

TESI DOCTORAL UPF
2017

POLÍTICAS ELEMENTALES
VIDA COTIDIANA Y VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA
EN EL NUEVA YORK DE LOS AÑOS 60 Y 70

Miguel García García

Directors de la tesi:

Dr. Fran Benavente Burian

Dr. Jordi Ibañez Fanés

Departament d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

*¿Quién hace menos creados
cada vez a los seres?*

Claudio Rodríguez

Agradecimientos

Una profesora me pidió que escribiera sobre un tema diferente al que nos asignaba el calendario marcado. Le apetecía saber qué tendría que decir sobre una película a la que hacía referencia en uno de los trabajos de clase. Nunca se lo comenté, pero me dio el impulso para creer que algo de lo que pensaba podría ser de interés para alguien. Años después, cuando empezaba a dedicarme a la traducción, leí que su nombre firmaba la adaptación al castellano de un libro que me había marcado, y por segunda vez me dio ánimos para continuar mi camino. Me parece justo que la primera mención sea para la persona con quien comenzó todo, Rocío de la Maya.

Gracias a Marion, Sara, Leticia, Blanca y Aixa, que me acompañaron estos años.

A mis compañeros de la Revista Lumière. Y a los directores de esta tesis: Fran Benavente, que me animó cuando comenzaba y Jordi Ibáñez que mantuvo la fe y el apoyo durante todo el proceso.

Resumen

A partir de las obras cinematográficas surgidas alrededor del colectivo *The Film-makers' Cooperative* se analizarán las implicaciones estéticas y políticas alrededor de la representación artística de la vida cotidiana, factor clave en la vanguardia de los años sesenta y setenta. Se tendrá en cuenta la relación de estas obras con una tradición cultural estadounidense, el trascendentalismo, que adapta a una nueva nación las influencias del Romanticismo inglés, y con las corrientes de pensamiento que se desarrollaban en Europa en aquellos mismos años.

Abstract

From the study of the films distributed by *The Film-makers' Cooperative*, we try to analyse the aesthetic and political significance of the portrayal of everyday life, a keystone of the avantgarde in the sixties. The connection with the new school of thought developing in Europe in the times of their production will be examined, as the relation with the North American cultural tradition influenced by English Romanticism, adapted to the ideas and thoughts of a newborn nation.

Índice

<i>Introducción</i>		
0.1	<i>Hipótesis y marco teórico</i>	p.11
0.2	<i>Contexto artístico</i>	p.16
0.3	<i>Contexto histórico</i>	p.33
1.	<i>Pérdida y recuperación de la experiencia cotidiana en el siglo XIX</i>	p.37
1.1.	<i>Volver a ver lo que se ha visto. William Wordsworth y el interés dormido.</i>	p.43
1.2.	<i>Pobreza y experiencia en la filosofía transcendentalista.</i>	p.55
2.	<i>El cinematógrafo durante el cambio de siglo</i>	p.65
2.1.	<i>El cine de los hermanos Lumière como plasmación de lo cotidiano</i>	p.67
2.2.	<i>Presentación y representación de la realidad cotidiana: punto clave del realismo cinematográfico.</i>	p.76
3.	<i>Del New American Cinema hacia un neorrealismo experimental</i>	p.87
3.1.	<i>Baudelairean Cinema</i>	p.102
4.	<i>Cineastas de la vida cotidiana</i>	
4.1.	<i>Jonas Mekas</i>	p.113
4.1.1.	<i>Diarios en defensa propia</i>	p.114
4.1.2.	<i>Un esfuerzo consciente</i>	p.119
4.1.3.	<i>Un flujo subjetivo: el tiempo manipulado de Mekas</i>	p.122
4.1.4.	<i>Recuerdos involuntarios</i>	p.127
4.2.	<i>Andy Warhol</i>	p.130
4.2.1.	<i>Repetición, diferencia e identidad</i>	p.139
4.2.2.	<i>El teatro de la vida cotidiana</i>	p.146
4.3.	<i>Warren Sonbert</i>	
4.3.1.	<i>Secreto y melodrama</i>	p.149
4.3.2.	<i>El montaje polivalente</i>	p.158
5.	<i>Herencias del colectivo</i>	
5.1.	<i>Robert Kramer</i>	p.169
5.2.	<i>Chantal Akerman</i>	p.186
	<i>Conclusiones</i>	p.201
	<i>Bibliografía</i>	p.209

INTRODUCCIÓN

0.1. *Hipótesis y marco teórico*

Ciento cincuenta años después de la publicación de *Walden* de Henry David Thoreau, Jonas Mekas proyectó en Nueva York una película con el mismo título. Era un diario filmado de tres horas de duración que, siguiendo una larga tradición de introducciones a obras ensayísticas que se remonta al prefacio de los ensayos de Montaigne, su autor presentaba como una obra realizada para sus amigos que quizá pudiera tener algún valor para el resto de personas¹. Esbozos de su vida cotidiana, sin argumento ni drama, tan sólo pequeños fragmentos y notas visuales de su propia vida.

Un cine menor, intrascendente e inutilizable por la industria. Su estreno supuso la culminación de un proceso en el que, como en el ensayo de Walter Benjamin sobre Brecht al que David E. James hizo referencia en su ensayo sobre el movimiento², unos autores crearon sus propias condiciones respecto a la creación artística y permitieron abrir las posibilidades de un medio influido por su naturaleza comercial. Aprovechando un formato menor (el celuloide de 16mm, de menor resolución que el de tradicional de 35mm, y creado en primera instancia para realizar equipos portátiles de filmación durante

¹ “[El autor] pensó que pese a la crudeza del sonido y de algunas partes de las imágenes, aún ahí en ellas – eso sintió – algo de interés para algunos amigos y unos cuantos extraños”. Notas del programa original, reproducidas en David E. James, *Power Misses*. Londres, Nueva York: Verso, 1996, p.146

² David E. James, *Allegories of Cinema: American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p.58-86.

la II Guerra Mundial), estos cineastas consiguieron realizar sus obras sin depender de la maquinaria comercial de Hollywood o de productores que apoyaran el desembolso económico que suponía el material necesario para realizar una película. Jonas Mekas dirigía oficiosamente la cooperativa de cineastas gestionada por los propios artistas y completamente abierta a cualquier persona con una bobina filmada de forma independiente; la organización aseguraba primero la distribución alternativa y más adelante la exhibición de estas películas en una sala de Nueva York. Todos los procesos podían ser supervisados por el artista, que mantenía el control sobre su obra hasta el final del proceso; el contrario de la fábrica de sueños del otro lado del país. El movimiento estaba muy lejos de ser la primera vanguardia cinematográfica pero esta capacidad de autogestión e independencia fue, como indica Duncan Reekie, mucho más novedosa de lo que podría parecer en un primer momento.

Para la vanguardia europea anterior a la II Guerra Mundial había sido necesario y deseable trabajar en los márgenes de la industria de cine comercial con acceso a la tecnología comercial y al menos acceso limitado a la distribución comercial y la exhibición. En la América de postguerra, el creciente acceso a tecnología cinematográfica barata y versátil hizo posible para los cineastas solitarios y aislados, y para pequeños grupos afines, producir películas experimentales totalmente independientes de la industria comercial³.

³ Duncan Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*. Londres, Nueva York: Wallflower, 2009, p. 135. El cambio que plantean estas nuevas condiciones de producción artística, y las implicaciones políticas que se derivan de esta nueva situación han sido ampliamente estudiadas: David E. James, *Allegories of Cinema: American Film in the sixties*, Princeton: Princeton University Press, 1989; Dominique Noguez, *Une Renaissance du Cinéma: le cinéma "underground" américain: histoire, économie, esthétique*. Paris: Klincksieck, 1985.

En esta nueva situación, con el cineasta ya convertido en productor de sus condiciones de trabajo y de recepción, *Walden* resultaba una obra clave por la envergadura de su proyecto y sus referencias. La liberación de presiones y restricciones gracias al progreso técnico ya había dado a luz obras como los cortometrajes de Joseph Cornell o Marie Menken, pequeñas piezas líricas e íntimas de corta duración. Como crítico de cine, Mekas había contribuido a poner en valor estas películas en un proceso de revalorización de la bagatela y del esbozo que aún no se había dado en el cine, pues los avances respecto a las posibilidades artísticas del cine miraban en aquel momento hacia otras cuestiones de mayor peso y tradición.

Como cineasta, esta reivindicación romántica de las formas menores alcanza otros niveles. La película presenta esta defensa desde su mismo título, que se completa como *Diaries, Notes and Sketches*, pero monta una gran cantidad de material (imágenes, sonidos, textos presentados en forma de intertítulo), estructurado en seis partes y con una duración que la industria solía reservar para las grandes producciones espectaculares. En el *Walden* de Thoreau del que toma el título, esta restitución de la importancia de los detalles de la vida cotidiana es una reivindicación inequívoca; el registro de sus días es la prueba definitiva de independencia, la muestra factual de que es posible permanecer al margen de una sociedad si se está en contra de sus principios. Pero en la película de Mekas, al igual que en las obras de la vanguardia neoyorquina de la que forma parte destacada, el modo de presentar la vida íntima y cotidiana del cineasta y su entorno reniega de todo posicionamiento político. Este hecho ha llevado

incluso a señalar una incoherencia en la reacción violenta con la que que sus integrantes se rebelaban contra las estructuras del cine industrial y construían una alternativa para los artistas, para luego presentar un contenido vacuo que no respaldaba la iconoclastia de sus elecciones formales y la virulencia de sus manifiestos⁴.

Siguiendo la línea que traza Mekas con el trascendentalismo, y prolongándola hasta el romanticismo inglés que sirvió de base para esta primera filosofía estadounidense⁵, en las siguientes páginas se estudiarán las potencialidades políticas de esta presentación de la vida cotidiana tal cual es. Para ello partiré la hipótesis de que los artistas de la vanguardia neoyorquina reproducen un proyecto original del romanticismo: la reconexión del ser humano con su experiencia cotidiana, perdida en los *shocks* de la modernidad. Está relacionado por lo tanto con las circunstancias sociales y el contexto histórico; se enmarca en una tradición cultural, y responde a acontecimientos similares, pero se desarrolla en las condiciones determinadas por la posguerra estadounidense.

La ausencia de unos matices políticos que antes aparecían explícitamente y desaparecen de la superficie se debería a una nueva necesidad, nacida de las crisis ideológicas y de la caída de las grandes estructuras de pensamiento. Los artistas deben partir entonces de un “borrado” de presupuestos, conceptos y andamiajes ideológicos que

⁴ Para un estudio sobre la recepción de estas obras, véase Josep M. Català “El presente perpetuo: Mekas en el siglo XXI”, en Efrén Cuevas Álvarez (ed.) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.

⁵ Stanley Cavell, *En busca de lo ordinario*. Madrid: Cátedra, 2002

alejan y alienan al individuo de la realidad; esta renuncia a significarse, a declarar directamente la base política de sus decisiones artísticas, aporta algo que consideran más valioso, la posibilidad de una recepción individualizada del arte vista como respuesta a la homogeneización social propia de la cultura de masas de la posguerra.

Para desarrollar estas ideas, en una primera parte se estudiará, desde las bases del pensamiento estadounidense, la necesidad de ciertos autores de establecer o restablecer “una intimidad, o una intimidad perdida, con la existencia”⁶, qué métodos pueden utilizar para ello y si estos gestos se contraponen a un estado natural o actúan contra unos responsables de esta pérdida (con las consecuencias políticas que conlleva).

En una segunda parte se verá cómo la representación de la vida cotidiana en el cine aparece desde su momento más primigenio, con las escenas domésticas filmadas por los hermanos Lumière (a los que Jonas Mekas dedica su *Walden*). Fue un tema central en las discusiones teóricas sobre el realismo cinematográfico desde la obra de André Bazin, que cobra especial fuerza en el estudio de Kracauer de la capacidad técnica del cine para hacer interesantes las escenas de la vida cotidiana, en una industria cultural que hacía todo lo posible por ocultarla⁷. La distracción como arma política del fascismo, una de las ideas centrales de la teoría cultural del pensador alemán, como lo sería para Adorno, se encontraría en ciertas obras con su opuesto: una

⁶ Cavell, op.cit., p. 63

⁷ Siegfried Kracauer, *Los empleados*. Barcelona: Gedisa, 2007, p.205.

concentración que reenfoca las capacidades del aparato para presentar aquello que el poder no quiere que se vea, esto es, la realidad sin maquillajes. Estos enfoques nos llevan a estudiar la obra cinematográfica del *underground* de Nueva York dentro de esta línea histórica, de la que se desprende una nueva forma de realismo capaz de plantear la evolución de estas mismas ideas en un contexto muy diferente, el del país vencedor que no ha vivido las miserias de la posguerra pero que se enfrenta a una pobreza de experiencia provocada por el desarrollo capitalista.

0.2. *Contexto artístico*

En un monográfico dedicado a Andy Warhol, el filósofo norteamericano Arthur C. Danto escribía en el capítulo dedicado a su obra cinematográfica: “No existe una explicación clara de por qué varios artistas de Nueva York y alrededores, que apenas se conocían entre sí, empezaron a hacer arte a principios de la década de 1960 a partir de la imagería cotidiana”⁸. Leer esa falta de “explicación clara” a la utilización artística de la vida cotidiana como una muestra de estupor resulta complicado si tenemos en cuenta que proviene de alguien que reconoce la Caja Brillo como centro de su teoría de la estética y de su perspectiva historiográfica del arte. Desde su punto de

⁸ Arthur C. Danto, *Andy Warhol*. Traducción de Marta Pino. Barcelona: Paidós, 2011, p.47.

vista, hasta ese momento el arte “era implacablemente contrario a la cultura cotidiana”⁹.

Quizá esa falta de motivos que señala Danto no procede de un vacío especulativo sino de su contrario, de una mezcla de posibles razones e influencias que desdibujan la respuesta unívoca y final.

Lo cotidiano, había escrito Blanchot a mediados de la misma década, “es lo sospechoso (y lo oblicuo) que escapa siempre a la decisión clara de la ley, incluso cuando ésta intenta perseguir, por la sospecha, toda forma de ser indeterminada”¹⁰. En este caso no sólo la ley ponía en cuarentena esta apuesta por la insignificancia sino el entorno artístico en general, que reaccionó con sospecha ante el cambio de valores. Entre sus contemporáneos la sorpresa por esta elección de temas parecía generalizada.

Cuán distinto era este arte impetuoso e irreverente respecto de la cultura del expresionismo abstracto, donde los significados eran personales y misteriosos y se expresaban a través del pigmento esparcido, embardurnado o salpicado, enérgicamente, en enormes lienzos ante los que el espectador tan sólo podía responder: “¡Hala!”. No es que hubiese mucho que decir ante el arte pop, puesto que todo el mundo conocía el tema tratado. La cuestión era por qué resultaban de pronto tan cautivadores los elementos de la vida cotidiana¹¹.

Bajo esta mirada inquisidora pudieron leerse también otras obras de la década anterior: los poemas de Frank O’Hara “informales, improvisados, sin métrica y generalmente sin stanzas, de *hago esto, hago*

⁹ Danto, op.cit., p. 17

¹⁰ Maurice Blanchot, *L’Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 356

¹¹ Arthur C. Danto, op cit., p. 50

lo otro, textos que casi no parecían poder calificarse como *poemas*”¹², la obra escultórica de Claes Oldenburg, que reproducía a gran escala cerillas, máquinas de escribir o lápices de labios¹³, las coreografías de Merce Cunningham que utilizaban ruidos de la calle o la estática de la radio en una danza que reorganizaba gestos y movimientos de la vida cotidiana (y cuya misma definición de coreografía se tensaba al permitir gran libertad a los ejecutantes, o al incorporar elementos azarosos como un perro que correteaba entre sus pies durante la performance *Theater Piece no. 1*); precedentes de esas películas de Warhol que presentaban, aislados, actos como dormir, comer o cortarse el pelo. Según la controvertida nomenclatura de David Lehman fue esta la última comunidad artística que actuaba como tal, “la última vanguardia”¹⁴: un grupo de artistas cuyas inquietudes atravesaban diferentes expresiones artísticas y les llevaban a compartir proyectos con una característica permeabilidad en sus límites disciplinares.

En una ciudad ya establecida como capital del mundo artístico¹⁵ gracias a su *escuela* de pintura, la nueva dirección de este grupo de

¹² Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*. Chicago: Chicago University Press, 1998, p.xiii

¹³ “Estoy por un arte que se entremezcle con la mierda de todos los días y salga ganando. Estoy por un arte que te diga qué hora es o dónde está la calle tal. Estoy por un arte que ayude a las ancianitas a cruzar la calle”. Declaraciones recogidas en John Russell y Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*. Londres: Thames and Hudson, 1969, pp 97-99

¹⁴ David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. Nueva York: Anchor Books, 1999

¹⁵ Una explicación de este hecho como ramificación de su estatus de capital del mundo “libre” en el contexto de la Guerra Fría puede leerse en Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001 y en Serge Guibault, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 2010.

individuos, su actitud y sus declaraciones contra las ideas institucionales sobre el arte, fueron leídas en primera instancia como una broma, un acto de rebelión en forma de burla contra la generación triunfante mientras su década acababa. La huida de la figuración se había defendido como un acto heroico y político, la negación radical de un mundo en el que la belleza había sido desterrada; el individualismo y el estilo de vida marginal y carismático de los artistas del *Cedar Tavern* eran actos rebeldes contra las tendencias totalitaristas de todos los sistemas políticos de la posguerra y de los Estados Unidos en particular. Aún resonaban las explicaciones teóricas y las grandes declaraciones, el subrayado de la capacidad de control del artista en todas las situaciones, su conocimiento exacto del medio y la seriedad mítica de su labor; diferentes armas esgrimidas para defender que eran obras de arte pese las dudas y sospechas filisteas, un arte que obtenía su fuerza precisamente de huir de las concepciones tradicionales.

El triunfo de sus teorías fue visibilizado en la conquista y establecimiento de Nueva York como cabecera del mundo artístico, pero las nuevas vanguardias surgidas en la ciudad, solapándose en el tiempo con estas visiones románticas, parecían desdeñar manifiestamente todas estas cuestiones trabajadas a conciencia. Era evidente que el corpus recién creado para reivindicar su arte carecía de utilidad para ellos: éstos rechazaban como absurda la discusión sobre si sus creaciones eran arte, o bien negaban su estatus de forma radical.

