexión y de inflexión en el pensamiento cinematográfico del creador húngaro, a partir de un método de observación y de comparación que va de la teoría a la práctica —meter trozos de vida en los escenarios de la película— y que hace el camino de vuelta desde los resultados de un filme a las intenciones que pretendiera plasmar el autor, para decantarse por escenas de lo cotidiano como parte de la verdadera película. Lo estudia desde Pudovkin y Eisenstein, desde el uso primero que hicieron de extras de la calle dentro de un plató y de cómo estos extras se convertían, automáticamente, en anti-naturales, para pasar a defender la inclusión en el filme de cortes de la vida real en cuanto tal. Como ejemplo de un posible método de lo real en escena Balász toma nota del paso que se atrevió a dar Eisenstein: *El acorazado Potemkin (Bronenosez Potiomkin,* 1925), esa mujer en la escalinata que deja escapar un grito de terror cuando, de modo accidental, el carrito de su bebé se da la vuelta. La cámara capta su rostro de improviso y al captarlo lo convierte en un rostro que resume la historia del cine hasta ese momento, marcando un punto de inflexión.

El público y lo público; los medios de comunicación, con la foto y el filme, como constructores del público y lo público; un nuevo concepto de representación de la realidad a través de lo más subjetivo en el deseo de objetividad; del fragmento del mundo en lugar del mundo; de la síntesis entre creación y ejecución; de la obra como ruta obligada hacia un receptor que ya se adjetiva como activo.

Lo observable, lo más natural, pasa a ser contemplado desde el interior del proceso en el que esta idea compleja y fecunda, los modos más puros de acceso a lo real, se equipara con lo fotográfico, y la obra, también como obra de arte, no sólo nos explica la realidad, sino que comunica y traduce las experiencias que el artista ha tenido en su vida —se esfuerza en hacernos entender Brecht—, comunica y traduce desde el saber que su época tiene de las cosas: es una exigencia de nuestra época observar las cosas en su evolución, como cosas mudables, que cambian, que están influidas por otras cosas y toda suerte de procesos, insiste una y otra vez.

Una época que ofrece múltiples indicios sobre el debate en torno a lo que vemos y la preocupación de sus intelectuales por animar los interrogantes, los nexos entre autores y obras desde que éstas circulan en público. Algo así es lo que hace en calidad de espectadora alguien como Virgi-

nia Woolf, cuando en su único artículo sobre el cine trata de la relación entre ojo y cerebro y se va hacia lo que nos sugiere este nuevo medio[9]. Virginia Woolf se va hacia el cinema y su capacidad para desprenderse de la ropa que heredó desde el teatro o la literatura y hacia la posibilidad de confeccionar un vestido a medida, con una serie de consideraciones que traducidas en obra fílmica nos llevarían hasta *Tusalava* (1929), la primera película de un autor de origen popular, Len Lye[10] —él mismo un arquetipo de lo contemporáneo, incorporado a la estética de Bloomsbury, festejado en la *Seven and Five Society,* a la que pertenecen Ben Nicholson y Barbara Hepworth—, una obra que introduce lo que se denomina «cine directo» para indicar que se trata de cine sin cámara, un filme de animación que se realiza con el apoyo de la London Film Society y que *Close Up* presentará como «una película sobre la vida celular, la agresión y la repudiación».

Len Lye, aquel que Grierson define como un *flâneur,* como alguien que pasa de una cosa a otra, sería la prueba carnal del espacio que las experiencias puras, el arte como movimiento, tuvieron en el seno del documental realista por excelencia y nos llevaría a revisar determinadas reducciones alrededor de un artista que realizó filmes instructivos, como la memorable *N or NW* (1938), en la que nos enseña a poner bien un distrito postal, y que cuenta en su legado con siete películas documentales entre 1941 y 1944, entre ellas *Work Party* (1942), que los analistas consideran pionera de determinadas pautas fílmicas que adoptará el *cinéma-vérité.*

Volviendo a Virginia Woolf y a la impresión que deja una película, *El gabinete del Dr. Caligari,* la autora relata el modo inesperado en que una especie de renacuajo, una sombra, aparece por una esquina de la pantalla. La sombra acoge una dimensión enorme, la sombra se mece y, de pronto, en un tris, se desvanece: por un instante parecía darle cuerpo a un monstruo, al desvío de una imaginación lunática, comenta la escritora. Por un momento, continúa, los pensamientos pudieron comunicar a través de esta forma mejor que con palabras, manifestando su confianza en lo nuevo, en lo que todavía no está convencionalizado, en lo que no debe depender del gabán prestado.