Las primeras lecturas de este giro lo entendieron como una reversión simple de la tendencia artística, la revuelta de un nuevo grupo contra aquel que acababa de conseguir una posición de poder establecido. La respuesta más fácil era la transgresión automática en lo opuesto: a lo más abstracto debería contraponerse lo más reconocible, y a la seriedad de unos hombres que se jugaban la vida con su oficio, la levedad insolente y el humor nihilista. “Las implicaciones son descaradamente freudianas, el acto en sí mismo es evidentemente un simbólico (aunque afable) parricidio”¹⁶. Estas palabras se refieren a *Erased de Kooning Drawing* (1953), el cuadro de Robert Rauschenberg que colocaba en primer plano su diálogo con uno de los miembros más destacados del expresionismo abstracto. El artista de origen holandés cedió una de sus obras a Rauschenberg y éste, después de unos dos meses de trabajo experimentando con diferentes métodos de borrado, consiguió hacerla desaparecer casi en su totalidad. La interpretación de la obra como un gesto destructivo fue negada repetidamente por los dos pintores; Willem de Kooning conocía desde el principio el destino de su pintura y eligió la que mejor se adaptaba a las necesidades del proyecto. Se trataba de una colaboración entre dos artistas, no de una agresión; que la obra resultante no sea un lienzo completamente blanco (incluso sin tener en cuenta el título dibujado por Jasper Johns en la parte inferior) certifica la fuerza de la obra original, liberada en la imaginación de un espectador que es obligado a repasar la superficie del cuadro con afán detectivesco, en busca de las pistas de un cuadro original desaparecido, y que es señalado como el

¹⁶ Calvin Tomkins, *Off The Wall - Robert Rauschenberg and the Art of Our Time*. Nueva York: Doubleday and Co, 1980, p.96

último vértice de la colaboración en el proceso artístico; un rol que siempre juega en el arte y que la obra conceptual subraya, no descubre. De la misma forma, de la depuración surge un minimalismo que recupera una cualidad básica del arte, la de formar al ser humano en el desarrollo de sus sentidos y en el aumento de los matices disponibles en su percepción.



Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg, 1953

La idea de creación desde el borrado puede comprenderse mejor si ahondamos en la obra de Rauschenberg y la ponemos en relación con una anterior, completada dos años antes, en 1951. Desde esa perspectiva podría leerse como un intento de avanzar en su proyecto artístico tras *White Paintings*, lienzos blancos de gran tamaño que suponían la culminación de un breve período espiritual dominado por

la mística del ascetismo, la ausencia y la renuncia. También está relacionado con la mística el otro aspecto de estas pinturas blancas, el que más nos interesa como introducción de las siguientes páginas. Lo resumía una famosa declaración del propio artista: “Es completamente irrelevante que las haga yo. El *boy* es su creador”¹⁷. La idea de creación perdía protagonismo para construir una obra abierta a la realidad exterior, que actuara tan sólo como marco en el que se reinscribiera la vida en el momento de la recepción de la obra, convirtiéndose así en su único contenido. El desinterés por la defensa de su estatus artístico, opuesto a esa beligerancia con que era defendido por la Escuela de Nueva York, podía leerse entonces como otra forma de ceder ese poder al elemento que necesitaba su espacio.

John Cage definió los lienzos como “aeropuertos para las luces, sombras y partículas” que hubiera alrededor, obras que “captaban todo lo que cayera sobre ellas”¹⁸. El músico, amigo y frecuente colaborador de Rauschenberg, reconoció esta obra como una influencia central para su desarrollo artístico y la inspiración directa de su pieza central y más conocida. *4'33"* (1952) repetía esta desaparición del sujeto creador en una partitura sin notas y con una sola palabra escrita: *Tacet*. Durante los cuatro minutos y treinta tres segundos el instrumento en el escenario no emitía ningún sonido; la pieza artística cedía de nuevo su posición y reutilizaba el capital simbólico que le

¹⁷ Carta de Robert Rauschenberg a Betty Parsons, 18 de octubre de 1951 en Walter Hopps, *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*. Houston: Houston Fine Arts Press, 1991, p.230

¹⁸ John Cage, *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p.102-103.

asignaba el momento de su ejecución para dirigir la atención hacia el resto de sonidos presentes en la sala.

Esta obra era la expresión máxima de una inquietud permanente en su trayectoria: la imposibilidad real del silencio, que le llevó a un replanteamiento de su papel en la partitura musical. “En esta nueva música nada tiene lugar salvo sonidos: los anotados y los que no. Los que no están anotados aparecen en la música escrita como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que resultan estar en el ambiente”¹⁹. Desde un punto de vista pragmático resulta imposible, en las condiciones conocidas por el ser humano, que el silencio marcado por el compositor pueda tener lugar durante la representación; pasa por el acuerdo tácito con el público, como la cuarta pared teatral, y la reapropiación de este tipo de convenciones siempre ha resultado un terreno importante para el artista de vanguardia. En este caso la ruptura no obedece a un programa político reconocible, tan sólo redirige el poder de la experiencia estética a la experiencia cotidiana y por lo tanto, al contrario que otras vanguardias, deja sin señalar sus brechas ni revelar sus secretos.

El músico había coincidido con Rauschenberg en el Black Mountain College de Carolina del Norte, uno de los lugares desde los que se señalaron, durante un momento crítico de la historia, los peligros de la teoría artística occidental. La fundación del centro en enero de 1933 se precipitó por el nombramiento de Adolf Hitler como canciller de Alemania y el comienzo de la persecución y exilio de artistas,

¹⁹ John Cage, *Silence*, p.7-8

intelectuales y judíos en Europa. El artista Josef Albers aceleró su exilio a Estados Unidos después de que los nazis clausuraran la Bauhaus, y fue nombrado a su llegada director de Black Mountain. La fuerte presencia de estos nexos con la cultura europea enriquece dialécticamente una de las principales características que perfilaban toda la Historia del arte estadounidense.

Era un período turbulento en el que los artistas y educadores de la nación deseaban desengancharse de las tradiciones y expectativas europeas para crear formas que fueran inherentemente estadounidenses. Esta lucha por la identidad nacional de las artes fue intensificada y alterada por la inmigración de los líderes de la vida cultural europea, que buscaron refugio en los Estados Unidos en la década de los 30 y los 40.²⁰

Esto podía cuestionar el deseo de especificidad de un país joven y descendiente de colonos, pero en el Black Mountain College la base sobre la que se plantearía esta identidad iba a ser, muy convenientemente, una revisión de aquel en que la historia del pensamiento norteamericano ha encontrado a veces sus orígenes. Releído por sus fundadores en la resaca de las vanguardias de entreguerras, el ensayo de R.W. Emerson dedicado al arte cobraría una relevancia extraordinaria y señalaría una de las principales direcciones en las que avanzaría la reflexión estética hasta el final del milenio. En él escribía: “La virtud del arte consiste en separar, en secuestrar un objeto de la embarazosa variedad”²¹. Incluso su tono recuerda al de los

²⁰ Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge: The MIT Press, 1987, p. xx.

²¹ Ralph Waldo. Emerson, *Ensayos*. Traducción de Javier Alcoriza. Madrid: Cátedra, 2014, p.283

manifiestos vanguardistas más encendidos en su enfrentamiento entre arte y vida: “Fuera con vuestro sinsentido de óleo y caballetes, de mármol y cinceles: salvo para abrir los ojos a las maestrías del arte eterno, son basura hipócrita”²².

No era necesaria la mercantilización y la fetichización del objeto para despertar sus iras (aunque a buen seguro las multiplicaría si tenemos en cuenta la punzante alergia de los trascendentalistas por el comercio). El arte eterno para Emerson era aquel que presenta ante nuestros ojos el mundo material; afirmaba que, desde un punto de vista histórico, “educar la percepción de la belleza” ha sido la tarea del arte, y el poder del artista “depende de la profundidad con que el artista ve ese objeto que contempla”²³. A través de ella, puede expresar el trance infantil de un niño que mira el mundo a la vez que evita su dispersión; el artista concentra el encantamiento del niño en un solo punto y confía en que durante la recepción la energía se extienda por todas las demás cosas del mundo.

...así la pintura enseña a la mirada el resplandor del color y el genio superior en el arte, veo la ilimitada opulencia del lápiz, la indiferencia con que el artista es libre para elegir las formas posibles. Si puede dibujarlo todo, ¿por qué dibujar nada? Entonces mis ojos se abren al eterno cuadro que la naturaleza pinta en la calle con hombres y niños en movimiento, mendigos y hermosas damas, vestidas de rojo y verde y azul y gris, con el pelo largo, grisáceo, de rostro limpio, maquillado, arrugado, gigante, enano, amplio, travieso, cubierto y sustentado por el cielo, la tierra y el mar.²⁴

²² Op. cit., p.282

²³ Op. cit, p.283

²⁴ Op. cit., p.284-285

La reflexión de John Dewey sobre el arte y la experiencia²⁵ serviría de pilar para el currículo de la escuela, ahondando en las ideas de Emerson al conectarlas con la escuela pragmática. Se trataba de un momento clave en la cronología de la Historia del país, puesto que los más jóvenes discípulos de Emerson²⁶ podían colaborar con las nuevas generaciones en proyectos de formación y educación como este del Black Mountain College y otros similares.

Años antes de su creación, Dewey había defendido que en la enseñanza pública estadounidense hubiera un espacio para el desarrollo de las capacidades artísticas de los niños, convencido de que se trataba de un tema social de extrema importancia²⁷. Black Mountain, al transponer las reformas propuestas a la educación superior y convertirse en un centro más interesado en educar a través de las artes que en ellas, rompía con muchos de los preceptos de la enseñanza artística. Favoreció una expresión artística en la que la especificidad cultural estadounidense se plasmara a través de estas ideas y fue construido en base a ellas, borrando la distinción entre las materias curriculares y extracurriculares y reduciendo los puestos de poder en la jerarquía de su cúpula. Se ofertaban clases de confección de textil y ebanistería al mismo nivel que las de pintura o escultura; se vivía y se creaba en comunidad y la creación artística, debilitada por este planteamiento teórico, se convertía en el producto final de un

²⁵ Recogidas en John Dewey, *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

²⁶ O incluso sus descendientes, como el arquitecto y diseñador Buckminster Fuller cuya tía abuela fue Margaret Fuller, cofundadora y coeditora, junto a Emerson de la revista "The Dial"

²⁷ Véase John Dewey, *Democracia y educación*. Madrid: Morata, 2002

recorrido que buscaba expandir las consciencias desde un ambiente lúdico y abierto a la experimentación. Esto la alejaba tanto de la tradición de la academia como de la apuesta contraria por la expresión individualista del genio.

Para Dewey, la segregación de la experiencia estética no es inherente y resulta de una acción externa históricamente reconocible; su crítica al retomar los temas se centra en desbordar el ámbito teórico y subraya especialmente las condiciones negativas que puede tener en el ser humano moderno.

Hay que indicar que las teorías que aíslan el arte y su apreciación colocándolos en un reino que les es propio, desconectados de otros modos de experiencia, no son incuestionables al tema, sino que aparecen a causa de condiciones específicas extrañas. Como estas condiciones están incluidas en instituciones y costumbres de vida, operan de modo efectivo porque su acción es inconsciente. Entonces, el teórico presume que están incluidas en la naturaleza de las cosas. Sin embargo, la influencia de estas condiciones no está confinada a la teoría. Como he indicado ya, afecta profundamente la práctica de la vida, sustrayendo las percepciones estéticas, que son ingredientes necesarios de la felicidad, o las reducen a excitaciones de compensación, agradables y pasajeras.²⁸

El cine tenía una posición inmejorable para escapar de estas trampas, pues su aceptación como disciplina artística era muy reciente, si es que existía. Es probable que de ahí surgiera gran parte de la capacidad de atracción que mostró el cine para diversos artistas como Alfred Leslie, Frank O'Hara o Andy Warhol, que durante varios años dejaría de lado

²⁸ John Dewey, *El arte como experiencia*. Traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008, p.11

cualquier otro tipo de disciplina para centrarse en la realización de películas. La decisión del último muestra bien cómo esta disciplina en concreto se adaptaba bien a su juego interminable con la desaparición y aparición del yo, pues sus características específicas le ayudaban a su cometido: no sólo el automatismo de la cámara le permitía presentar la cuestión de la imposibilidad de aniquilar lo subjetivo, sino que le proporcionaba un medio cuyas posibilidades artísticas estaban aún en duda. Al igual que había sucedido con la fotografía (las breves películas primitivas eran tratadas a menudo como fotografías animadas), la identificación tan directa con el referente bloqueaba en varios niveles su recepción como arte; que la sensibilidad del artista hubiera de filtrarse a través de una máquina causaba amplios debates estéticos sobre su condición. Para Walter Benjamin, el esplendor de la fotografía coincidía con esa época en la que aún despertaba recelos: su primer decenio, el que precedía a su industrialización. Lo que se señalaba como su principal defecto era la mayor de sus virtudes: dejaba la realidad tal cual es. El cine de los hermanos Lumière, sin movimiento de cámara ni montaje ni concatenación de planos, se limitaba a inscribir en el celuloide los movimientos de sus figuras. Se colocaba el aparato, se accionaba manualmente el mecanismo que hacía avanzar la película, y al revelar la bobina se disponía de un objeto artístico listo para su presentación. Enviaban a sus corresponsales por el mundo en un momento en que la condición feriante de su invención le permitía sortear de raíz las discusiones sobre autoría.

Reapropiado en la época cumbre del individualismo artístico, Warhol puede utilizar este pliegue temporal para reírse del culto egocéntrico a

la personalidad del artista y su genio, que había centrado la década anterior. Muestra lo que tenemos en común en lo ordinario, dejando que la individualidad se filtre a través de lo compartido, y niega su especificidad como artista, aquello que debería subrayar para defender su posición. No le resulta problemático reconocer que deja la cámara filmando y luego abandona la habitación, o que ni siquiera tocó la cámara durante el rodaje de *Empire* (distancia con la maquinaria que, por otra parte, no dejaba de ser habitual en la división de trabajo del cine comercial).

El artista puede entregarse por completo al automatismo de la máquina, quedarse al margen. La idea de la obra cinematográfica como equivalente al objeto encontrado es señalada por Josep M. Català que la declara como el elemento fundacional de las imágenes en movimiento: “El fenómeno cinematográfico, en su nacimiento, tiene que ver más con los *ready-mades* de Duchamp o con la exhibición del esplendor industrial que se produjo en las sucesivas Exposiciones internacionales de la época”²⁹. Y las vanguardias de Nueva York, con influencias directas del dadaísmo, recuperan esta idea con afán de oposición, precisamente en el momento en que con más fuerza era una realidad la aceptación consensuada del *séptimo* arte con la llegada de las Nuevas Olas. La industria cinematográfica comenzaba a hacerle un hueco en los cines de “arte y ensayo”, que veía un nuevo nicho de público y creaba salas especializadas con un creciente éxito. Esta comercialización originó cierta desconfianza ante obras que

²⁹ Josep M. Català “Film-ensayo y vanguardia” en *Documental y vanguardia*, C. Torreiro y Josexo Cerdán (Eds). Madrid: Cátedra, 2005, p.111

planteaban el atajo de encargarse de grandes temas y muestras de autoría personalísima para aprovechar el contexto y ganar por la vía fácil un prestigio intelectual, bajo el paraguas de ciertas calidades artísticas extensamente aceptadas y presentadas, a veces, en su mínimo común denominador. Desde su negación polémica, la vanguardia de Nueva York también defendía que si el cine debía adquirir estatus artístico no sería a través de la elección ventajista de temas sino desde la propia formalidad de su ejecución.

Así, los paralelismos con las vanguardias europeas y con las corrientes filosóficas de mediados del siglo XX son muy poderosos. La vinculación del arte con los conceptos de mercancía, estatus o entretenimiento, ahonda en la ruptura entre la experiencia artística y los procesos normales de la vida, y anula la posibilidad de acción del arte que en estas circunstancias tan sólo puede ofrecer “una experiencia religiosa dissociada de la vida cotidiana que ofrece un escape de las crisis y el materialismo de la época”³⁰. Pero dichas intersecciones no alimentaron en un primer momento los fundamentos sobre los que interpretar las obras. La producción artística estadounidense durante los años 60 se leyó en numerosas ocasiones como una repetición vaciada del dadaísmo. Para Peter Bürger desde que este movimiento fue aceptado en el museo, absorbido por la institución que pensaba destruir, perdió su fuerza como elemento provocador y terminó comercializando críticas a su propia comercialización. Así que con el fracaso de esa ruptura la obra de sus supuestos herederos era absurda, una propuesta que ya había

³⁰ Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, p.xxi

sido anulada. La obra de toda la generación que conocemos como neovanguardia, encarnada en la obra de Warhol, “comprende una resistencia contra la sociedad sólo para quien lo quiera ver así. (...) deviene una acción carente de sentido que admite una construcción posible de sentido”³¹. En su libro Bürger se muestra muy crítico y no parece encontrar nada positivo que rescatar de esta neovanguardia, pese a que desde el derrumbe del concepto de ideología tras la II Guerra Mundial, y con mayor fuerza desde la explosión cultural de mayo del 68, la construcción de potencialidades de sentido se había convertido en un punto clave en las discusiones filosóficas. La extrañeza de ese punto ciego es aún mayor al darnos cuenta de que en gran parte de esas discusiones el foco de interés se desplazaba a perspectivas sobre la vida cotidiana, y que el despojamiento de filtros y construcciones ideológicas era una pieza clave del programa de filósofos que levantaban muchas menos suspicacias. La apertura a la recepción individual del receptor, para que pudiera cerrar la obra de una forma personal y no fijada por la autoridad del autor, marca estas discusiones y está muy presente en este movimiento, que busca piezas abiertas para la interpretación de cada temperamento particular, remarcando la individualidad de la recepción artística³². Muchas de las elecciones de estos artistas que provocaban una impresión de

³¹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Tomás Joaquín Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, p.89

³² “Dos personas cualquiera y una pintura cualquiera mostrarían que no pueden tener la misma reacción al mismo tiempo”. Lawrence Alloway et al. “The Art of Assemblage: A Symposium”, en *Studies in Modern Art* (ed.), James Leggio y Helen M. Franc. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1992

trivialidad y desapego prefiguraban la aparición de actos creativos que acompañarían el surgimiento de una política post-ideológica.

En su ensayo sobre lo que denomina la “neovanguardia”, y partiendo de Michel Foucault y *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), pero también del psicoanálisis y de la idea del *après-coup*, Hal Foster respondía así a las críticas de Bürger:

¿Cómo distinguir entre el regreso a una forma arcaica de arte que refuerza tendencias conservadoras en el presente y el regreso de un modelo perdido de arte para desplazar formas preceptivas de trabajar?³³

Para Bürger, este movimiento no podía calificarse como vanguardista porque no aportaba nada nuevo a los movimientos de entreguerras y sus posicionamientos anti-arte; la idea de Foster, relacionada con una extendida animadversión teórica hacia la idea de progreso técnico y cultural (o sobre todo ante su condición unívoca y marcada por los poderes), nos hace replantearnos el trabajo cinematográfico de estos autores que repetían no ya los trucos de la generación anterior, como escribía el teórico alemán, sino los de los inicios de su arte y de la tradición cultural de su país. El *Walden* de Mekas une a su título el hecho de estar dedicada a los Lumière, y las películas de esta generación disponen de las carencias técnicas obligadas por la independencia económica no sólo para cuestionar la idea de perfección y calidad artística, sino para mirar los límites de su medio y del

³³ Hal Foster, “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?” en *October*, Vol.70 (Otoño 1994) p.5. Este ensayo también aparece corregido y aumentado en *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001

pensamiento estadounidense, los mínimos de su arte y los elementos que la forman; decisiones en contra de una histografía institucional de los avances cinematográficos y la línea recta que los marca.

0.3. *Contexto histórico*

La amenaza de la *distracción*, y de los agentes responsables de promoverla y beneficiarse de ella, había sido señalada repetidamente a lo largo de la Modernidad. En los años 60, y en la ciudad de Wall Street, esta amenaza aparecía más peligrosa que nunca en una época de bonanza industrial y carrera tecnológica.

Pero la representación de la vida cotidiana podía beneficiarse precisamente de la tendencia del mundo moderno a privarla de interés. La irrelevancia impuesta por estas escalas le permitía pasar desapercibida, uniendo así a un contenido desdeñado una forma que renegaba de su propia condición y esquivaba así los peligros del arte que había señalado Dewey.

El pensamiento europeo recorrió un camino paralelo durante la segunda mitad del siglo XX, intentando devolver el valor robado a las micropolíticas cotidianas, aunque lo hizo descartando la ironía de los anglosajones para reivindicar directamente la importancia de todos estos hechos menores. Los intentos por recuperar este valor tendrían un punto clave en las revueltas de mayo de 68 en París tanto si fue leído como cumbre, decepción o punto de no retorno. En esa misma

época se levantaron barricadas en Nueva York, aunque no en las calles sino en el interior de las dependencias de la Universidad de Columbia. Quizá la relación entre ambos acontecimientos se difuminó por ciertas distancias y vacíos entre la historiografía europea y estadounidense³⁴.

Para Michel de Certeau los acontecimientos de esta época supusieron un punto clave en su vida y marcarían su trayectoria hasta una muerte temprana que dejaría inconcluso su proyecto *L'Invention du quotidien*. En esta obra radicalmente asistemática defendía que la zona de sombra a la que se relegó lo cotidiano era un lugar de batalla, un espacio impenetrable³⁵ en el que los habitantes de estas ciudades aparecen como derrotados por el orden social y económico pero nunca sumisos. En esa invención constante de lo cotidiano podía verse tanto la regla como su excepción: un sistema estratégico de “racionalismo político, económico y científico”³⁶ que es socavado imperceptiblemente por las tácticas que se reflejan en las formas, lo que llamará “las artes de hacer” y que permiten una carga de subversión dentro del esquema rígido impuesto externamente, una resistencia cuya importancia no ha de verse dictada desde los mismos esquemas que la oponen. Hace énfasis en la cantidad de energía necesaria para contrarrestar estos poderes, en la separación traumática que la modernidad llevó a cabo entre la poesía y la vida, en el esfuerzo

³⁴ El filósofo Stanley Cavell ha señalado en diversas ocasiones esta falla entre las tradiciones de ambos continentes. Véase *Reinvidicaciones de la razón*. Madrid: Síntesis, 2003.

³⁵ Salvo por la amenaza del panóptico que supo ver Michel Foucault. De Certeau parte del pesimismo de este autor (junto a otros observadores de las micropolíticas cotidianas como Freud o Wittgenstein) para trazar sus ideas no desde la oposición sino desde una perspectiva complementaria.

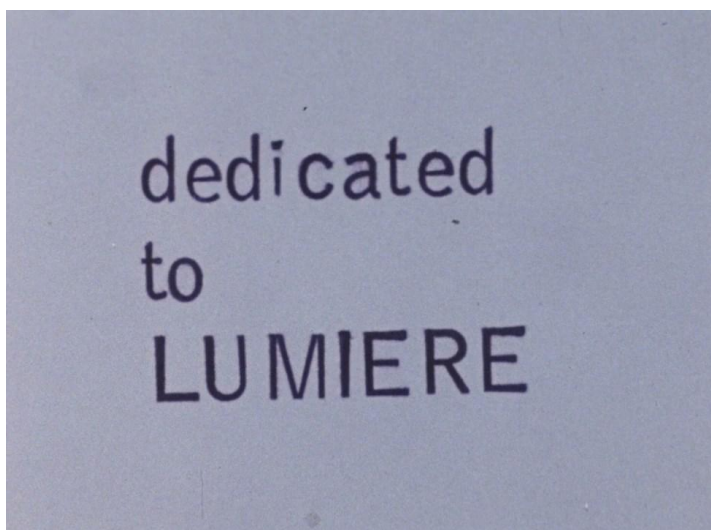
³⁶ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, p. xix

constante que es necesario en los nuevos tiempos para vislumbrar que “la vida cotidiana ya es extraordinaria, como un carnaval exuberante e incesante”³⁷. La misma perspectiva del pensador francés imposibilitaba la síntesis final, la declaración política que negara los mismos fundamentos de lo que consideraba la gran revolución del mayo francés en la que, para él, la gente ya no escuchaba a sus líderes sino que tomaba la palabra. Ese giro en el *cómo* de la manifestación política que alteró su carrera sería definido como “un estilo de experiencia. Una experiencia creadora, es decir, poética”³⁸.

La defensa de este tipo de experiencia puede encontrarse en el núcleo de estas manifestaciones artísticas, pero depurada de todo lo que podría entorpecer su principal objetivo. Partiendo de esta idea, muchas de las elecciones de estos artistas que provocaban una impresión de trivialidad y desapego prefiguraban o acompañaban inconscientemente la aparición de actos que acompañaran el surgimiento de una política post-ideológica, centrada en las formas de hacer de la vida cotidiana y en las posibles rebeliones mínimas pero vitales que acontecen en esos territorios olvidados.

³⁷ Op. cit., 117

³⁸ Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1994, p. 41



Walden: Diaries, Notes & Sketches, Jonas Mekas, 1969

1. PÉRDIDA Y RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA COTIDIANA EN EL SIGLO XIX

La idea de shock y alteración traumática se ha relacionado a menudo con los cambios que supusieron la entrada en la modernidad, demarcada por lo que el historiador Eric Hobsbawm llama la “doble revolución”: la social y política en Francia y la industrial, iniciada en Inglaterra, que se extendería rápidamente por los países occidentales. Los avances del método científico y el pensamiento secular llegaban a las masas tras casi dos siglos de desarrollo, a la vez que la teoría política de la Ilustración comenzaba a tener consecuencias prácticas. Es entonces cuando resulta casi imposible para el ser humano permanecer fuera del nuevo orden, del reino de la racionalidad instrumental que cambia el carácter de las mercancías usadas por el hombre, los medios de producción y sus relaciones. La industrialización desplaza el trabajo a la ciudad provocando migraciones y masificación, y altera el paisaje en el que generaciones de seres humanos habían vivido sus vidas. A finales del siglo XIX, presenciando el apogeo del nuevo sistema con la amenaza implícita de un punto de no retorno, Max Nordau revisaba críticamente esos cambios “sin precedentes en la historia el mundo”, subrayando la importancia de su implantación en la vida de todos los individuos.

El descubrimiento de América y la Reforma revolviéron con fuerza las mentes de los hombres, sin duda, y ciertamente destrozaron el equilibrio de miles de cerebros que no pudieron

soportarlo. Pero no cambiaron la vida material del hombre. Se levantaba y se acostaba, comía y bebía, se vestía, se divertía, pasaba sus días y año como siempre acostumbraba a hacerlo. En nuestros tiempos, al contrario, el vapor y la electricidad han puesto del revés las costumbres de la vida de cada miembro de las naciones civilizadas³⁹.

Para este autor, como para muchos otros, este es el momento en que la historia se quiebra y abandona definitivamente la Edad Media: cuando afecta a la vida cotidiana de las personas. Pero podría añadirse que el mismo concepto de lo cotidiano fue descubierto por la Modernidad como había descubierto la existencia de América, creando un concepto acorde con su momento histórico para algo preexistente; la noción que llega hasta nuestros días tiene su fundamento en la separación total de trabajo y hogar, los turnos de trabajo de las fábricas y el tiempo vacío de su interior. Antes de esta catalogación racionalista del tiempo, lo cotidiano se expandía sin límite aunque pudiera presentarse enmarcado por las rupturas del festival o la guerra; en adelante lo cotidiano ya aparecerá delimitado y reducido a desecho banal del sistema, restos no aprovechables de la existencia. Con la aceleración de unos ritmos humanos puestos en cuestión por la nueva idea de productividad, y en un ambiente cargado de estímulos que sobrecargan la percepción humana, se convierte entonces en el eslabón más débil en la nueva experiencia humana: las características de su destrucción, el peligro que suponía para el ámbito más vasto de la vida humana, fueron pilares fundamentales para los pensadores interesados en los rasgos de la modernidad. Antes de profundizar en su línea de pensamiento es necesario señalar otra que la enriquece dialécticamente.

³⁹ Max Nordau, *Degeneration*. Londres: William Heinemann, 1895, p. 37

En ella es el Renacimiento el punto de transición, y el *shock* se vuelve *caída*; la Edad Moderna nace según este modelo con la publicación de las teorías de Copérnico y de los estudios anatómicos de Vasellio basados en la disección humana en 1543, y en su cumbre encontramos la duda cartesiana, la imposibilidad de confiar en los sentidos para aprehender correctamente el mundo; el “demonio de los sentidos”, el nacimiento del escepticismo que borra toda intimidad del ser humano en su relación con el mundo. La experiencia humana pierde todo valor; la ciencia anula el conocimiento que puede otorgar y la sustituye por el experimento. Además de la falibilidad de los sentidos, esta perspectiva considera la repetición que lo cotidiano incorpora en sí (desde su propia etimología) una clave de su pérdida; el desgaste vacía de interés los hechos repetidos, y la atención se enfoca de manera natural al acontecimiento. La necesidad del suceso y el acontecimiento realimenta al ciclo. Esta concepción inexperimentable de lo cotidiano como inherente al ser resultaba clave en la obra de Martin Heidegger, cuyas páginas “sobre la ‘banalidad’ de lo cotidiano – en las cuales la sociedad europea de entreguerras se sintió demasiado indignada a reconocerse – simplemente no hubieran tenido sentido apenas un siglo antes”⁴⁰, y es precisamente esta radicalidad del alemán en su perspectiva ahistórica la que provocó la respuesta crítica de György Lukács, censurando la supresión absoluta en su discurso de contexto y condiciones materiales. “Aparecen en este caso fenómenos de la cotidianidad capitalista como si fueran determinaciones ontológicas

⁴⁰ Giorgio Agamben, *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p.9

esenciales del ente como tal”⁴¹. Pese a reconocer el valor de su análisis, Lukács ve como un callejón sin salida su “abstracto aislamiento” que lleva a un empobrecimiento y desfiguración de la cotidianidad:

El empobrecimiento, porque –de un modo conscientemente metodológico–se pasa por alto lo profundamente que están relacionados todos los modos de comportamiento de la cotidianidad con la cultura entera y la evolución cultural de la humanidad; la desfiguración, porque se elimina mentalmente el papel de la cotidianidad en cuanto a la difusión del progreso y la satisfacción de sus resultados⁴².

La conclusión implícita planteada desde el materialismo es que cualquier proyecto marxista aparecería condenado a un fracaso fatal si se partía de este modelo. Si el hombre ya nacía deformado por las fuerzas de una alienación metafísica, ninguna alteración política podía salvarlo. Como señalaba Agamben en *Infancia e historia*, tras las guerras mundiales y los fracasos de las estructuras ideológicas, el pesimismo de ese callejón sin salida era reconocible por gran parte de la sociedad⁴³.

Marx y Engels confiaban en que la modernidad, con la desaparición de supersticiones y viejas morales, mostrara por fin sin velos la realidad de las relaciones sociales. “Al fin, el hombre se ve constreñido, por la fuerza de las cosas, a contemplar con mirada fría su vida y sus relaciones con los demás”⁴⁴. Este sería el primer paso hacia el fin de la alienación y el desmoronamiento de un viejo régimen, pero una de las

⁴¹ György Lukács, *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982, p.72.

⁴² Op. cit.

⁴³ Giorgio Agamben, op.cit.

⁴⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*. Traducción de Wenceslao Roces. Madrid: Ayuso, 1981, p.27

principales características de la era de la producción industrial llevaba consigo el antídoto de su destrucción.

Este sistema requiere una revolución, perturbación y agitación constantes; debe ser perpetuamente empujado y presionado para mantener su elasticidad y capacidad de respuesta, para apropiarse de las nuevas energías y asimilarlas, para impulsarse hacia nuevas alturas de actividad y crecimiento⁴⁵.

Esta renovación continua para hacer sitio a lo nuevo, en un progreso constante, resulta un punto clave en los análisis marxistas tras el cambio de siglo. La teoría debía readaptarse a la constatación de que la época posterior al manifiesto presentaba “cambios radicales y constantes en la producción, permanente perturbación de todas las relaciones sociales, incertidumbre y agitación perpetuas”⁴⁶. Esta precariedad suponía otra forma, finiquitada la manipulación supersticiosa, de bloquear a través de un cambio perpetuo la revisión emancipadora del individuo.

Georg Simmel fue uno de los pensadores más influyentes al tratar este tema mediante la plasmación de las consecuencias visibles de la alienación en la percepción del individuo; a través de una filosofía impresionista más centrada en “las formas de experimentar las consecuencias indirectas” del proceso industrial que en la descripción de éste, Simmel se centraba en los cambios sociales que había provocado, en “el alejamiento cada vez mayor de la naturaleza y en la

⁴⁵Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI, 1991 p.116

⁴⁶Op.cit.

existencia particularmente abstracta que la vida urbana, basada en la economía monetaria, nos ha impuesto”⁴⁷.

La sensación de vacío resultante se relacionaba con la necesidad de distracciones de las masas urbanas; interpretadas como una consecuencia previsible de la sobreestimulación nerviosa y sensorial de la nueva vida urbana en este ambiente de cambio perpetuo, suponen también un método perfecto para el ocultamiento de esas realidades que permitirían una crítica del sistema. Sumergido en el progreso de la vida moderna, el ser humano cada vez se interesaba menos por dirigir sus pensamientos a estas cuestiones; los desequilibrios que señalaba Nordau, las profanaciones que el racionalismo había llevado a cabo en los mismos cimientos de la sociedad, no habían conseguido que el ser humano moderno obtuviera esa mirada fría y reveladora. El *shock* de las alteraciones perceptivas y la necesidad (quizás inherente pero aumentada culturalmente) de nuevos estímulos provocaban que los individuos retiraran su atención sobre aquello que les liberaría según la perspectiva marxista y que, como había señalado Hegel, “precisamente por ser conocido, no es reconocido”⁴⁸.

La crítica de esta nueva ceguera y la posibilidad de una marcha atrás en el proceso iniciado por la modernidad fue una de las características (dentro de su heterogeneidad) del movimiento Romántico, y aparece de forma pionera en los poetas lakistas.

⁴⁷David Frisby, *Fragments de la modernidad*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Visor, 1992, p.132

⁴⁸Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces. Mexico: FCE, 1966, p.23

A no ser que la poesía de Wordsworth se estudie en el contexto de la historia económica de su tiempo se perderán de vista muchas cuestiones importantes y la intención del conjunto de poemas será malinterpretada. [...] Un poema sobre una margarita o una mariposa, por muy tranquilo que sea su tono y por muy ingenuo que pueda aparecer aislado, podría ser leído en este contexto como un himno a la batalla contra los pensadores economistas, que no encontrarían lugar en sus sistemas de ideas para objetos naturales tan inútiles⁴⁹.

En las siguientes páginas, y desde la aparición de las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge hasta su aparición en el pensamiento trascendentalista, analizaré las posibilidades de esta literatura en la que hablar de flores no es ya un delito sino una forma de enfrentarse a los valores y las estructuras de pensamiento establecidas.

1.1. *Volver a ver lo que se ha visto. William Wordsworth y el interés dormido.*

Nunca es más de desear el cultivo de la poesía que en períodos en los que, por un exceso de principios egoístas y utilitarios, la acumulación de los materiales de vida externa supera la magnitud de la fuerza capaz de asimilarlos a las leyes internas de la naturaleza humana.

P.B. Shelley, *Defensa de la poesía*.

Robert Mayo defendió en un canónico ensayo⁵⁰ que el carácter revolucionario de *Lyrical Ballads* se ha buscado a menudo en los rasgos equivocados: la noción mestiza de balada lírica que resulta tan

⁴⁹ John Purkis, *A Preface to Wordsworth*. Londres: Longman, 1970, p.47.

⁵⁰ Robert Mayo, *The Contemporaneity of the Lyrical Ballads*, recogido en *Lyrical Ballads: A Casebook*, p. 177

llamativa en un primer momento era común en la época, la idea de una lírica con posibilidades narrativas no era nueva, y el concepto de balada ya se había expandido hasta admitir cualquier tipo de poema popular adaptado a sus esquemas métricos. Tampoco la elección de los temas hubiera resultado chocante a los lectores, puesto que existían numerosos ejemplos de poemas con temas naturales y escenas cotidianas; en su *Biographia Literaria* el propio Coleridge se defiende de las críticas recibidas tras la publicación señalando que distaba mucho del rupturismo, pues ya existían otras colecciones de poemas que versaban sobre “incidentes de la vida doméstica u ordinaria, entrelazados con estratos más altos de meditación”⁵¹. La forma de publicación de esas colecciones, en revistas de poca calidad, podría influir en esta búsqueda de simplicidad que llegaba del mismo modo al lenguaje utilizado, sencillo y desprovisto de adornos. El ensayo propone abundantes pruebas y documentación que demuestran esta ausencia de “novedad”; pero cuando ha de explicar el enorme impacto que supuso la obra y su influencia en los años posteriores las explicaciones del autor se vuelven más etéreas. Los hechos, sin embargo, le obligaban a darlas: en todas las versiones del prefacio que escribió para su libro, Wordsworth deja ver que esperaba una recepción polémica para buena parte de sus poemas. En la reseña del libro que publicó *Monthly Review*, Burney llegaba a preguntarse si ciertos versos podían ser considerados como poesía y el propio autor recomendaba a sus lectores olvidar la carga connotativa de la palabra

⁵¹ Samuel Coleridge, *Biographia Literaria*. Barcelona: Labor, 1975, p.62

Poesía (escrita con mayúscula y “de significado muy discutido”⁵²) para disfrutar de la obra.