Y de nuevo la búsqueda expresiva, la pregunta en torno a cómo podrá el cine dar con su diferencia, una diferencia que Virginia Woolf

[9] Virginia Woolf, «The Cinema», en *Arts,* junio de 1926.

[10] Véase Ian Christie, «Couleur, musique, danse, mouvement. Len Lye en Angleterre, 1927-1944», en *Len Lye,* París, Centre Georges Pompidou, 2000.



sigue desarrollando con la metáfora del renacuajo para conducirnos a un universo de sospechas, de que el cine tiene ante sí la vocación de elaborar símbolos del pensamiento abstracto. Y en cuanto mira para el cine como un lenguaje que podemos ver y sentir, Virginia Woolf le reclama arriesgarse en pos de la expresión de ideas que vayan más allá de sugerirnos la realidad o de mostrarnos el paso del tiempo. Nadie puede hablar aún de resultados con este nuevo lenguaje que trabaja con flashes, advierte, con algo que el ojo despierto nunca jamás experimentó y que nos sitúa en momentos inesperados de emoción. Toda una anticipación de lo que va a desarrollar Lye, sobre todo con la GPO, mientras sigue manteniéndose en su *cocoon* y de vez en cuando deja caer frases como ésta: «soy un pensador del cine, por otra parte inculto».

Retomando como hilo conductor el saber que cada época tiene de las cosas, la génesis de la imagen a través de la cámara es lo que separa a foto y cine de cualquier otro modo de producción icónica y es lo que permite que aparezca un concepto, el de la fotogenia, derivado de lo que la máquina intentar expresar —en palabras, otra vez, de Jean Epstein—, en ese cuasi empático «aspecto de las cosas, de los seres, de las almas que aumente su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica». La notación de atmósfera como construcción invisible entre autor-filme-espectador empieza a despuntar.

## El espectador como vanguardia

Una constante tanto del documental como del cine en general es la necesidad de dirigirse al espectador como parte de la cultura de masas, una constante que parecería entrar en conflicto con la idea de vanguardia si los hechos, es decir, las películas y sus autores, no nos llevasen hacia otro tipo de evidencia, hacia la defensa de la libertad creativa y del derecho de agitación —a través del asociacionismo, de las obras, de sus condiciones de producción y del modo de ponerlas a circular— como marca de una generación.

El 14 de junio de 1931 y en un club denominado «De los espectadores de vanguardia», Jean Vigo proclama la marcha «hacia un cine social», mientras declara como ejemplo mayor de este tipo de cine *Un perro andaluz (Un chien andalou,* 1929). Buñuel, dice Vigo, no le deja proyectar la película para ilustrar esta idea y por eso recurre a su documental *À propos de Nice* (1930), esa búsqueda y ese perpetuo hallazgo —en palabras de Henri Langlois— por los que Jean Vigo trata de revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestacio-

nes puramente físicas: el carnaval. El autor como inevitable para el documental, el tratamiento de los materiales como documento en el proceso de montaje, la asunción de temas próximos y ordinarios, una ciudad y sus manifestaciones significativas como modo de situarnos en una cierta concepción del mundo, en suma Jean Vigo como enlace de lujo con Epstein, con Vertov, con Rotha, con ese *punctum* que nos sigue explicando el documental como un tipo de cine que no produce lo real, sino un modo de pensar lo real, que trasfiere un punto de vista sobre una determinada realidad y que por eso, por sus efectos, no por estar sometido a sus reglas, es un cine de vocación realista que puede adoptar una u otra *mise-en-forme,* y que, con ella, puede hacer avanzar en cada época ese fluir entre forma, expresión y comunicación.