Si los temas, las formas y el lenguaje ya habían sido profusamente presentados en sociedad, esta chocante novedad que ponía en cuestión el libro de Wordsworth radicaba para Mayo en “su maestría técnica netamente superior, su riqueza de pensamiento e intensidad, el aire de espontaneidad que respiran, y su atención a los detalles significativos que parecían al lector haber sido observados por primera vez”⁵³.

Todas estas razones pueden justificar su éxito y su influencia, pero no tanto la virulenta recepción que llegó a negarle su propio estatus poético. El último rasgo que enumera Mayo, quizás el más concreto, es también el más interesante para entender el valor del giro de Wordsworth, aunque paradójicamente podría parecer precisamente el menos válido para reivindicar un carácter revolucionario, pues a lo largo de toda la Historia es considerado como inherente al oficio de poeta. Cuando Wordsworth afirma en el *Anuncio* o *Advertencia* [*Advertisement*] que precedía a la primera edición del libro que “cuanto más converse el lector con nuestros viejos escritores”⁵⁴ menos quejas tendrá respecto al exceso de familiaridad y bajeza, y respecto a la falta de dignidad de sus versos, disuelve cualquier posibilidad de paradoja al mostrar que una revolución, especialmente en una época de pensamiento heredero de Rousseau, también lleva consigo el retorno a ideas destruidas por el progreso, una vuelta al origen donde todo

⁵² William Wordsworth, *Prólogo a Baladas Líricas*. Madrid: Hiperión, 1999, p.23

⁵³ Robert Mayo, id. p. 172

⁵⁴ William Wordsworth, id, p.27

pueda volver a ponerse en marcha para evitar los errores acumulados con el curso del tiempo. Pero esta decisión no hace olvidar que se trata de una época totalmente nueva; los lectores contemporáneos a las *Lyrical Ballads* eran hombres y mujeres que habían sufrido el mayor cambio en sus condiciones de vida desde la invención de la agricultura y que deben sobreponerse al *shock* para adaptarse a un mundo completamente cambiado. En estas circunstancias, dicha característica atemporal de la poesía (amplía la capacidad de observación de sus lectores, altera las escalas para transmitir unos matices que no se captarían sin su ayuda, consigue que el ser humano pueda emocionarse “sin necesidad de estímulos groseros y violentos”) puede resultar más útil que nunca.

Esforzarse en poner de manifiesto y ampliar dicha capacidad es uno de los mejores servicios que un escritor puede prestar en cualquier momento de la historia. Pero este servicio, extraordinario en todo momento, es especialmente extraordinario hoy en día, porque existen múltiples causas, desconocidas en épocas anteriores, que están actuando de forma combinada con el fin de embotar la fuerza discernidora del entendimiento e, incapacitándolo para todo ejercicio libre y voluntario, reducirlo a un estado de sopor casi salvaje⁵⁵.

En las líneas posteriores del *Prefacio* señala las causas responsables de ese “estado de sopor”. La masificación de las ciudades y la monotonía del trabajo en cadena provocaron un cambio en la atención del lector, ansioso de “sucesos extraordinarios que la rápida difusión de noticias satisface hora tras hora”, es decir, de evasión y distracciones ajenas a la opresión de su día a día. Queda implícita en estas citas la complicada posición del poeta, o el artista, en este flujo de presiones y demandas

⁵⁵ William Wordsworth, id, p. 39

modernas que también termina por afectarle; preso en la separación de tareas, no debe complacer a reyes o mecenas sino al “público”, en el mayor número posible para obtener su sustento, por lo que existirá el peligro de proporcionar lo que demanda en lugar de situarse a contracorriente de unos cambios que erosionan la experiencia humana. Negándose a satisfacer las necesidades provocadas por estos cambios, los versos de *Lyrical Ballads* son plenamente conscientes del conflicto que causan con las expectativas de sus lectores contemporáneos. Mientras, las poesías de las revistas con las que compartían temas y lenguaje aparecían como despegadas de su tiempo (sin que esta negación llegue a crear conflicto en el texto puesto que ni siquiera se plantea).

En la citada *Advertencia* que abría la primera edición del ejemplar, la primera frase presenta subrepticamente el cariz polémico que plantea su decisión de centrarse en temas comunes y rústicos: “es honorable característica de la Poesía el que sus materiales se encuentren en cualquier asunto que pueda interesar a la mente humana”⁵⁶. Así resulta imposible vetarle materia a la poesía: no sólo los elementos aptos para cumplir con dicho requisito son variables a lo largo de las temporadas (y la personal apuesta poética de Wordsworth se basa en ampliar este margen que considera demasiado estrecho en sus contemporáneos), sino que resulta complicado, cuando no peligroso, cualquier definición cerrada de la mente humana que señalara lo que jamás podría interesarle. Cuando a continuación nos dice que la evidencia de que la poesía tiene esa característica ha de buscarse en los textos de los

⁵⁶ William Wordsworth, *Baladas Líricas*, p.107

poetas y no de sus críticos, entendemos que es el creador el que ha de hacer válido su tema procurando que interese, en lugar de plegarse, siguiendo la pasiva lógica inversa, a lo que dicte el momento coyuntural o a una supuesta clasificación teórica que sólo podrá ser ajena y arbitraria. Así llama la atención sobre el origen de la importancia y sus escalas, influidas por la noción de evento y noticia que popularizaba la prensa, que sus colegas legitiman de forma consciente o inconsciente.

La falta de perspectiva de la reseña que Dr. Jeffrey le dedicó en “The Edinburgh Review” resulta muy reveladora de la incompreensión a la que se vio enfrentada su propuesta: en el artículo se ataca al autor señalando que, aunque se puede conceder que al poeta le puedan resultar sugerentes temas tan “tontos y aburridos” como la pala de un amigo o el nido de un gorrión “a la mayor parte de las mentes, tales asociaciones le parecerán siempre estiradas, forzadas y antinaturales” y que por lo tanto cualquier intento de realizar poemas con ellos tendrá “un aire de parodia, de ridícula y afectada singularidad”⁵⁷. La elección de los temas es el punto de partida en que Wordsworth sitúa al lector para que se plantee sus valores preconcebidos, sus “códigos de decisión preestablecidos”, y pueda llegar a percibir los detalles y matices de su vida alrededor, “hacer los incidentes y situaciones [de la vida común] interesantes”.

Wordsworth se propuso a sí mismo como objeto el darle el encanto de la novedad a las cosas cotidianas, despertando la

⁵⁷ Dr. Jeffrey, “The Edinburgh Review”, Octubre de 1807. Citado en *Wordsworth: Lyrical Ballads*. Houndmills: Macmillan, 1972, p.182

atención de la mente del letargo de la costumbre, y dirigiéndola a los encantos y las maravillas del mundo frente a nosotros; un tesoro inexhaustible pero para el cual, por culpa de una película de familiaridad y solicitud egoísta, tenemos ojos pero no vemos, oídos pero no oímos, y corazones que ni sienten ni entienden⁵⁸.

A la luz del resumen de Coleridge la capacidad que Mayo aplaudía en el hecho de mostrar detalles como si fueran observados “por primera vez” cobra un sentido mucho más fuerte. La expresión, a menudo rebajada hasta el tópico, recupera su potencia al describir un factor que ocupará una posición transversal en la obra de Wordsworth: el valor de la consciencia y la subjetividad humana en la percepción, y las nuevas preguntas que plantea. Este interés se reconoce por los artistas como parte de un proceso histórico originado en los avances de la ciencia del siglo anterior. Al final del siglo XVIII, los sentidos como método para aprehender el mundo han sido entre tamizados y sometidos por el racionalismo; frente al vacío que podían crear estos descubrimientos en la mente humana, el romanticismo respondió con la defensa de la percepción no sólo como única forma de conocimiento el mundo material, sino como condición para que todo ello pueda existir: no existía objeto percibido sin sujeto perceptor (o sin su existencia potencial). El pensamiento de los poetas lakistas se sitúa sin embargo en un extremo del ecléctico romanticismo, aquel en el que la influencia de Kant más se hace notar. Wordsworth reconoce que su percepción tan sólo corresponde a una mitad de la realidad, pero es una mitad en la que comienza toda posibilidad de conocimiento. En el poema “To my sister”, pedirá dos veces a su hermana que deje los libros en casa y se una con él a contemplar la

⁵⁸ Samuel Coleridge, *Biographia Literaria*, p.65

naturaleza porque “It is the hour of feeling. / One moment now may give us more / than years of toiling reason”.

Años más tarde, en *The Excursion*, define al hombre que trabaja en la fábrica como “una ofrenda o un sacrificio, una herramienta, o un accesorio, una cosa pasiva empleada como un medio en bruto”:

Men, maidens, youths,
Mother and little children, boys and girls,
Enter and each the wonted task resumes
Within this temple, where is offered up
To Gain, the master idol of the realm,
Perpetual sacrifice.

La razón y el progreso que ataca Wordsworth toman aquí forma en ese amo e ídolo que es la ganancia, y la línea que une al poeta inglés con el concepto de alienación aparece clara; sería Hegel el que décadas más tarde le diera forma moderna a esa acepción de la palabra, al relacionarla con la idea de extrañamiento, y en su *Estética* podemos encontrar una lectura de las ideas románticas que acompaña bien a las decisiones estéticas que estudiamos en Wordsworth:

El arte romántico vuelve a liberar la exterioridad para que se manifieste por su cuenta y permite en este sentido incorporar a todas y cada una de las materias, desde las flores y los árboles hasta los utensilios caseros más comunes, incluso con su contingencia natural de la existencia sin limitaciones.⁵⁹

Las características que otorgaban esa aura novedosa a la obra pueden deberse entonces al reflejo crítico en la consciencia humana de unos cambios sociales inauditos, pero también en su intento de subvertirlos.

⁵⁹ Hegel, *Estética*, p. 508; citado en P. Bürger *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010, p. 125

Cuando John Wilson le felicita por mostrar fielmente las emociones de la naturaleza humana, Wordsworth responde que “un gran poeta debe hacer más que eso; debe en cierta medida rectificar las emociones del hombre, darle nuevas composiciones”⁶⁰. A lo largo de la obra de Wordsworth (al contrario de la de muchos de sus contemporáneos románticos que prefieren utilizar la distancia del arte para escribir a partir de la superación utópica de este empobrecimiento) el acceso a esta nueva experiencia aparece en toda su dificultad.

Ya se ha citado su elección de los temas más comunes que suponían la primera confrontación, expresados además con “las palabras, y el orden de las palabras, que no difieran en absoluto de la más desapasionada conversación”⁶¹. Esto es esencial en Wordsworth, para quien la posición del poeta trabajando en su texto está en clara inferioridad respecto a la de aquel que experimenta las pasiones humanas⁶²; en una actitud que le aleja de muchos de sus contemporáneos visionarios, aquello que escriba siempre estará en inferioridad de condiciones con aquello que le inspiró. De ahí asimismo su interés por captar todos los detalles y reflejar los matices de lo que es presentado; esto obliga a una dilatación que entra en conflicto con las necesidades de sus lectores, cuyo apetito vimos que se dirige a los “eventos”, como peyorativamente los definió el poeta. Descartado tanto el choque frontal (la correspondencia de

⁶⁰ Carta de William Wordsworth a John Wilson, en junio de 1802. Citado en F.W. Bateson, *Wordsworth, a Re-interpretation*. p. 195

⁶¹ W. Wordsworth, *Prefacio a las Baladas Líricas*, p.31

⁶² Una de las consecuencias de esta apreciación es que a menudo sus poemas están escritos (o dicen estar escritos) en el mismo momento, o justo después, del acto que los inspira.

Wordsworth indica que el autor necesitaba unas buenas ventas para garantizar su subsistencia, y las consiguió) como la rendición al statu quo, los poemas presentan tácticas imaginativas y eficaces para esquivar las peticiones de la época y “rectificarlas”.

En *The Idiot Boy*, una mujer envía a su hijo en caballo para que busque un médico que salve a su vecina; el niño, que “no es tan listo como otros” según la eufemística definición de la madre, se pierde por el camino y el poema describe la tensa espera de su regreso. El poeta se mantiene siempre al lado de la madre, y todas las cosas “sin interés” recobran su peso al entrar en contacto con el desbordamiento de su emoción materna: “The grass you almost hear it growing, / You hear it now if e'er you can”. Pero por arduos y exitosos que sean sus empeños de inyectarle interés al momento, el poeta siente que no es suficiente, y juega a autocensurarse: “And how she ran, and how she walked, / And all that to herself she talked, / Would surely be a tedious tale” aunque ya ha descrito, y describirá en los versos inmediatamente posteriores, cómo la protagonista hizo todas esas cosas (ve a su niño por todas partes, cruza un puente, se imagina desgracias que le han podido pasar, va a la casa del médico). Y después de todo esto se dirige de forma explícita al lector:

Oh reader! Now that I might tell
What Johnny and his horse are doing!
What they've been doing all this time,
Oh could I put it into rhyme,
A most delightful tale pursuing.

Si el tono irónico respecto a los requisitos “épicas” del género y de las necesidades narrativas de su obra no quedara suficientemente claro, en

las cuatro estrofas posteriores cuenta posibles sucesos que pudo vivir el niño, todos con un elemento sobrenatural: coge estrellas con las manos, se convierte en un silencioso jinete fantasma, en un cazador fiero y temible, o en un ángel exterminador con fuego en la cabeza y los talones. Pero todas estas posibilidades quedan frustradas, y el poeta se enfada con sus musas por no permitirle contar todas estas aventuras, ya que la madre encuentra al niño y debe concluir su balada. Cuando le preguntan qué hizo, qué vio en la noche cerrada, el niño sólo responde con dos elementos naturales filtrados por su especial consciencia: “The cocks did crow to-who, to-who, / 'And the sun did shine so cold”. Y el narrador omnisciente cierra el poema afirmando que esa fue toda la *historia* del viaje.

En *Simon Lee* utiliza una fórmula similar cuando tras nueve estrofas describiendo a su protagonista (su pasado, vestimenta, enfermedades actuales...) y a su anciana esposa, escribe:

My gentle reader, I perceive
How patiently you've waited
And I'm afraid you expect
Some tale will be related.

O reader! Had you in your mind
Such stores as silent thought can bring
O gentle reader! You would find
A tale in every thing.

Así escapa de la dualidad entre colmar y frustrar el apetito del receptor, situando sus expectativas en primer plano y reflejándolas para que pueda examinarlas y descubrir que la escala de importancia es

una construcción impuesta y externa. Además el poema sí que cuenta una historia, aunque corta y sencilla: Simon Lee sufre para arrancar unas raíces muertas de un árbol, y el poeta le ayuda. Apenas tarda un momento en realizar lo que el anciano llevaba intentando tanto tiempo, y éste se lo agradece vivamente; la dilatación del poema cobra sentido en un primer momento a través de la identificación empática. Los versos anteriores, que concluyen “It is no tale; but should you think, / Perhaps a tale you'll make it” pueden entenderse como un ataque irónico a la impaciencia del supuesto lector deseoso de eventos, y a la vez como la invitación a meditar (el “pensamiento silencioso” cuya necesidad se planteaba en el fragmento anterior) alrededor de los hechos relatados para “encontrar” algo en ellos. Eso es lo que el personaje narrador lleva a cabo en la última estrofa, emocionándose con la gratitud que recibe por un pequeño esfuerzo al intuir probablemente las penalidades que se ocultan detrás, y la triste condición inusual de su acto benévolo. El poema sólo se cierra al reconocer los sentimientos bajo los que estuvo escrito, que buscan ser transmitidos al lector a través de una identificación que ya no tiene que ver con el evento sino con el estado de ánimo creado por el relato, que seduce al lector para que aprecie la belleza y la potencialidad de conocimiento que puede existir en lo que su atención habría desechado naturalmente.

El ejemplo paradigmático de esta actitud lo encuentra Wordsworth, en un gesto típico del Romanticismo, en la mirada de la infancia. *Ode Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* lo muestra directamente, y desde su propio título. La primera estrofa del poema,

publicado una década después de sus baladas líricas, resume muchos de los elementos discutidos hasta ahora.

There was a time when meadow, grove and stream,
The earth and every common sight,
To me did seem
Aparrell'd in celestial light,
The glory and freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; -
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.

El añadido es evidente; la dificultad para poder ver realmente las cosas, y en especial aquellas que ya se han visto, no sólo se ha convertido en imposibilidad sino que es expresado por la voz del poeta, cuya finalidad, como se citaba al comienzo del apartado, era precisamente hacerlas ver, o ayudar a verlas mejor. Wordsworth condensa su ambición y su fracaso en la estrofa, pero a lo largo del poema describe, convencido de la utilidad de su gesto, el momento en que todo fue posible y dejó de serlo por la fractura de su país por la llegada de la revolución.

1.2. Pobreza y experiencia en la filosofía trascendentalista.

Gran parte de la energía de los primeros escritores estadounidenses procede de su idea de América como un territorio de nuevas posibilidades, un lienzo en blanco de grandes espacios en los que la civilización pueda tener una segunda oportunidad. Así la historia de la

literatura norteamericana puede ser leída a través del entusiasmo de sus autores⁶³, el arrebató laico o la inspiración divina que les hace hablar por sí mismos sin necesidad de mediadores y plantear que la utopía es aún posible en un país que ha aniquilado el pasado de sus nativos y quiere construir algo nuevo sin repetir los viejos errores del Viejo Mundo.

Ya en el comienzo de *Nature*, su obra central, R.W. Emerson plantea el error que nos ocupa, y que considerará “la parte más ingrata [unhandsome] de nuestra condición”⁶⁴: la pérdida de valor que lastra lo cotidiano como un problema inherente a la naturaleza humana. Para ello, toma como ejemplo las estrellas, que pierden su condición maravillosa al aparecer todas las noches.

Si las estrellas apareciesen una noche cada mil años, ¡cómo los hombres creerían y adorarían en ellas, y cómo conservarían por espacio de muchas generaciones el recuerdo de la ciudad de Dios que se les había mostrado! Pero todas las noches salen estos predicadores de la belleza y alumbran el Universo con su sonrisa amonestadora.

Las estrellas excitan cierta reverencia, porque, aunque siempre presentes, son siempre inaccesibles; mas todos los objetos naturales producen una impresión análoga cuando el espíritu está dispuesto a recibir su influencia⁶⁵.¹¹

En una figura retórica que gozaría de un particular éxito entre sus discípulos, Emerson parece arrepentirse de su elección entre un

⁶³Así lo hace David Herd en *Enthusiast! : essays on modern American literature*. Manchester, Nueva York: Manchester University Press, 2007.

⁶⁴Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*. p.328.

⁶⁵Ralph Waldo Emerson, *Ensayo sobre la naturaleza*. Traducción de Edmundo González-Blanco. Tegueste: Baile del Sol, 2000

párrafo y otro, y señala (omitiendo cualquier tipo denexo que explique o excuse la presunta contradicción) que en realidad las estrellas en su lejanía mantienen un aura que las protege de ese desgaste. Así tenemos finalmente, con un sólo elemento extrapolable a cualquier “objeto natural” bajo el mismo peligro, las dos posibilidades que la subjetividad humana tiene a su alcance: subestimar irreversiblemente lo que se ve cada día, sea cual sea su valor, o buscar una forma de abrir la mente a la influencia de todo aquello que es demasiado accesible. Emerson presenta la condición previa de la recepción pero admite que es posible luchar contra ella.

El peligro de esta insensibilización es clave en su obra y, en consonancia con el valor fundamental de *Nature* en la historia del pensamiento en los Estados Unidos, su posicionamiento respecto al problema influirá a buena parte de sus compatriotas, tanto si están de acuerdo como si entran en conflicto con sus ideas.

El mismo punto de vista aparece de nuevo en su posterior ensayo *Experience*. “Nuestra vida no está tan amenazada como nuestra percepción. Como espectros nos deslizamos por la naturaleza...”⁶⁶. En un proceso previsible, esa pérdida de intimidad con lo cotidiano se apodera de toda la experiencia humana, lo que conlleva una radicalización en la prosa de Emerson, que en estas páginas presenta al ser humano completamente perdido en el mundo, sin que ni siquiera la carga autobiográfica sorprende en el pasaje en que nos habla de la

⁶⁶ Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*. Traducción de Javier Alcoriza. Madrid: Cátedra, 2014. p.325.

reciente muerte de su hijo y de cómo el hecho de haberse sobrepuesto a ella le muestra que sólo la experiencia de la propia muerte es ya digna de su nombre. Descubre que ni siquiera la calamidad del acontecimiento le conmueve:

Algo que me imaginaba que era parte de mí, que no podría crecer sin enriquecerme, desaparece sin dejarme la menor cicatriz. Estaba ya caduco. Me entristece que el dolor no pueda enseñarme nada, ni permitirme dar un paso adelante en la intimidad de la naturaleza real. Somos como ese indio al que hechizaron para que el viento no soplara sobre él, ni fluyera el agua, ni el fuego lo quemase.⁶⁷

Un letargo eterno que evoluciona del sopor de Wordsworth. Todo comenzó con el mismo truco de la naturaleza: “Degradar el presente”. La percepción aparece amenazada, las vivencias no dejan huella y ni siquiera pueden ser recordadas más adelante. La “enfermedad y deformidad” que siente en el mundo le empuja a escribir que “se han transgredido leyes naturales, intelectuales y morales, hasta el punto que podría decirse que sólo acumulando una violación tras otra se ha podido llegar a una miseria tan enorme”⁶⁸. Pero a diferencia de sus maestros británicos y sus propios discípulos, Emerson se enfrenta sólo tangencialmente a las influencias nocivas en su momento histórico; todos estos problemas son inherentes al progreso de la humanidad, que implica una desorientación del ser humano cuyo entorno le resulta ilegible al nacer “en una serie de la que no conoce los extremos”⁶⁹, es decir, de dónde vienen y dónde acabarán todos esos elementos con los que conoce desde antes del comienzo de su memoria. Esta

⁶⁷ Op. cit.

⁶⁸ Op. cit.

⁶⁹ Op. cit.

incomprensión, primer obstáculo encontrado, se alía con el desgaste⁷⁰ para provocar la pérdida de interés, aunque Emerson preferirá hablar de “atención” en el citado ensayo, una atención al presente que sería la única respuesta al estado mental que empuja al ser al letargo de su experiencia. “No te vuelvas loco pensando, ocúpate de tus asuntos en cualquier lugar”⁷¹. El carácter romántico del autor norteamericano aparece con más fuerza en estos momentos, que recogen el testigo de los poetas lakistas en su oposición al racionalismo; como ellos, piensa que el bien máspreciado de la vida “está reservado para las gentes que gozan con todo lo que encuentran sin pararse a preguntar”. Se debe tener en cuenta que para Emerson cualquier elemento natural (y entiende la naturaleza como todo aquello que no es ego, es decir todo lo externo al sujeto) contiene a todos los demás, pues todos parten de Dios y están tocados por su gracia. Para alcanzar este estado de conexión casi mística⁷², después de reconocer tantos elementos contrarios, se interesa por “lo común, lo cercano, lo bajo...”. A la vez lo más cercano objetivamente por su contacto diario, y como se ha visto, lo más lejano subjetivamente.

Emerson, quizá por su opción de ser el mentor de una generación posterior liberada de maestros, sienta tan sólo estas bases: el peligroso

⁷⁰ El primero de los “amos de la vida” [lords of life], “hechos vitales que crean 'el innavegable mar' que nos aparta de nosotros mismos y de cada uno”, George Kateb, *Emerson and Self-Reliance*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2002 p. 39

⁷¹R.W. Emerson, *Ensayos*, p.334

⁷²Stanley Cavell hablará de la búsqueda emersoniana del “éxtasis”, otros autores como Herd prefieren hablar de “entusiasmo” (por su suma de uso común y etimología reveladora: en griego “respirar en Dios”). Este último autor realiza una conexión interesante con la cita de Kant en que describe estos estados como aquellos en los que la mente recibe estímulos más fuertes y eficaces que a través de las representaciones sensibles cotidianas. Véase D. Herd, *Enthusiast!*, p. 10

estado de las cosas y la posibilidad de un camino para superarlo. Es esta búsqueda indefinición la que ha resultado un cierto obstáculo para algunos estudiosos de la literatura estadounidense, que le ven tan sólo como una primera piedra necesaria para la evolución de un pensamiento fuerte en el país, imprescindible pero incompleto; es el caso de David Ward e incluso de un primer Stanley Cavell⁷³. Pero en sus discípulos desaparecerá la ambigüedad respecto a la situación en la que se encuentra el ser humano, las contradicciones de su condición casi inherente pero que a la vez puede ser superada.

Henry David Thoreau retomó esos mismos temas, y lo hizo desde su propia experiencia, sintiéndose parte de los afectados por esta percepción en peligro que empobrecía la vida. El punto de vista no es del visionario liberado de sus cadenas que puede llamar al resto de la Humanidad desde el otro lado sino, de nuevo, el de un hombre que aún se debate para recuperar su capacidad de ver. En *Walden*, se describe como el peor hombre que ha conocido y que jamás conocerá, alguien que no ha estado jamás completamente despierto, y que nunca ha encontrado a nadie que lo estuviera. Ésta es la metáfora elegida para hablar de ese estado de desinterés y aburrimiento, el desapego por la realidad más cercana que expulsa su atención de las condiciones de vida que sufren; una humanidad que ha perdido su capacidad de vivir el presente.

⁷³ Que en su epílogo para *The Senses of Walden* reconoce sus prejuicios de juventud, ya superados, respecto a Emerson.

Al hablar de la capacidad del ser humano de “desdoblarse” (verse a sí mismo desde fuera para poder juzgarse con distancia), Thoreau revela un lado negativo de esta disociación mental que le lleva a alejarse de las demás personas; la descripción de su estado mental prefigura algunas cuestiones que reaparecerían, ampliadas, casi un siglo más tarde. “*Puede* afectarme un espectáculo teatral, mientras que, por el contrario, *puede no* afectarme un hecho real que aparentemente debería concernirme en mayor medida”⁷⁴ El énfasis añadido por el autor muestra que su punto de vista no será tan desesperanzado como el de Guy Debord, pero la cercanía del símil es destacable: el espectáculo, separado de la vida, afecta en mayor medida al ser humano que los acontecimientos de su propia existencia.

El diagnóstico es muy similar al de su mentor, sin embargo esta vez el responsable del hecho sí aparece señalado, y “Thoreau relaciona sutilmente sus experiencias de pérdida con condiciones sociales y políticas específicas”⁷⁵. A través de hechos tangibles señala las consecuencias de la modernización de los Estados Unidos, los cambios producidos que se aceptan sin reflexión (en contraste con lo que él considera una vida digna de ser vivida: una vida deliberada). Por ejemplo, la llegada del ferrocarril y las vías que atraviesan la naturaleza, no es condenable por alterar el paisaje en que ha vivido el hombre sino porque conlleva un cambio en las rutinas de sus vecinos, una nueva organización del tiempo sometida al comercio y los negocios. Éstos

⁷⁴ Henry D. Thoreau, *Walden*. Traducción de Marcos Nava García. Madrid: Errata Naturae, 2013, p.144

⁷⁵ Shannon L. Mariotti, *Thoreau's Democratic Withdrawal*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010, p. 92

imponen el valor económico de las cosas y en esta traducción se pierde su valor real:

Ve el proceso de cambio como un vaciado de la realidad concreta del mundo [...] Thoreau cree que con la degradación del objeto físico en el cambio se produce el desecamiento del propio individuo⁷⁶.

Gilmore, entre otros autores, señala los paralelismos de estas quejas con la crítica marxista del capitalismo y su cosificación de las relaciones sociales; de la misma forma, Thoreau condena el empobrecimiento de las condiciones laborales que implicaba la revolución industrial. Sopesa el error de sus compatriotas quienes, habiendo luchado por una independencia política, aceptan sin réplica a otros poderes. Su vida aparece ahora desprovista de opciones, siguiendo unas pautas externas. “Sin tiempo para ser otra cosa que una máquina”, el ser humano vive expulsado de su presente. Las pruebas de esta experiencia aniquilada aparecen desde una “crítica de la vida cotidiana”⁷⁷ en la que Thoreau discute las costumbres de sus conciudadanos, el papel que juegan en sus vidas la ropa o los periódicos.

Despertarlos del sueño de la alienación será su tarea, pero al contrario que muchos de sus contemporáneos, el programa de Thoreau no implica ni una negación del progreso y la vuelta a una vida premoderna, ni una llamada a la autogestión de las fuerzas de trabajo pues para él sólo convertiría a los seres en esclavos de sí mismos. Su

⁷⁶ Michael Gilmore, *American Romanticism and the Marketplace*. Chicago: University of Chicago Press, 1985, p.38

⁷⁷Pierre Hadot, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Traducción de Javier Palacio. Madrid: Siruela, 2003, p. 275.

misión es simplemente la de despertar a sus vecinos, intentar que vuelvan a ver las condiciones de vida que les rodean y que puedan actuar en consecuencia, deliberadamente. Esta es una misión a contracorriente del poder y de la sociedad misma: necesita incluso alejarse del mundo civilizado aunque le baste con una milla. En el informe de su vida al margen de la sociedad impuesta anota tanto las condiciones materiales de su supervivencia (las necesidades básicas de refugio, calor y alimento que a través de su exilio autoimpuesto recuperan su importancia) como las mentales y espirituales (cómo ocupar su tiempo y su pensamiento lejos de los estímulos de la ciudad); a través de su propia vivencia intentará refutar las nuevas supersticiones con hechos probados. Para ello, como indica Cavell, se aleja lo más posible de la ficción y al contrario que en la negociación de Wordsworth con sus lectores, “nada mantiene el interés, ni el suspense de la trama ni desarrollos ni personajes”⁷⁸. Esta vez el choque se hace necesario, exigiendo un esfuerzo del lector para que comprenda que “no hay nada más allá de la sucesión de los días; y hacerse con un día, aceptar lo cotidiano, lo ordinario, no es algo sino una tarea”⁷⁹.

En diversas ocasiones el autor indica que el experimento que realizó en *Walden* no está pensado para la réplica, tan sólo para la demostración de que pese a esa aparente falta de opción al nuevo mundo del trabajo, de las fábricas y de las ciudades superpobladas, “hay tantos caminos como radios pueden trazarse desde un centro”⁸⁰; este es el segundo

⁷⁸ Stanley Cavell, *The Senses of Walden*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

⁷⁹ Stanley Cavell, *En busca de lo ordinario*, p. 255

⁸⁰ Henry David Thoreau, *Walden*, p.17

punto necesario para una verdadera liberación, sin el cual el redescubrimiento del presente sería de poco alcance, cegado de nuevo por la conformidad con la opción única.

2. EL CINEMATÓGRAFO DURANTE EL CAMBIO DE SIGLO.

Emerson le dio la vuelta al relato histórico con una transposición muy personal de su ideología kantiana filtrada por la poesía inglesa; en el capítulo dedicado al idealismo en *Nature*, la imposibilidad de llegar a conocer las cosas en sí mismas debería hacernos recuperar el interés en ellas. La condición lógica del escepticismo, que lleva al ser humano a sentirse aislado del mundo e incapaz de conocerlo realmente, puede en la opinión del filósofo estadounidense añadirles a todas las cosas el aura que borra su uso.

Como es habitual en su prosa, explica con ejemplos prácticos esta idea. En uno de ellos, un viajero monta en el carro para abandonar su ciudad, y la ve pasar delante de sus ojos. Es en ese momento, al apartarse de ella y de los pensamientos que provoca, al cortar cualquier posible vínculo con sus habitantes y sus preocupaciones, cuando le comienza a parecer interesante desde esa nueva perspectiva apenas variada. La nueva posición del ciudadano se parece bastante a la del espectador, y el otro ejemplo que plantea como método para conquistar ese costado positivo del idealismo ahonda aún más en la relación: al mirar cualquier objeto cotidiano en una cámara oscura, retoma el misterio que nunca debería haber perdido. “Todos los barcos son objetos románticos menos aquel en que se viaja”⁸¹, escribiría más adelante, también en *Experience*, y lo que se plantea es que la consciencia del ser humano pueda escaparse de ese barco en el

⁸¹ Emerson, *Ensayos*, p.235

que tiene que viajar toda la vida. La cámara oscura resulta una gran herramienta para el filósofo porque a la vez plantea una imagen bastante cercana a la del objeto, o persona, real, mientras que mantiene un fuerte sentimiento de irrealidad, por supuesto subrayado por el hecho de que la imagen aparece boca abajo. En un gesto de típico optimismo emersoniano, intenta sobrepasar los límites de su propuesta instando al lector a agachar la cabeza y mirar el mundo a través de sus piernas para reproducir el efecto, en una metáfora jovial de las posibilidades de la consciencia y el cuerpo humano para alterar su perspectiva del mundo.

La fascinación que le supuso el descubrimiento del daguerrotipo es muy coherente con la sensibilidad estética y artística que había mostrado en los ensayos.⁸² Para Emerson, lo sagrado de todas las cosas plantea una visión crítica sobre el arte, que no podría mejorar lo que ya existe; su labor está en otro sitio, en educarnos para apreciar esa verdad. “La virtud del arte radica en la separación, en apartar a un objeto de la confusa variedad” escribía en su primera serie de ensayos. El debate sobre la condición artística de la fotografía finaliza pronto según estas impresiones, pues es precisamente su gesto definitorio: la selección de un fragmento de todos los posibles, su segregación radical. Con su obligatoria referencia al mundo material, aplacaba uno de los principales vicios que Emerson señalaba en el pensamiento de

⁸² En una carta a Thomas Carlyle escribió: “Confirmando mis pensamientos y hago nuevas observaciones: es vida a la vida. Gracias al Sol”. Para un estudio en profundidad de la relación de Emerson y la fotografía, ver Sean Ross Meehan, *Mediating American Autobiography: Photography in Emerson, Thoreau, Douglass and Whitman*. Columbia: University of Missouri, 2008

sus contemporáneos (y que fue la característica más influyente de las muchas que heredaría Nietzsche para la filosofía europea): la crítica de una metafísica que puede empujar al ser humano a un desprecio del mundo sensible. “Los artistas de hoy no ven la belleza, y por ello se aplican a esculpir una estatua que resulte bella. (...) Rechazan la vida, que les resulta prosaica, y crean una muerte a la que denominan poética. Despachan rápidamente los fastidiosos quehaceres del día y se abandonan a voluptuosas ilusiones”⁸³.

En un marco de pensamiento en que el objetivo de la cámara es realmente “objetivo”, el daguerrotipo ofrece una forma perfecta de frenar este vicio al atarle al referente material y obligar así al artista a trabajar sólo con los elementos existentes en la naturaleza.

2.1. El cine de los hermanos Lumière como plasmación de lo cotidiano.

En diciembre de 1892, tres años antes de la primera proyección pública del cinematógrafo, Thomas Alva Edison comenzó la construcción del *Black Maria*⁸⁴ en un espacio anexo a su laboratorio de Nueva Jersey. Contaba con un techo desmontable y una base que permitía pivotar la estructura al completo para aprovechar mejor las horas de sol. Medio año más tarde, William Dickson, fotógrafo y hombre de confianza del inventor, filmaba en su interior, tras dar por

⁸³ Op.cit, 283

⁸⁴ El nombre procedía de la expresión con la que se conocía en el argot popular a los furgones policiales; las capas de brea que recubrían el exterior del estudio para aislarlo.

finalizado el desarrollo del kinetógrafo, *Blacksmith Scene*. Con una duración de 34 segundos, a 40 imágenes por segundo, se convertiría en la primera exhibida por Edison (unas semanas más tarde, en el Brooklyn Institute). En la pieza tres de sus empleados representaron el papel de herreros en mitad de su faena; uno de frente en el centro del encuadre y los otros dos de perfil, cada uno a un lado. El que ocupa la posición central toma una barra que tenía sobre el fuego, la coloca sobre un yunque y los tres comienzan a golpearla por turnos, rítmicamente.

Nada escondía la condición ficticia de la escena desde la perfecta colocación de los personajes en un fondo que no es más que una gran mancha negra, con la herrería representada por apenas tres elementos de atrezzo. La teatralidad tan marcada como minimalista (en una época en la que las artes escénicas tendían, precisamente, a la abundancia casi barroca de detalles en los decorados pseudorealistas) se debía a las carencias técnicas de la captura y también del aparato de visionado, puesto que en el kinetoscopio el espectador vería la imagen muy pequeña y no podría distinguir con claridad el fondo del primer plano ni apreciar los detalles de la escena. Además, la cámara necesitaba electricidad para funcionar, lo que sumado al enorme peso del aparato no sólo la retenía en el nuevo estudio de filmación sino que la impedía moverse por su interior. Todo tenía que ser situado a su alrededor, incluso si como hemos visto el edificio al completo tuviera que girar para la impresión de la toma. Estas limitaciones técnicas son en realidad la consecuencia de decisiones tomadas años antes, durante el desarrollo del invento: la preferencia de Edison por la

alimentación eléctrica de sus aparatos (en un necesario esfuerzo para apoyar su patente de corriente continua en plena guerra con Nikola Tesla), y sobre todo su negativa a optar por la proyección para mostrar las películas al público, convencido de que las ventas de un aparato de uso individual serían muy superiores a las de otro de uso compartido, y además posiblemente portátil.