«Cada tema te dicta su forma», acostumbraba a responder Joris Ivens cuando alguien pretendía ver dos cineastas distintos en películas como *Lluvia* o como *Tierra española (Spanish Earth,* 1937). Cada tiempo busca su realismo, insistió Bertolt Brecht, para transformar el modo de pensar la representación con la figura del espectador como eje y evitando, como principio, los mecanismos de identificación (de pérdida de consciencia), con lo que se le muestra en un tiempo que la política ensaya su espectacularización abismal. O recogiendo unas declaraciones recientes de Jean Michel Bouhours sobre el sentido de la palabra *experimental* no como cine marginal sino como laboratorio de búsqueda y de experiencias artísticas, de encuentro entre lo que se mantuvo alejado, de relación nueva, nos encontraríamos manejando la misma acepción que en 1924 tenía Francis Picabia: estar del lado de la invención y no de la convención[11].

La influencia formal de la escuela soviética, el montaje como esencia expresiva del cine pero, sobre todo, las demandas de acción y de punto de vista —de ideología— de los treinta, hacen emerger entre los más innovadores la idea de compromiso y que coincidan en la necesidad de encontrar el lugar del cine en la sociedad como valor de uso democrático y cultural. La riqueza del periodo podemos verla reflejada en la diversidad del equipo que integra la unidad cinematográfica de la GPO, absolutamente seminal para lo que será en adelante el realismo en el cine británico, con autores tocados por el surrealismo (los siempre citados MacLaren, Jennings); con la incorporación de la alteridad, de las culturas indígenas, que trae Len Lye desde su origen neozelandés y los años de su adolescencia y juventud en Australia; por la llegada de

[11] Entrevista con Yannik Koller, en *Pratiques,* 14, otoño de 2003.



figuras que, como Moholy-Nagy, huyen del nazismo y traen en su maleta la teoría, la política, la experiencia pedagógica, la realización de un sinfín de obra fotográfica, de diseño, pictórica o fílmica y que también realiza algunos documentales, además de la estabilidad, de la posibilidad de reconocer aquellas constantes que hacen del artista-constructivista un prototipo, del surrealista otro, del realista un tercero o de la existencia de The Kino London Production Group y esa película de la clase obrera, *Bread* (1934), cuando Moholy-Nagy defiende la función social del cine independiente en *Sight & Sound* y reclama que se le preste atención tanto desde la esfera privada como empresarial e institucional.

Es la etapa final de un viaje que comenzara a partir de una guerra con la intención de que sea la última guerra. La ciudadanía, la ciudad, la cultura industrial, la recuperación del cuerpo, el espectáculo que existe como tal en función del espectador, el cine que lo va metiendo en la realidad sin que deje de asumir la condición de irrealidad, analiza Gutiérrez Alea, la condición de espectador que no se agota ni en el fenómeno del cinematógrafo ni en la posición de la persona en relación al mismo, sino de la obra y del modo en que la obra entre en relación con él. Darnos a ver de una manera diferente lo ya visto, lo ya conocido, es la gran aventura. Desconcertarnos por el simple hecho de encontrarnos con algo que apenas varió su contexto: lo nuevo. Activar mecanismos de distanciamiento con lo común hasta descubrir algo que no estaba claro, el reto. La foto y el filme, el montaje, el fotomontaje, el documental como parte de los cambios generales de una época que vuelve a situar el discurso en torno a lo real en el centro y se dispone a llevar a la práctica lo que desde Weimar se venía llamando Nueva Visión, o a idear un movimiento complejo y total, que interviene en todas las esferas de la vida, el Constructivismo, con el que nos llega el *glamour* de la Revolución de octubre.