Al séptimo golpe, el personaje central de *Blacksmith Scene* se detiene. El herrero aparta la barra, y su compañero bebe de una botella de cerveza que se van pasando; después de los tragos, recomienza el trabajo con una barra. Esa pausa para refrescarse permite al espectador descansar de la mecánica repetición de los movimientos que habrían ocupado todo el metraje⁸⁵, y aporta variedad y humor: este ambiente relajado que escenifica Dickson, completamente imposible en la realidad, provocaría la sonrisa de los espectadores de la época al chocar con su día a día. Esta forma de realizar las películas, con actores encerrados en un decorado, sería clave para el sistema de estudios de Hollywood, pero no podría ser más contraria a la que llevarían a cabo los inventores del aparato definitivo en Francia.

El éxito de la proyección de los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895 estableció al cinematógrafo como la invención definitiva para capturar y mostrar las imágenes en movimiento⁸⁶. Albert Londe,

⁸⁵ Las condiciones de reproducción habrían exacerbado esta repetición, puesto que en el diseño de Edison la película estaba pensada para reproducirse en un bucle sin fin; la moneda que introducía en el kinetoscopio permitía ver todo algo más de los 34 segundos de la escena, pero sin tener en cuenta el principio y el final de la filmación original.

⁸⁶ Se trataba de un aparato reversible que podría realizar las dos funciones

pionero de la radiografía y uno de los muchos investigadores que fueron sobrepasados por el despliegue económico de la familia Lumière, escribió que el éxito de esta empresa se debía a cuestiones puramente financieras que habían hecho posible un desarrollo técnico extraordinariamente rápido, pero también “a la curiosidad del público, deseoso de ver experiencias que no salieran de laboratorios científicos”⁸⁷. La frase sólo se comprende completamente si se tiene en cuenta que la palabra usada por Londe, “expériences”, se refiere en francés tanto a las experiencias como a los experimentos. En esa zona de sombra que borra la traducción se encuentra una de las claves del éxito histórico del cinematógrafo.

El relato de la carrera tecnológica que culminó con el triunfo de los Lumière es de sobra conocido. Hasta la aportación de Edison, el primero en trabajar con bobinas largas y en alumbrar el sueño del registro teatral⁸⁸, todos los aparatos (el revólver y el fusil fotográfico de Janssen y Marey, el zoopraxiscopio con el que Muybridge proyectaba sus tomas para demostrar su veracidad) se habían concebido, en un entorno científico⁸⁹, para el estudio analítico del movimiento, nunca para su síntesis o recomposición. Las filmaciones de Dickson tenían lugar en ese espacio cerrado y protegido del exterior, en un anexo del laboratorio de su empleador. Si el cinematógrafo había supuesto de

⁸⁷Citado en Georges Sadoul, *Louis Lumière*. París: Seghers, 1964 p 26-27

⁸⁸Que permitiría disfrutar “de una ópera completa perfectamente, como si estuviéramos presentes”, incluso después de la muerte de sus intérpretes.

⁸⁹ A lo largo de su carrera, sin embargo, Muybridge añadiría detalles que le alejaban del ámbito puramente investigador, (modelos fotografiados con paraguas o telas, por ejemplo) como se muestra en David Oubiña, *Una juguetería filosófica* y en Philip Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nueva York: Columbia University Press, 1986

forma clara una mejora exponencial de la calidad técnica, y la escala de presentación de las imágenes también había contribuido al asombro de un público acostumbrado al pequeño visor de los kinetoscopios, Albert Londe llamó la atención sobre el elemento prácticamente olvidado en el frenesí tecnológico pero que el público había apreciado enseguida. La naturaleza captada “en el acto” (*prise sur le fait*); así definía el periodista Henry de Parville la temática de los Lumiere. La definición pasó a la historia con el apoyo de Georges Sadoul que la citó profusamente en sus estudios sobre los inicios del cine⁹⁰.

La experiencia de los hermanos con la fotografía amateur marcó la totalidad de su producción, y muchas de sus películas pueden verse como las “fotografías animadas” (solían comenzar las proyecciones con la imagen fija, para a continuación comenzar a girar la manivela y que se sucedieran las imágenes y la ilusión de movimiento) de los mismos temas que habían desarrollado en las décadas anteriores: jardines y hogares de familias burguesas, fiestas en la calle, momentos de felicidad que querían ser conservados. Si Edison no podía utilizar decorados por deficiencias técnicas, en las películas de los Lumière tampoco aparecen por decisión artística. La cámara registra hechos cotidianos, como una partida de cartas entre amigos o una pareja que da de comer a un bebé, en el mismo lugar en el que se desarrollan. Incluso las obras más cercanas al teatro, como *L'Arroseur arrosé* o *La Charcuterie mécanique*, huían de la actuación profesional, utilizando como

⁹⁰ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México D.F.: Siglo XXI, 1987.

protagonistas a amigos o familiares, y el resultado final a este respecto no dista mucho de una informal representación doméstica.

La reacción de los pioneros científicos ante el éxito del aparato, que veían como una vulgarización de sus posibilidades, fue inmediata. La opinión de Marey, que había comenzado a investigar la descomposición del movimiento “para hallar la mejor manera de distribuir el peso de la carga en los soldados”⁹¹, fue la más virulenta y recordada:

Lo que muestran habría podido verlo directamente nuestro ojo. No han añadido nada al poder de nuestra vista, no han arrebatado nada de nuestras ilusiones. Porque el auténtico carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o en corregir sus errores. Para llegar a eso, la cronofotografía debe renunciar a representar los fenómenos tal y como los vemos⁹².

Desde el punto de vista científico, el cinematógrafo se aprovechaba de un defecto de la percepción humana sin señalarlo ni mucho menos intentar corregirlo, para obtener de él su efecto ilusorio, cercano a la barraca de feria. Ampliando apenas la perspectiva, la pregunta puede abarcar muchos más aspectos. ¿Cuál podría ser el interés de ver a velocidad normal eso que vemos con nuestros ojos cada día: obreras, un tren y sus pasajeros, un gato o un bebé? Para no enfrentarse a esta pregunta, Edison se había volcado (como hemos visto, casi desde el principio) en ofrecer a su público imágenes a las que no podría acceder con facilidad en su vida diaria, como un combate de boxeo o un beso

⁹¹ David Oubiña, *Una juguetería filosófica*, p. 34

⁹² Citado en Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Jean-Luc Godard*, p.38

entre dos extraños. Situaciones prohibidas que podía disfrutar en la intimidad del visor del kinetoscopio. Incluso Louis Lumière parecía estar de acuerdo con las objeciones de Marey, al reconocer que no se trataba de una profesión de futuro, sino un oficio de feriante. La estrategia consistía en proyectar sus películas hasta que su público se cansara de la novedad, y moverse luego hacia otra ciudad, mientras operadores de confianza filmaban para aumentar el catálogo de vistas que hiciera posible nuevas rondas. La frase apócrifa, proveniente de aquella, en la que reconocían al cine como “una invención sin futuro” toma así un nuevo matiz; el interés de unos industriales no puede estar muy lejos de ese hartazgo progresivo que necesita sin descanso nuevos estímulos, y con ellos nuevos inventos que vender. Los hermanos Lumière los ofrecían a un franco por persona: primero tomas algo más espectaculares, pero igualmente cercanas a la vida diaria, en las que la cámara filmaba desde un tranvía y todo parecía entrar en movimiento, más adelante registros de grandes acontecimientos, como bodas y coronaciones, o lugares exóticos teñidos por la visión colonialista de la nación. Nunca se plantearon acercarse a los relatos narrativos o al teatro⁹³, aunque está demostrado que el rechazo de la puesta en escena no era tan radical en su obra como solía afirmar Louis Lumière.

Con la llegada del siglo XX, sus películas apenas interesaban y los hermanos volvieron al estudio de progresos técnicos que ofrecer a los cineastas. En los últimos años de su carrera profesional, con el color y

⁹³ “Ahora me han apartado, me han metido en un cajón. Porque además, en el cine, ya pasó la época de los técnicos, ahora es la época del teatro”. En Georges Sadoul, *Louis Lumière*, p.25

el sonido ya profundamente implantados, Louis Lumière confesaba que investigaba la forma de filmar y proyectar en tres dimensiones. Pero antes de este ciclo industrial de tedio y renovación tan común en el capitalismo triunfante de la época, los espectadores del mundo habían apoyado el cinematógrafo masivamente. Durante esos momentos un público acostumbrado a la oferta de melodramas teatrales repletos de traiciones y asesinatos pagó su entrada de un franco para contemplar escenas como las de su vida cotidiana. Se ha escrito en muchas ocasiones sobre el grado de escepticismo que los espectadores guardaban respecto a la “realidad” de aquellas imágenes, pero siguiendo la lógica emersoniana resultaría más interesante ver cómo estas fotografías animadas mantenían el doble equilibrio de la cámara oscura del reconocimiento e inaccesibilidad.

Existen, sin embargo, numerosas diferencias entre los dos aparatos. El cinematógrafo había regulado su cadencia en 16 imágenes por segundo: lo justo para que en su reconstrucción el movimiento fuera lo suficientemente fluido sin malgastar más película de la necesaria. La fotografía no había dispuesto de tomas tan rápidas, y las nuevas posibilidades del cinematógrafo podían dirigirse a fijar lo fortuito y lo azaroso. El operador elegía dos marcos, el del encuadre y el temporal, los dos sujetos a restricciones: las proporciones fijas de la película por un lado, los 45 segundos que permitía la bobina por el otro (puesto que todo se rodaba en un solo plano ininterrumpido). A menudo se realizaban varias tomas de los mismos motivos, menos por capacidad de elección que por ahorrar una copia de negativo que resultaba más cara que una impresión nueva. Una vez que la manivela comenzaba a

girar, la capacidad de influencia del operador se minimizaba; la presencia de animales en varias de estas películas refuerza esta idea, desde los perros que aparecen en *La Sortie des usines Lumière à Lyon* al protagonista de *Déjeuner du chat*, actores sólo previsibles y controlables de forma muy parcial.

Otra de las características más chocantes del cinematógrafo consistía en la fuerza de los bordes del encuadre y el fuera de campo, de un valor que no se encuentra hasta entonces en sus precursores. En el muy conocido texto de Maximo Gorki sobre su primera experiencia “en el reino de las sombras”, la desaparición de los objetos a través del marco es narrada en diferentes ocasiones como uno de los trucos más tenebrosos del invento. “Todo se mueve, rebosa vitalidad, y cuando se acerca al borde de la pantalla se desvanece tras ella, no se sabe dónde”⁹⁴. La violencia con que la cámara fotográfica amputaba figuras en su encuadre, que ya influía en la pintura de fin de siglo, se ve multiplicada con el movimiento interno que permite hacer aparecer y desaparecer las partes de un cuerpo o de un objeto. El shock de esas reapariciones y desapariciones (también la más radical de ellas, la que borraba las imágenes al acabar el rollo) no tenía equivalente posible en las artes⁹⁵.

⁹⁴ Maximo Gorki, “El reino de las sombras” en Harry M. Geduld (ed.) *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, 1981, p.18.

⁹⁵ Salvo, quizá, en los mejores actos de ilusionismo: no es extraño que el primer interesado en las posibilidades del cinematógrafo se dedicara a este tipo de espectáculo.

La síntesis de estos añadidos lleva a lo que Noel Burch definió como la “mirada escaneadora” de sus espectadores⁹⁶. Sólo las leyes de la perspectiva señalan el lugar del cuadro en el que mirar, y éstas se tambalean rápidamente ante el movimiento constante de los sujetos. El espectador, apresurado por esos cuerpos y objetos que aparecen y desaparecen en décimas de segundo, pierde además la noción de “dónde debe mirar”, especialmente en las películas que retratan a grandes masas de gente en el exterior. Pero incluso en otras, como en *Le déjeuner du bébé*, muchos de los relatos de sus espectadores contemporáneos descartaban la acción principal para describir únicamente las hojas de un árbol movidas por el viento, que aparecían tan sólo al fondo en la esquina superior derecha del encuadre. La pérdida de control del autor, que cedía una parte de su capacidad de decisión a una máquina, es recuperada por el espectador que puede deshacerse de los rangos de importancia y decidir en mayor medida qué elementos merecen su interés.

2.2. Presentación y representación de la realidad cotidiana; punto clave del realismo cinematográfico.

En *Los empleados* Siegfried Kracauer describió la vida cotidiana de una nueva clase de trabajadores que en el Berlín de entreguerras llenaban las oficinas y se mantenían en una especie de vacío alimentado por una ilusión colectiva, una masa que en términos materiales y existenciales

⁹⁶ Noel Burch, *El tragaluç del infinito*, p. 19

se encontraba por debajo del proletariado mientras se concebía muy por encima de ellos desde todos los ámbitos. Kracauer tomaba de Lukács el concepto de “desamparo transcendental” para reflejar las secuelas de esta alienación que dejaba a una gran parte de la Alemania de entreguerras “sin una teoría hacia la que pueda alzar la vista, sin una meta a la que pudiera interrogar” y que por ello “vive con el temor de levantar la vista e interrogarse de forma exhaustiva”⁹⁷. El propio libro era la encarnación de esos miedos, al centrarse en los detalles banales de sus vidas (“sólo puede ser llamada vida en sentido limitado”⁹⁸) en una estrategia recurrente del pensador alemán que ya había sido expresada en las primeras líneas de su artículo *El ornamento de la masa*: “El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes”⁹⁹. Éstas, consideradas inofensivas según la dominante escala de valores e importancias, tienen como destino ser rápidamente desechadas con desdén por el conjunto de la sociedad, y es por ello que pueden pasar desapercibidas y presentar lo existente sin maquillaje. Al igual que la carta robada de Edgar Allan Poe a la que el pensador alemán hará referencia explícita¹⁰⁰, la revelación de esos detalles demasiado triviales para ser vistos podría ser la clave para mostrar la falsa conciencia impuesta por la época. Pero algo tan simple como mostrar la realidad concreta de su propia vida no resultaba un

⁹⁷ Siegfried Kracauer, *Los empleados*, p.205. Traducción de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2007.

⁹⁸ Op. cit.

⁹⁹ Siegfried Kracauer, *Construcciones y perspectivas: El ornamento de la masa 2*, p.257. Traducción de Valeria Grinberg Pla. Barcelona: Gedisa, 2009

¹⁰⁰ *Los empleados*, p.207

proyecto fácil de llevar a cabo. Los individuos sienten que conocen bien las circunstancias de su propia vida y no les interesa dedicar el escaso tiempo que les queda tras la jornada laboral, plagada de tareas repetitivas, a mirar lo que ya ven cada día, lo que saben o intuyen que no les agrada. Esto alimenta su terror a interrogarse y como resultado los empleados dedican el tiempo de ocio a huir lo más posible de su propia vida.

Cuanto más dominada por la monotonía se encuentra la jornada laboral, tanto más necesitan las horas de ocio alejarse de su proximidad; presuponiendo que la atención deba ser desviada de los trasfondos del proceso de producción. La estricta contrapartida de la máquina burocrática es, sin embargo, el mundo multicolor.(...) Un mundo que, hasta en los últimos rincones, ha sido limpiado como una aspiradora del polvo de la cotidianidad.

La ciudad moderna ofrecía incontables oportunidades para distraerles, y de entre todos los locales que proponían estas vías de escape, las salas de cine eran posiblemente las más conocidas por el autor, crítico del *Frankfurter Zeitung*; la gran mayoría de las películas que reseñaba eran un buen ejemplo de ese limpiado a fondo del polvo que nadie echaría de menos. Hasta su exilio, e incluso en obras posteriores a éste como *De Caligari a Hitler*, Kracauer intentó analizar la imagen que los responsables de dichas obras presentaban a los espectadores en lugar de la realidad, interpretando sociológicamente el intercambio, muy provechoso para ambas partes, que se llevaba a cabo en las salas de cine donde la necesidad de evasión era satisfecha. Para este análisis, como se deduce de la propia naturaleza de la relación, era adecuado un enfoque a dos bandas: los rasgos a estudio podrían tener tanto de

reflejo de las necesidades del público como de adoctrinamiento donde estas necesidades son construidas y dirigidas. No siempre pudo mantener ese enfoque dialéctico en su primera etapa, lo que le valió numerosas críticas (entre ellas, la de amigos como Theodor W. Adorno). Pero en su último trabajo sobre cine estas interpretaciones, que le llevaron a ser uno de los pioneros más importantes en el campo de los estudios culturales, desaparecen completamente. El proyecto de la *Teoría del Cine* es diferente, y desde su título se muestran unas decisiones que entran en serio conflicto con su primera etapa: un acercamiento académico y con pretensiones sistemáticas, de una normatividad sin excusas que le lleva incluso a dedicar un epígrafe al aislamiento de un contenido “anticinemático”.

“Los films hacen valer sus propios méritos cuando registran y revelan la realidad física”¹⁰¹, escribe en el mismo prefacio. A través de la nueva rudeza que adquieren sus palabras se puede ver sin embargo al mismo autor que se quejaba de la compraventa de sueños para hacer soportable una realidad alienante. El registro cinematográfico, entendido como extensión del fotográfico, podría haber sido en su origen un excelente aliado para recuperar la visión de la realidad que las ideologías habían saboteado. Su *Teoría del cine* desarrollaría esta tesis, pero su accidentada redacción cambió ciertos aspectos de su filosofía original; se vio frustrada por el estallido de la II Guerra Mundial, y pese a los esfuerzos del autor no se completó hasta finales de la

¹⁰¹ Siegfried Kracauer, *Teoría del Cine*, p. 13. Traducción de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 2001.

década de los cincuenta¹⁰². Para entonces, las reescrituras debían añadir los cambios históricos vividos por su autor, que ahora aseguraba que el ser humano vivía en “las ruinas de las antiguas creencias” que después de colonizar el espíritu humano se habían descompuesto; por eso en lugar de ilusiones y falsos mitos el peligro que el espectador enfrentaba en la segunda mitad del siglo era el vacío existencial. Kracauer señala que la que termina ocupándolo es la ciencia, y el progreso tecnológico que posibilita dando origen a “una corriente interminable de descubrimientos e invenciones que afectan a la vida cotidiana en sus más pequeños detalles y la alteran con su velocidad siempre en aumento”¹⁰³. En esta situación es más necesaria y urgente que nunca la capacidad del cinematógrafo (que nace de los mismos avances científicos) para mostrar tan sólo la superficie de las cosas y presentar la realidad física y concreta sin los conceptos abstractos acumulados. En principio criticada como falla insuperable, esta característica a la que Kracauer se aferra y convierte en centro absoluto de su estética podría por fin, “redimir” a la realidad de su exilio tras el derrumbe ideológico. Una frase, rescatada de su infancia, le parecía definir sus intenciones con la pomposidad inocente de su primera impresión estética: “El cine como descubrimiento de las maravillas de la vida cotidiana”¹⁰⁴. La escribió tras ver su primera

¹⁰²Intentó concluir la desde su exilio en Marsella, para ser pospuesta finalmente más de dos décadas; para un relato de estos incidentes y una comparativa del primer manuscrito con la publicación final, ver Olivier Agard, *Kracauer le chiffonnier mélancolique*, p. 270-287. Paris: CNRS Éditions, 2010 y Miriam Bransen “With Skin and Hair”: Kracauer’s Theory of film, Marseille 1940”, *Critical Inquiry* 19 (Primavera de 1993).