## La emoción en la idea de variación

Sin lugar a dudas una de las ideas clave en torno al lenguaje fue despojar al cine de accesorios y abrazar ese indescifrable, la fotogenia, el camino sin vuelta, que Epstein saluda en su creador, Louis Delluc, por traernos un inesperado potencial de emoción. Epstein, conferenciante en el «Club de Los Amigos del Séptimo Arte» (1924), se refiere a Delluc, o a Canudo, como militantes, como *misioneros* y como pioneros. A Ricciotto Canudo, por su visión sobre la capacidad poética

del film, por su defensa del cine como arte y por ponerle precisamente la etiqueta de *séptimo arte,* un sello que inmediatamente se demuestra eficaz, además de ensayar una suerte de antología, con muestras sacadas de diversas películas, sobre figuras de estilo específicamente cinematográficas. Y a Delluc, que conduce este nuevo concepto hacia el movimiento, en todas y cada una de las direcciones que conocemos, las tres del espacio más su intersección con el desplazamiento pasado-futuro en el tiempo, para acercarnos a lo fotogénico de un objeto como la resultante de una materia nueva, la realidad en movimiento, y sus variaciones en el espacio-tiempo.

La técnica como instrumento que modifica la condición de visibilidad de lo real y el cinematógrafo en su función liberadora del sentido de la vista, lo puramente visual, comenzará, así, a compartir terreno con lo visivo, a cercar lo visivo, a obsesionarse por el dispositivo aun a costa del mundo que el observador deja de reconocer, en una suerte de entreacto fructífero donde la consigna es aprender a ver más allá. Moholy-Nagy o Rodchenko, si pensamos desde la foto como objeto; Jean Vigo o Dziga Vertov, si nos vamos hacia los nexos y hacia el film, hacia los materiales y el modo de trabajar los materiales, hacia la *faktura* que siguió a la *fraktura.*

> ¿Por qué no aprovechar una de las más singulares cualidades del ojo cinematográfico, la de ser un ojo fuera del ojo, la de escapar al egocentrismo tiránico de nuestra visión personal? ¿Por qué obligar a que la emulsión sensible sólo repita las funciones de nuestra retina?[12].

La época consagra lo que más tarde, en los años 40, nuestro autor de cabecera rotulará, a partir de las modificaciones que la cámara introduce en el pensamiento, *L'intelligence d'une machine,* al tiempo que se interroga sobre las posibilidades de su influencia cultural. Problemas tan antiguos como el antagonismo entre materia y espíritu —acotará—, entre continuo y discontinuo, entre existencia o inexistencia de la realidad asisten a una nueva alba, a un alba nueva que pasa por el conocimiento del *medium* no como reproductor, sino como productor desde el punto de vista creativo, coincidiendo con otro autor fundamental para la puesta en forma de lo que denomina «el movimiento en sí» y la representación del movimiento en el espacio: Moholy-Nagy.

[12] Jean Epstein, «L'Objectif lui-même», en *Cinéma Ciné pour tous,* 1926.



Justo a comienzos de los años veinte Moholy-Nagy piensa en una película que sea en sí misma la representación de lo fílmico, es decir, «una película creada a partir de las posibilidades del tomavistas y de la dinámica del movimiento», un filme destinado a llamarse, no podría ser de otra manera, *Dinámica de la gran ciudad,* y que a pesar de no lograr salir de esa su existencia virtual, nos reenvía a Fernand Léger, *Ballet mécanique* (1924), a Ruttmann, que «muestra el ritmo cinético de una ciudad renunciando a la tradicional *acción*» o a *Napoleón* de Abel Gance (1927). Lúcido e incidental como toda su generación, el creador centroeuropeo reclama apoyo institucional para que sea posible explorar y experimentar con el cinematógrafo, desarrollar nuevas ideas, acceder a los medios necesarios para su puesta en práctica; reclama, en suma, ese programa que en su opinión el «capitalismo privado está impedido de satisfacer».

Por su ejemplaridad retomamos los conceptos centrales de este proyecto con el que Moholy-Nagy advierte que no se trata de instruir, ni de moralizar, ni de contar una historia. Se trata de conseguir cierto efecto a partir de la relación de elementos y de su transformación en un conjunto vivo y homogéneo, lo visual como resultado «de acontecimientos espacio-temporales por los que el espectador se integra de manera activa a la dinámica de la ciudad».