¹⁰³*Teoría del cine*, p.358

¹⁰⁴ Op. cit, p.16

película en el cine, y la había provocado el plano nocturno de un callejón con un charco que reflejaba los edificios y el cielo, que de repente temblaban con la brisa. Kracauer consideraba que en el aparato cinematográfico, en las condiciones de recepción que demanda, hay unas características inmanentes (como la escala magnificada de las pantallas o la oscuridad de la sala) que serían capaces de hacer descubrir estas maravillas a un ser humano alienado; ante las imágenes su conciencia queda debilitada, aletargada, como en el trance de la hipnosis. Es en este momento cuando el medio cinematográfico, tan susceptible a ser utilizado para la propaganda, puede ayudar a que el ser humano entre en contacto con la realidad física y ordinaria que quedaba tan lejos por estar tan cerca. Todo esto a condición de que se respete la herencia fotográfica del cine frente al teatro o la literatura, que ejemplifica en la dualidad entre las obras de Lumière y Méliès: las tomas al aire libre frente a los escenarios, los fragmentos de vida captada de improviso frente a los números de ilusionismo.

La posición de las vanguardias cinematográficas en el sistema plantea algunos problemas al autor. Por un lado, desde sus primeras manifestaciones en el París de los años 20, fueron los que más se acercaron a la norma del autor alemán. “Fue una rebelión contra los films que contaban una historia como tales, un esfuerzo concertado para eliminar las cadenas del argumento a favor de un cine purificado”¹⁰⁵. Autores como Jean Epstein defendían la presentación de la realidad fragmentada previa a la totalización de esquemas

¹⁰⁵ Op. cit, p. 229

externos (“Los argumentos no han existido nunca. Sólo hay situaciones sin pies ni cabeza; sin comienzo ni mitad ni final”¹⁰⁶) buscando escapar así de las escalas de valores preestablecidas por el racionalismo. También aplaudía Kracauer la abundancia, en este tipo de cine, de primeros planos de objetos inanimados en los que éstos recibían importancia por sí mismos, aislados, escapando de su papel de elementos que sólo servían para hacer avanzar una narración. Pero el experimentalismo se encontraba con un problema insalvable en el rígido programa del autor alemán; tanto la vanguardia de entreguerras como la de la inmediata posguerra optaban bien por una herencia del surrealismo con abundantes símbolos o por una abstracción total que lleva a un montaje rítmico de películas de “música visual”. Tanto el símbolo como lo abstracto son elementos prohibidos en la estética redentora de la realidad, elementos anticinemáticos; pese a que puede admirar el valor de *Un Chien andalou* y defiende que los avances de estas vanguardias han beneficiado la configuración general del cine, no deja de considerar a sus autores como “oportunidades perdidas” para la realización de su proyecto.

Pese a defender tesis muy parecidas, el crítico francés André Bazin no aparece citado en el libro. Comparte con él ciertas cuestiones esenciales para una cierta ética del cinematógrafo, como la necesidad de que las películas se adapten al flujo de la vida, respetando sus propios tiempos. En sus conocidas reseñas de *Umberto D*, Bazin señala la escena en la que la criada se despierta y realiza sus quehaceres

¹⁰⁶ Jean Epstein, “Le sens 1 bis”, en L’herbier, *Intelligence du cinématographe*. Paris: Correa, 1946, p.259

domésticos. La vemos “realizando sus insignificantes ocupaciones matinales; cuando anda, todavía somnolienta, por la cocina; cuando ahoga las hormigas que invaden el lavadero; moliendo el café...”¹⁰⁷. Normalmente estas acciones se habrían dejado en elipsis, pero para Bazin esta película constituye la antítesis del recurso; el relato fílmico no se estructura por los sucesos sino por “una sucesión de concretos instantes vitales, sin que pueda decirse de cada uno de ellos que sea más importante que el otro: su igualdad ontológica destruye de raíz las categorías dramáticas”¹⁰⁸. Esta suspensión de jerarquías, señala, hace que el cine avance en su representación de la conciencia humana; se relaciona con la literatura de Proust, que a la macrofísica de la literatura dramática opone una física sentimental microscópica, con la diferencia de que a su tiempo recobrado de la memoria le opone el tiempo presente del cine.

El sueño de Cesare Zavattini, el guionista de *Umberto D.*, era realizar un film con noventa minutos de la vida de un hombre al que no le pase nada. “Se trata, sin duda, de trazar con el cine la asíntota de la realidad. Pero para que en su límite, sea la vida misma la que se mude en espectáculo, para que al fin, en ese puro espejo, podamos verla como poesía”¹⁰⁹. No resulta sorprendente que un proyecto parecido aparezca también entre las páginas de la *Teoría del cine*, el sueño de Fernand Léger:

¹⁰⁷ André Bazin, *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz, Madrid: Rialp, cop, 1990, p. 368.

¹⁰⁸ Op. Cit.

¹⁰⁹ Íbid, p.369

...una película de 24 horas de una pareja cualquiera con un empleo cualquiera... Aparatos misteriosos y nuevos permiten captarles 'sin que lo sepan' con una inquisición visual aguda durante las 24 horas sin dejar que nada escape: su trabajo, su silencio, su vida de intimidad y de amor. Proyecten la película en crudo sin ningún control. Pienso que sería algo tan terrible que todo el mundo terminaría por pedir socorro, como delante de una catástrofe nacional¹¹⁰.

La diferencia va más allá de la duración del proyecto, que Zavattini encaja en las del cine comercial mientras que la vanguardia estira para enfrentarse a sus exigencias. Por un lado, la necesidad de una tecnología entre Bentham y Orwell, imaginada para llevar el proyecto hasta el documental puro, y que se relaciona con la obra de Dziga Vertov, obsesionado con captar la vida de improviso sin que la presencia de la cámara influyera en lo filmado; por el otro, la asunción que dos factores discordantes (la duración de la obra y su presentación de lo cotidiano sin elipsis) que resultaría en un *shock* violento de los espectadores.

A través de este punto de encuentro con Leger, se difumina la aparente distancia de Kracauer con el cine de vanguardia, casi a su pesar. Este cine, alejado de los requerimientos de la industria, de sus normas y convenciones, podía expandir el terreno del realismo hacia nuevos extremos.

Por cierto que dos capítulos de *Theory of Cinema* fueron cedidos para su publicación por adelantado en *Film Culture*, una revista de poca tirada y escaso presupuesto a la que citaba en su capítulo dedicado al cine

¹¹⁰ Fernand Léger en Maurice L'Herbier (ed). *Intelligence du cinématographe*. Paris: Correa, 1946, p.340.

experimental. Ésta se convertiría en el pilar de un cine estadounidense que recogería, como lo habían hechos las nuevas olas europeas, las técnicas derivadas del bajo presupuesto y en general muchos de los postulados éticos del neorrealismo, hasta desembocar en un movimiento que traería el realismo de la vida cotidiana de los Lumière a las aceras de Nueva York.

3. DEL NEW AMERICAN CINEMA HACIA UN NEORREALISMO EXPERIMENTAL

Film Culture fue fundada en 1955 por dos hermanos lituanos, Adolfas y Jonas Mekas, exiliados en Nueva York como Kracauer, asiduos de las proyecciones del Museo de Arte Moderno y del cineclub Cinema 16 de Amos Vogel y alumnos (en calidad de oyentes, puesto que no tenían el dinero para pagar la matrícula oficial) de Hans Richter en la Universidad de Nueva York. La revista se llamaba a sí misma “America’s Independent Motion Picture Magazine”, y su primera portada fue dedicada a Orson Welles. En los primeros números se centraban especialmente en las nuevas olas en Francia e Inglaterra, y cineastas como el estadounidense que abrirían nuevas vías en el cine narrativo. Desde su primer editorial, buscaban una reevaluación de los estándares estéticos que se habían establecido para el cine:

Se tiende a considerar la creación cinematográfica como una producción de mercancías, y amplios segmentos de público, para los cuales ir al cine es meramente una forma de diversión, no son conscientes del sentido completo del arte filmico¹¹¹.

Si desde su inicio su enfoque se aproxima al de algunos supuestos de los teóricos culturales de la órbita de Frankfurt, en su evolución la revista podría haber establecido un diálogo mucho más explícito con la *Teoría del cine* del pensador alemán, un posible diálogo que se vio

¹¹¹ Citado en P. Adams Sitney (ed.) *Film Culture Reader*. Nueva York: Cooper Square Press, 2000, p. vi

truncado por la muerte de Kracauer. *Film Culture* se convertiría con los años en el centro de una tercera vanguardia estadounidense que construía toda su estética en torno a las características más necesarias del cine experimental según Kracauer. En las vanguardias cinematográficas que pudo estudiar, el desapego por la narratividad permitía aprehender con más fuerza el registro puro de realidad de la cámara, pero en cambio su querencia por un mundo de intimidad mental y onirismo llevaba a los autores, desde su punto de vista, a alejarse del realismo que constituía la “esencia del cinematógrafo”. En su labor como articulista, Jonas Mekas leía las primeras películas independientes del cine norteamericano buscando la síntesis de esa contradicción incluso si su lectura de las películas llega a ser forzada; son las interpretaciones de un futuro cineasta, que a su vez señalarían el camino a seguir por las vanguardias de Nueva York (con demasiada fuerza, según sus críticos, que veían en él una mezcla de demiurgo y propagandista).

Quizá el ejemplo más destacado, y paradigmático por la evolución de su co-director, es la película *Pull My Daisy* de Robert Frank y Alfred Leslie, una de las piezas más destacadas del movimiento conocido como Nuevo Cine Americano, un grupo de finales de los cincuenta y finales de los sesenta que ofrecía “una alternativa comercial al estancamiento del cine de Hollywood y realizaba obras inspiradas por las inquietudes ideológicas que produjo el movimiento Beat”¹¹². En este cortometraje dicha influencia no podía ser más explícita, al

¹¹² Op. cit., p.9

tratarse de la adaptación del tercer acto de una obra de teatro de Jack Kerouac llamada *Beat Generation*, y contar con la presencia de miembros destacados de la generación, como Gregory Corso, Larry Rivers y Allen Ginsberg. La película cuenta con la voz en off del propio Kerouac que no sólo realiza la narración sino que también recita los diálogos de todos los personajes que vemos; la historia es la de un vividor típico de su literatura que acude con todos sus amigos bohemios a la cena que su esposa ha organizado con un obispo. Se produce así el choque de su mundo artístico *beatnik* con la mentalidad familiar y burguesa que representa la mujer, interpretada por Delphine Seyrig, la única actriz profesional de todo el elenco y proveniente del mundo de la *nouvelle vague* francesa; la lucha de los artistas románticos que intentan escapar de una realidad castradora, con su comportamiento inadecuado para el contexto, escandalizan a las figuras de poder representadas por la Iglesia y la familia. En consonancia con estas ideas, la película deja entrever el ambiente anárquico e improvisatorio de su filmación, que luego es domado en montaje para que finalmente todo aparezca “contenido en los límites de la narrativa”¹¹³. Pero pese a su evidente estructura y conceptos ficcionales, la apariencia de realidad registrada y documentada dentro del marco teatral llamó pronto la atención de Mekas, atraído por el tipo de película que el propio Leslie definiría como “un facsímil de una película familiar”¹¹⁴.

¹¹³ Blaine Allan, “The Making (and Unmaking) of Pull My Daisy”, *Film History*, vol. 2, n°3 (Septiembre-Octubre 1988), p.186

¹¹⁴ Alfred Leslie, “Daisy: 10 years after”, *Village Voice*, 28 de noviembre de 1968, p. 54.

Pull My Daisy vuelve donde el verdadero cine tuvo su comienzo, donde Lumière se retiró. Cuando vemos las primeras películas de Lumière – el tren que llega a la estación, el niño siendo alimentado o una escena de la calle – le creemos, creemos que no está fingiendo. *Pull My Daisy* nos recuerda nuevamente ese sentido de la realidad y de proximidad que es la primera propiedad del cine.¹¹⁵

De la misma forma reaccionaba respecto a una primera versión de *Shadows* que Cassavetes retiró de la circulación y remontó en la película que conocemos hoy en día¹¹⁶. Como señalaba Sitney Adams, la película también muestra claras influencias *beat* en su temática: una relación interracial en ambientes jazzísticos, en la que la segregación cultural de los personajes afroamericanos es leída a la vez como castigo por su supuesta visceralidad y pasión vital, y como consecución del sueño y el destino de secesión cultural ansiado por su generación. Mekas de nuevo se centra en los valores que desarrollaría la vanguardia a lo largo de la década posterior, remarcando que su autor “intenta captar (y retener) la vida con el mismo empeño con que *Ciudadano Kane* intentaba destruir la vida y crear el arte”¹¹⁷. Los dos propósitos aparecen aún al mismo nivel en esta primera etapa.

En todo caso, *Shadows* rompe con la puesta en escena del cine oficial, con el maquillaje, el guión escrito y la continuidad del argumento. Aun su falta de experiencia en el montaje, el sonido y

¹¹⁵ Jonas Mekas, *Diario de cine*. Traducción de Verónica Fernández-Muro. México D.F: Mangos de hacha, 2013, p.18. Pese a su estilo maximalista, Mekas sí reconocía en el artículo la deuda (reconocida por sus creadores) con los métodos del cine neorrealista italiano, especialmente el uso de actores no profesionales y el acercamiento al registro documental que puso en práctica Roberto Rossellini.

¹¹⁶ Puede leerse sobre las versiones de *Shadows* en Ray Carney (ed), *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama, 2004. El editor del libro encontró una copia de la primera versión, pero la viuda y herederos del cineasta no permiten que la obra salga a la luz, al considerarla un borrador.

¹¹⁷ Jonas Mekas, op. cit., p. 17

el movimiento de cámaras se vuelve parte de su estilo, la aspereza que sólo la vida (y las pinturas de Alfred Leslie) tienen. No prueba nada, ni siquiera trata de decir nada.¹¹⁸

La última frase condensa con precisión otra de las apuestas de *Film Culture*. Tras ver cómo el cine de las nuevas olas europeas, las “películas de arte” se convierten en un nicho alternativo de mercado, y se aprovecha y se pone en evidencia la crisis de Hollywood que tuvo en lugar en gran parte por la llegada de la televisión. Las salas de “arte y ensayo” comenzaban a surgir por todo el país, ofreciendo un producto exclusivo, una mercancía que ofrecía el plus de la respetabilidad; así, cuando era necesario para el mercado, el cine podía adquirir finalmente la disputada condición de séptimo arte. Es por esto que desde la revista, pese a su primer editorial en el que se desligaba de la concepción de entretenimiento, se termina por renegar también de la nueva clasificación y se atacan las “películas de arte” que toman el atajo de los grandes temas y las ideas de gran calado, las referencias a conceptos profundos y a obras literarias respetadas, en un intento por acceder al nuevo estatus descuidando su propia concepción y el uso de las técnicas expresivas propias a su medio.

Más allá del contexto industrial propio del cine, esta reacción sería compartida por los artistas de otras disciplinas en ese mismo momento y en ese mismo lugar. Por ejemplo, en la reacción de los artistas más jóvenes contra la seriedad varonil de los pintores del expresionismo abstracto, su defensa del talento y el control total del artista sobre los elementos de la obra para defender la importancia de su aportación a

¹¹⁸ Jonas Mekas, *Diario de cine*, p.23

la Historia del Arte, a veces con profundas reflexiones teóricas sobre su práctica.

En la reseña de *Shadows*, Mekas hacía referencia a la obra pictórica de Alfred Leslie, cuya evolución se desarrolló en paralelo a la de su obra cinematográfica. En la década de los cincuenta, realizó pinturas enmarcadas en el movimiento del expresionismo abstracto, que con el cambio de década terminaría por abandonar para acercarse a la pintura figurativa del *Nouveau réalisme* francés, que defendía la reutilización de todo el bagaje obtenido con la emergencia de la abstracción para mirar de otra forma a la realidad (su manifiesto declaraba: “los nuevos realistas han tomado consciencia de su singularidad colectiva. Nuevos realistas: nuevos acercamientos perceptivos a lo real”¹¹⁹). De forma similar, la segunda película de Leslie se alejaba de su influencia así como de sus colegas literario. Realizada en colaboración con el poeta Frank O’Hara, *The Last Clean Shirt*, filmada en 1964, resulta emblemática del cambio en una segunda etapa de este nuevo cine americano. La película retoma los temas *beat* (la carretera, la fascinación por el hombre afroamericano como respuesta a la decadencia de las costumbres burguesas occidentales) y les borra cualquier traza mítica y la seriedad autoconsciente del artista escindido de la sociedad. El trayecto en coche que vemos tan sólo traza círculos alrededor de Manhattan y el conductor negro apenas puede soltar palabra, tan sólo puede escuchar el monólogo de su copiloto, una mujer blanca.

¹¹⁹ Edouard Valdmán, *Le roman de l’École de Nice*, Paris: la Différence, 1991, p. 122.

En primer lugar vemos el logo de una distribuidora extranjera, posiblemente de Europa del Este; un detalle falso que adelanta varias de sus claves. Un plano fijo a través del parabrisas desde el asiento trasero de un coche descapotable aparcado junto a una acera de Nueva York; durante un minuto tan sólo se nos muestra la vida de la calle desde el interior del coche, hasta que entra por la derecha una mujer que se sienta como copiloto. Un hombre de raza negra cruza por delante del coche, ocupa el asiento del piloto y ata al salpicadero un reloj. Ella le habla en un idioma que parece escandinavo (en realidad, totalmente inventado), llamando su atención repetidas veces mientras intenta conducir. Tras atravesar en su coche unos cuantos bloques, suena en la radio la canción que da título a la película, y en el primer corte de la película leemos “WALK” en una señal. En el siguiente plano, parece que la cámara ha girado 180°, pues vemos lo que hay detrás del coche sin que aparezca la carrocería. Tras aparcar, volvemos a la posición del primer plano para ver bajar a los dos personajes y, en simetría con el comienzo, quedarnos de nuevo con el plano vacío del coche.