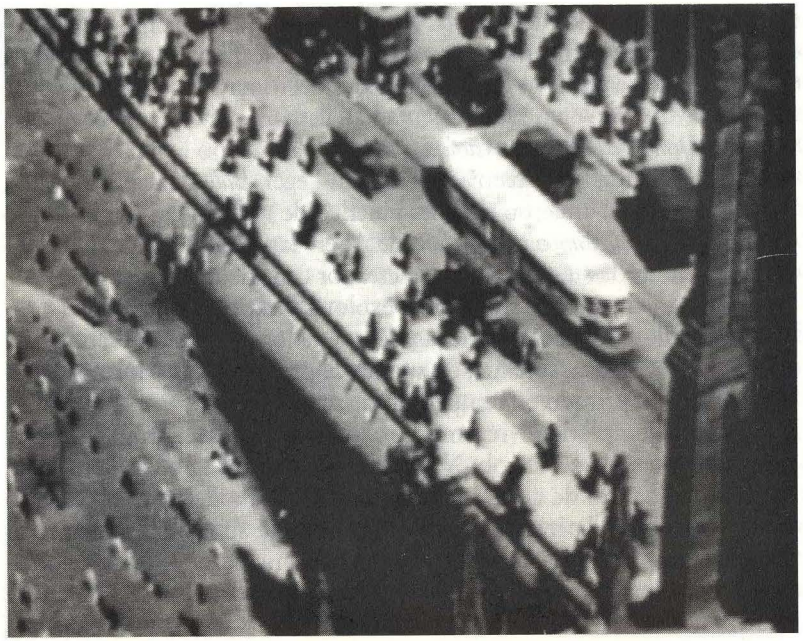
## Entre «Manhatta» y «Native Land»

*Manhatta* (1921), con sus siete minutos plenos de todo lo que se puede hacer con una cámara, con el movimiento como movimiento, con los ángulos de toma multiplicándose, con la construcción del ritmo interno y de su cadencia básica entre cuatro y doce segundos, con la composición cuajando en contraste de planos, de volúmenes, de líneas o de masas; *Manhatta* como un fotomontaje que se alarga en el espacio y en el tiempo; que rompe convenciones escogiendo una estructura vertical, será la obra con la que Paul Strand rinda tributo a la tecnología fotográfica como tal.

Pero la década del Strand cineasta es la del documental independiente y militante de NY Film and Photo League, más el cine institucional y social. Son precisamente los años treinta, cuando el fascismo avanza y se ensaya la Europa del Frente Popular, cuando Jean Renoir convirtiera a la clase obrera en protagonista de *La vie est à nous,* o América llega a la época Roosevelt, el *New Deal* y el US Film Service, además de los manifiestos contra la censura, contra el Código Hays, con fecha de 1927.



FACULTADE DE C. C. DA INFORMACION BIBLIOTECA SANTIAGO



*Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921).

Son años en los que el sentido de grupo es el santo y seña, es la impronta que sitúa a los creadores de imágenes en la verdad concreta y en el arte de masas. Strand había comenzado este camino siguiendo el paso áspero de la revolución mexicana y asumiendo con ella responsabilidades públicas, algo bien común para los intelectuales de entreguerras. Y la opción por un tipo de obra, por el cine-documento, en general desde dentro de la tradición literaria del héroe individual racionalista, que observa los acontecimientos, que se mete y que se transforma con el paso por los acontecimientos, es también una suerte de emblema del sentido de grupo, que en no pocas ocasiones se define como solidaridad creativa y que se traduce en esas obras colectivas, como lo fue *Redes* (1936), rodada en la aldea marinera de Alvarado, con Strand en la idea, en la cámara y en la supervisión de la producción, Fred Zinnemann como director y Gunther von Fritsch como montador.

Por cultura, Strand admira y aprende el estilo Flaherty, el rigor del método para aproximarse a lo diferente; por ideología, su cine de referencia es el de la Unión Soviética —*El acorazado Potemkin,* por supuesto, pero



también *Turksib* (1929), de Victor Turin, una película sin montaje ni efectos—, un país al que viajará para, acto seguido, organizar NYKino, y del cine soviético incorpora el buen uso de todos los elementos cinematográficos de acuerdo con cada momento, con los medios a bordo, con el propósito. Por el compromiso que adquiere con la historia, un compromiso que veremos traducirse en la participación a favor de la República española, su cine militante busca amplias audiencias a través de los temas y de la forma, de su conversión en propuesta dramática y por la preocupación alrededor del espectador, un compromiso que lo lleva a trabajar con sus camaradas Hurwitz y Steinert para la Resettlement Administration, en el seno de los programas del gobierno Roosevelt, y cuyo resultado es la película *The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936). En paralelo, y siguiendo iniciativas de su tiempo, creará su organización: Frontier Films.

Otro ejemplo de arte aplicado, Frontier Films, la productora cooperativa e independiente que se estrena en 1937 con *Heart of Spain* (Herbert Kline y Ben Maddow) y llega hasta *Native Land* y hasta la entrada de Estados Unidos en la guerra, tiene como apoyo primero la experiencia de un noticiario alternativo al oficial del grupo Time-Life, *The March of Time,* bajo el nombre de *The World Today,* dentro del espíritu que anima a la agrupación Film and Photo League[13], que no es otro que el de producir bienes culturales organizando a su vez su distribución para las masas, siguiendo pautas desde los escritos de cineastas que la misma Liga había publicado: Vertov, Shub, Eisenstein. En la articulación del sello Frontier Films, que se convierte en pionero de la producción independiente de izquierda, la marca de Strand traslada consigo no sólo su ya ganado reconocimiento como fotógrafo, sino también su preocupación por la puesta en forma y la puesta en escena y su ideario a favor de que el medio se exprese. De nuevo, como en Vertov, o como en el *misionero* Delluc, la notación de la cámara adquiere su posibilidad más singular en el cine de la realidad.

Un film-documento sobre la conquista de la libertad por el pueblo americano, *Native Land,* es también el final del trabajo cinematográfico de Strand. Realizado con material directo y con re-envíos a hechos conocidos que sólo podemos reconstruir, además de una intra-ficción con buenos y malos, está considerado una obra maestra en su género. Un filme dialéctico, en el que todos los materiales se confunden a través de un minucioso sistema de transiciones y sobreimpresiones, para ser convoca-

[13] Como otras agrupaciones, la Liga fotográfica y cinematográfica fue prohibida por el macarthismo en 1951.

dos como un mismo símbolo de la construcción nacional, que vuelve a situar en tiempo presente la lucha por la libertad y sigue a la cámara, que empieza a trabajar como el sentido de la vista, tratando de ver. Pero la suerte de *Native Land* y la de Frontier Films ya está echada. La película se estrena a los cinco meses de Pearl Harbor y, a pesar de incorporar un texto de coyuntura, contra Hitler y Japón, para «salvaguardar nuestros logros democráticos y preservar la independencia de América», nunca se exhibirá. La libertad queda confundida en la ola de patriotismo que llega hasta la central de distribución y *Native Land* pasa a ser otra de tantas obras desaparecidas hasta que, al margen de su público-modelo, de la ciudadanía, se recupera apenas en circuitos artísticos, a través del MOMA. Es el Museo de Arte Moderno quien organiza, en los años cuarenta, la primera retrospectiva fotográfica dedicada a Strand.

## Pasar el testigo

Hoy, cuando ya no son posibles las vanguardias, concluye Dominique Baqué, el documental retorna y sustituye al arte político, a la obra con vocación de intervención. El testigo que es llamado a recoger el documental es algo parecido a lo que el fotomontaje significó en los años treinta como arte de agitación, remarca Dominique Baqué después de repasar los años noventa como esos años de ensayo de una «estética relacional», que viniese a restaurar los vínculos de una sociedad a través de las micro-utopías y de toda suerte de procedimientos para que el espectador participe de nuevo en la propuesta artística. Y Baqué asegura de modo categórico la muerte de la función política del arte, que se condena a sí mismo a una retahíla de órdenes sin respuesta, a derivas caritativas, a toda clase de relaciones volátiles y previamente formateadas por los hábitos sociales, a la vez que nos conduce a una posibilidad fascinante «más allá de la representación»:

> Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. *Pasar el testigo:* para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de *estar con.*

Una apuesta sobre la nueva función del cine documental nos obliga a revisar a autores fundacionales y nos anima a otras relaciones



como las que, a partir de la fusión con el *medium* —que radicalizara en *Manhatta* Paul Strand, que experimentara Moholy-Nagy, que desarrollara MacLaren— se establecen entre Len Lye y Yannik Koller. De *Tusalava* (1928) (película de Lye que financia The Film Society y en la que se unen el arte maorí y la abstracción para expresar ese *viejo cerebro* que nos une a los modos primitivos de pensamiento y que vincula a la vanguardia con el primitivismo) que está considerado el primer filme de vanguardia *made in U.K.,* filme censurado porque «debe tener algo que ver con el sexo», hasta la marcha de Len Lye para USA y sus años de trabajo en la serie de información y propaganda *The March of Time,* la estela terrenal del creador neo-zelandés, de origen obrero, formado en las bibliotecas públicas con *Totem y tabú,* de Freud, por ejemplo —estela compuesta de *collages* entre forma, efectos visuales, restos de filmaciones documentales, dibujos, manipulación del negativo y películas documentales—, lo convirtió en un caso singular en la unidad de la GPO, en los encargos del Ministerio de Información (Realist Film) y en sus animaciones para firmas comerciales.

Para Yannik Koller el *medium* es lo que la une a lo terrenal de un modo directo y pensado, que no pasa por un proceso posterior ni de reencuadre ni de montaje. Se trata de la construcción pura en el momento de la visión, con las figuras de lenguaje de la cámara manifestándose en el momento de la filmación. Movimiento, color, repetición, multiplicación, textura, luz..., la improvisación la acercaría al dogma de automatismo de los surrealistas, los espacios en movimiento y la transformación de lo cotidiano, al espíritu de lo moderno, y los espejos, las aguas, los reflejos de aquel Epstein capaz de cambiar constantemente de escenario para seguir abriendo el cuerpo, lo material, la *cámara,* a la poética y a lo natural.

El acto artístico como armonía entre sorpresa y destreza, la vuelta a la Super 8, el ritmo y los intervalos como eco vertoviano; Charles Hersperger[14] intenta esta aproximación al trabajo de Koller:

> Cada vez, sin embargo, en un contexto, en una situación que traiciona, por su esencia diferente, las motivaciones científicas: sin premeditación ni verificación, pero inspirada en una curiosidad intuitiva y en el ansia de un testimonio confidencial, la creación de una fórmula analógica le es ofrecida a la percepción humana, tanto al instinto como a la imaginación, tanto al afecto como a la objetividad.

[14] Charles Hersperger, «À propos des travaux de Yannik Koller», en *Pratiques,* 12, primavera de 2002.

Cámara directa que se activa no tanto por el objeto como por la sensación de entrar en relación con el movimiento, con el espacio, «esa materia tan rápida», en frase de Chillida; la autora (Camboya, 1958) describe su trabajo *City Move* a partir de los ritmos de la ciudad, que hace que «las imágenes desfilen, se aceleren, se precipiten o se inmovilicen, se confronten, se fraccionen o se den la vuelta» y nosotros nos pegamos a su último gesto, que convierte su mirada en el modo de texturar ese *viejo cerebro:*

> *Compostum,* Super 8, b&n, silv., 2003, 4'30 (Santiago de Compostela): The camera starts to explore the finer details of its architecture and slowly reveals the rigor, alignment and perspective of the whole site. Another formal structrure appears through the contrast of rhythm and lights.
>
> [*Compostum,* Super 8, b&n, sil., 2003, 4'30 (Santiago de Compostela): La cámara empieza a explorar los mínimos detalles de su arquitectura y poco a poco revela el rigor, alineamiento y perspectiva de todo el lugar. A través del contraste entre ritmo y luces aparece otra estructura formal.]

*S'il n'y avait pas de sujet «vie», il n'y aurait pas de sujet «vérité»* [Len Lye y Laura Riding (1935)].