Ahí parece acabar la película: tan sólo un trayecto en coche en la ciudad de Nueva York. La austera economía formal de la película nos muestra un desplazamiento más dentro de la ciudad de Nueva York subraya la parodia de las “películas de carretera” en general y de las las epopeyas *beat* en particular. “Aquí el problema es que no hay carretera y en que en realidad nunca se sale a ella: sólo tenemos que contentarnos con Third Avenue, que es una calle en un ambiente

urbano”¹²⁰. La película nos deja tan sólo con el punto de vista cercano al de un pasajero en el asiento de atrás del coche (sin más cambios de perspectiva), con un monólogo que no entendemos y la vida de una tarde cualquiera en Nueva York; como señala Olivier Brossard, el espectador deberá adaptarse a la intensidad de estos estímulos restantes para sacar algún provecho de la experiencia cinematográfica. Ante la imposibilidad de entender el sentido de las palabras que se están diciendo, queda el tono, el lenguaje corporal tanto de la persona que habla como aquella que escucha (o que deja de escuchar el monólogo de su acompañante). Y de la misma forma, quedan las calles que atraviesa el vehículo, el tráfico, los edificios. Las únicas alternativas para el espectador son la desconexión o la adaptación a este nivel de estímulos. Por supuesto, es la segunda opción la preferida del cineasta, como demuestran ciertas elecciones formales. Pese a que la cámara se mantiene fija, una serie de decisiones del director refuerzan el interés de la secuencia; la más llamativa es sin duda el cambio de sentido que realiza el conductor, al poco de arrancar su vehículo. Los coches le adelantan y se cruzan en perpendicular, mientras la mujer no deja de llamar su atención con su monólogo, distrayéndole de la maniobra. En la pista de sonido sorprende la magnitud y el volumen de las bocinas y los neumáticos chirriantes, posiblemente manipulados para que el bloque de ruidos cause una mayor sensación. En un momento, un coche le sobrepasa por la izquierda cuando giraba el volante, y el protagonista le hace una pequeña señal de disculpa con la mano; los límites entre ficción y documental se desvanecen en este gesto que se

¹²⁰ Olivier Brossard, “The Last Clean Shirt” *Revue Française d’études américaines* 3/2004 (Nº 101), p.50

diría casi involuntario por parte del actor ante la perspectiva de una catástrofe no planteada. También el propio encuadre se vuelve más tenso, y el conductor sale del plano para volver la cabeza hacia su izquierda y evitar que se repita el error previo.



The Last Clean Shirt, Alfred Leslie y Frank O'Hara, 1964

Con la reducción de sus planteamientos, las escalas se han cambiado; sin un argumento, sin palabras que puedan transmitirnos algún significado o idea, la banalidad de un desplazamiento en coche redescubre sus magnitudes. El conductor tiene que concentrarse para realizar una maniobra que implica una enorme masa de metal entrecruzándose con otras a gran velocidad, en un entorno de

estímulos que pueden distraerle. “La menor pérdida de atención lleva a la muerte”¹²¹, había escrito O’Hara, y en este breve fragmento de su película encontramos la forma perfecta de visualizarla rebajando su aparente exceso. El reflejo es el del espectador ante la vida moderna, y el autor es uno más entre ellos. “No es que sea curioso. Al revés, estoy aburrido pero es mi labor estar atento”¹²². Esta resistencia al inescapable tedio es una de las labores asumidas del poeta como responsabilidad.

Tras el cambio de dirección el conductor puede seguir en línea recta, y la tensión se reduce. Puede prestar algo más de atención a su acompañante e incluso escuchar una canción en la radio. Cuando parece que han llegado a su destino y la película se ha acabado, aparece de nuevo el logo del principio y tras unos aplausos en la banda sonora, la cinta de celuloide se muestra en pantalla como si se hubiera escapado del proyector mientras se leen unos subtítulos que hasta ahora no habían aparecido. Se trata de un momento de desconcierto que se mantiene unos segundos, con varias líneas de subtítulos que aparecen sin que haya nada en la banda sonora. El extrañamiento se refuerza cuando vuelve a aparecer la primera imagen de la película, la mujer vuelve a sentarse en el asiento de la derecha, el hombre hace el mismo movimiento; pero en esta ocasión podemos leer los subtítulos en sincronía con la voz de la mujer, aunque el juego continúa pues pronto se hace evidente que el texto no es una traducción real, y a

¹²¹ Frank O’Hara, *What’s with Modern Art?* Ed. Bill Berkson. Austin: Mike & Dale’s Press, 1999, p.27.

¹²² Frank O’Hara, *The Collected Poems of Frank O’Hara*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 197

menudo no casa con la entonación y los gestos del personaje. El texto, obra de O'Hara, juega con los supuestos y convenciones de su presencia en una obra fílmica: usa la cursiva, el subrayado, comenta los actos de los personajes y la propia película. Si la elección del “argumento” había sido una parodia del mito de la carretera y sus leyendas masculinas, el texto presente en esta repetición, mientras reflexiona sobre la formas asumidas en el cine, puede verse como una parodia del cine de arte y ensayo que ya había despertado la suspicacia de Mekas¹²³. El falso sueco con el que habla la protagonista recuerda inevitablemente a una de las figuras más destacadas de este movimiento, Ingmar Bergman, y el texto parodia abiertamente el existencialismo de sus películas (“No puedes decir que una víctima es responsable / de un campo de concentración o de un camión Mack”). Con la inclusión irónica de este tipo de lamentos, se crea a veces un cierto suspense cuando creemos entrever algo parecido a una trama que se desarrolla y a la que el espectador podría aferrarse en su intento de encontrar un relato o un significado. “Un domingo me dispararán”, se lee en uno de esos subtítulos, pero pronto la ilusión se desvanece puesto que el siguiente subtítulo deja clara su condición absurda con: “mientras me lavo los dientes”. La condición polémica del choque con la acción banal no dejaba de ser una constante en la obra poética de O'Hara, irónico defensor del “Personismo, un movimiento que fundé recientemente y que nadie conoce [...] tan opuesto completamente a este tipo de eliminación abstracta que está al borde de la abstracción

¹²³ Que, en una de las múltiples bromas privadas a expensas del movimiento cinematográfico, aparece en uno de los subtítulos, que le apela directamente “Jonas Mekas dónde estás / estoy preocupado”.

verdadera por primera vez realmente en la historia de la poesía”¹²⁴. Los “registros de trivialidad cotidiana”¹²⁵ de algunos de sus poemas funcionaban como ese alejamiento de la abstracción que provocaba una abstracción diferente, al igual que la subjetividad de esa poesía-diario le alejaba de la apología extrema del individualismo del artista en la sociedad de masas. O'Hara permitía que la Coca-Cola, el ejemplo más arquetípico de la decadente sociedad norteamericana, de todo lo que había hecho descartar el realismo en la década anterior, apareciera en el título de uno de sus poemas. *Having a Coke with You*, un poema de amor en el que dicha acción se convierte en el estandarte de los momentos pequeños junto a su pareja, más valiosos que esos viajes por “San Sebastián, Irún, Hendaya, Bayona” que habrían atraído a sus compatriotas con su idea romántica de España. En el poema, momentos que pueden ser más importantes que el arte (“and the fact that you move so beautifully more or less take care of Futurism”), aunque se aleja de los clichés usando su sentido del humor, en una ida y vuelta dialéctica.

I look
at you and I would rather look at you than all the portraits in the
world
except possibly for the *Polish Rider* occasionally and anyway it's in
the Frick
which thank heavens you havent gone to yet so we can go
together for the first time.

¹²⁴ Frank O' Hara, *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 499.

¹²⁵ Marjorie Perloff, “Frank O'Hara and the Aesthetics of Attention”

El poema se cierra con una estrofa que marca el tono y justifica las decisiones anteriores, una reflexión que utiliza un “they” abierto que parece englobar a toda la humanidad.

it seems they were all cheated of some marvelous experience
which is not going to go wasted on me which is why I'm telling
you about it.

El poema está escrito hacia la persona amada desde el título, y con la última frase se plantea la intención de la escritura, brindarle la posibilidad de esa experiencia que alguien o algo suprimió. Esta elección de la segunda persona tiene otra consecuencia previsible, por supuesto: el receptor de estas palabras es dicha persona pero también el propio lector, por lo que la intención del autor es también ofrecer esa posibilidad a todo el que descubra el poema. Una de las condiciones para ello es no cerrarse a esos placeres mundanos que una visión elevada consideraría banales e insignificantes; pero esta aceptación indiscriminada (incluso del mayor símbolo del poder capitalista estadounidense que, en gran medida, es el mismo sujeto que suprime la “maravillosa experiencia” del final del poema) tiene una cara negativa, que O'Hara dejó escrito en los subtítulos de *The Last Clean Shirt..* “I accept so much it's like vomiting”, que también aparecía quebrado en tres versos de su poema *Spleen*. Si en el final del poema se hace explícito uno de los supuestos de mi tesis, estas palabras marcan unos límites que en sus compañeros quedaban muchas veces fuera de plano.

Desde el título, Frank O'Hara recuperaba un siglo más tarde el concepto de *spleen* de Baudelaire, la melancólica actitud vital que

“acaba con la receptividad y el interés”¹²⁶ y que tiene en el tedio su principal síntoma, o consecuencia. Para Walter Benjamin, esta forma de relacionarse con el mundo externo desde la indiferencia y el hastío constituía el centro de la obra poética de Baudelaire. La importancia política del concepto radicaba en el hecho de ser completamente nuevo; el poeta situaba históricamente el *spleen* en el nacimiento de la Modernidad, el momento en que “las condiciones para la recepción de poemas líricos se volvieron más desfavorables”¹²⁷ según Benjamin, que señala a Baudelaire como el último de los poetas líricos. Con su capacidad de presentar dos reacciones enfrentadas en una dialéctica de síntesis imposible, su poesía plantea este final apoyando las concepciones románticas mientras certifica que la sociedad ha destruido sus utopías, y que su deber como poeta es certificar la derrota. Se sitúa, desde el poema con que abre *Les fleurs du mal*, del lado de sus conciudadanos a los que la era industrial, con las nuevas condiciones de vida del capitalismo, ha sumido en un tedio insalvable. El lector, perdido entre la sobreabundancia de estímulos de la vida moderna que asentaría sociológicamente Simmel, es el semejante y el hermano del poeta, que debe reconocerse como una víctima más de los tiempos.

Pero Baudelaire deja abierta la posibilidad del heroísmo, el de una persona que pudiera sobreponerse a todas estas cuestiones para llevar a cabo el programa de la lírica. En *Le Peintre de la vie moderne*

¹²⁶ Walter Benjamin, *Baudelaire*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 153.

¹²⁷ Op. Cit.

encontramos un ejemplo en su protagonista, el pintor que rechaza el apelativo de artista y al que “le interesa el mundo entero; quiere saber, comprender, apreciar todo lo que ocurre en la superficie del globo”.

...goza en grado máximo, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, incluso las de apariencia trivial. (...) posee minuto a minuto el genio de la infancia, es decir, un genio para el que ningún aspecto de la vida se ha *atenuado*.¹²⁸

Como los poetas lakistas, Baudelaire considera el desarrollo de este atributo es una de las metas insoslayables del ser humano, y que el arte debe relacionarse con ello. Pero su pesimismo reserva esta cualidad para figuras como la de su admirado pintor, que sean capaces de llevar a cabo una tarea épica. Figuras entre las que, al contrario que todos los líricos que escriben antes que él, ya no puede incluirse a sí mismo.

Pero este hecho presenta un segundo rasgo de igual importancia. No es pura incapacidad lo que bloquea al poeta, pese a que también sufre de *spleen* como los demás parisinos. Hay también una renuncia voluntaria a seguir un proyecto que el desarrollo feroz del capitalismo ha imposibilitado doblemente. Pues no es tan sólo que el “despertar” a la vida cotidiana sea ya una utopía y que el *shock* de la Modernidad no pueda superarse: lo verdaderamente aterrador para Baudelaire es que si se consiguiera ya no quedaría nada que defender. En él encontramos también la incomodidad que le sitúa en una frontera. A un lado, este héroe romántico con su capacidad de fascinación intacta, capaz de encontrar belleza en la vida cotidiana del desastre. Al otro lado, el

¹²⁸ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*. Traducción de Martín Schifino. Madrid: Taurus, 2013. p.7-8

desprecio total por el momento histórico en el que vive, que le plantea la moralidad de continuar avivando el afecto de sus conciudadanos por un mundo corrompido.

Sin la dialéctica de estos dos polos, esta perspectiva lleva al simbolismo que tiene al “arte por el arte” su principal ideología. Pero Baudelaire aún no ha dado ese paso, y esa tensión del umbral le obliga a encontrar soluciones creativas en las que integrarlas sin reconciliación. Así el objeto de sus odas se plantea siempre de forma polémica, y si lo que se espera de él como poeta es que le cante a la belleza, deberá dedicar sus odas a carroñas, máscaras, maquillajes... como el negativo exacto de un ataque frontal contra el estado del mundo.

3.1. *Baudelairean Cinema*

Más de cien años después, el verso que O’Hara elige presentar doblemente aparece como una preocupación insoslayable entre sus compañeros de generación, presos en una contradicción semejante y subrayada por el cambio histórico. Desde el período de entreguerras, Benjamin vio en Baudelaire la figura clave para entender la reconfiguración de la experiencia que constituía el arma más destructiva del capitalismo; en los años sesenta, los artistas reconocían que los peligros señalados por el poeta francés se habían desarrollado exponencialmente. “I accept so much it’s like vomiting” puede leerse al mismo tiempo como un ataque implícito a unas condiciones de vida

que sólo pueden provocar la náusea, y como la reflexión de un poeta que aún considera válido el objetivo de la poesía lírica moderna, pero que como Baudelaire no puede dejar de considerar su lado oscuro, la sobredosis y la baja calidad de los estímulos a los que ha de despertar a sus lectores. Marshall Berman planteaba estos problemas en un ensayo que relacionaba las prácticas modernistas de todos ellos en su afán por recuperar la experiencia cotidiana¹²⁹ en el mundo capitalista:

El problema fue que el modernismo pop nunca desarrolló una perspectiva crítica que podría haber clarificado el punto en que la apertura al mundo moderno tenía que parar, y el punto en que el artista moderno debe mirar y decir que algunos de los poderes de este mundo deben desaparecer.¹³⁰

Cuando O'Hara integró su verso en *The Last Clean Shirt*, el cine *underground* de Nueva York se encontraba revolucionado por una serie de películas que Jonas Mekas englobó bajo el concepto de “cine baudelaireano”, un cine de poesía “bella y terrible, buena y mala, delicada y sucia” que planteaba “un giro muy importante dentro del cine independiente”:

Como *Shadows* y *Pull my Daisy* señalaron el fin de la tradición del cine experimental de vanguardia de los 40 y 50 (el cine simbólico-surrealista de significados intelectuales), ahora aparecen trabajos que indican un cambio en el llamado Nuevo Cine Norteamericano, un cambio de la escuela realista de Nueva York (el cine de significados “superficiales” y compromisos sociales) hacia un cine de nueva libertad y sin compromisos.¹³¹

¹²⁹ “La idea de que la rutina de patios y bicicletas, de las compras, las comidas y las limpiezas, de los abrazos y los besos habituales, puede ser no sólo infinitamente gozosa y bella sino también infinitamente precaria y frágil”. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. XII

¹³⁰ Id, p.32

¹³¹ Jonas Mekas, *Diario de cine*, p.104

A partir de ellas surgió en la escena neoyorquina un cine más personal, realizado sin un equipo técnico ni apenas medios, y que acercaba más la realización de una película al acto íntimo de la escritura, el sueño de Cocteau de una cámara-estilográfica. Y al mismo tiempo, marcaron el comienzo de una recepción más amplia de las obras, bajo el estigma de su contenido considerado obsceno y pornográfico por las autoridades.

La polémica alrededor de una de estas películas, *Flaming Creatures*, contribuyó a que el movimiento fuera conocido por el público más mayoritario. Considerada pornográfica por la aparición de genitales y actos sexuales fingidos, la policía había detenido la proyección, confiscado las bobinas, y arrestado a Jonas Mekas como programador, y Ken Jacobs y Florence Karpf como proyeccionistas de la sesión. En un interesante diálogo con la reseña de Mekas, el presidente del Tribunal Supremo de Estados Unidos establecía que la película no podía acogerse a la Primera Enmienda que defiende la libertad de expresión por considerarla desprovista “completamente de valor social”¹³². El proceso judicial obtuvo gran cobertura mediática, lo que llevó a que un primer repunte de fama de este tipo de películas. Figuras notorias como Allan Ginsberg y Susan Sontag participaron en el proceso, y el proyecto de ésta última por rebajar la interpretación y la hermenéutica a favor de una “erótica del arte” encontraba en esta película su mejor ejemplo. En su artículo en defensa de *Flaming Creatures* alegaba que la representación de la sexualidad era demasiado

¹³² Citado en Dominic Johnson, *Glorious Catastrophe*. Manchester: Manchester University Press, 2012, p.87.

patética e ingenua como para considerarse procaz, y que el debate alrededor de su consideración como pornografía estaba impidiendo hablar de su principal valor estético.

En *Flaming Creatures* no hay ideas, ni símbolos, ni comentarios, ni crítica de cosa alguna. La película de Smith es un regalo a los sentidos. En esto, es lo enteramente opuesto al filme «literario» (que es lo que fueron tantísimas películas de vanguardia).¹³³

La contraposición no sólo se realizaba contra ese tipo de filmes del pasado sino también contra el otro estilo de vanguardismo norteamericano, que personificaba en Stan Brakhage y Gregory Markopoulos, que mantenían aún parte del simbolismo y psicologismo de las obras respetables de Europa. A partir de esta obra, podría abrirse un nuevo camino hacia unas imágenes desprovistas de la losa del significado.

“La gente no sabe por qué hace lo que hace. Pero tienen que tener explicaciones para sí mismos y los demás”¹³⁴, había escrito Jack Smith sobre el cine de Josef Von Sternberg. Defendía que sus cineastas favoritos utilizaban la trama y el argumento como un peaje a pagar para obtener la financiación que les permitía recrear su imaginación visual; al trabajar con cámaras prestadas y celuloide caducado en la azotea de un edificio, él podía permitirse prescindir completamente de ese peaje. Los resultados estéticos de su decisión, como los grises desvaídos y la ausencia de contraste de sus fotogramas, no eran un

¹³³ Susan Sontag, *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Madrid: Alfaguara, 1996, p.299

¹³⁴ Jack Smith, *Wait for Me at the Bottom of the Pool*. Nueva York: The Plaster Foundation Inc, 1997, p.41

problema pues le acercaban a una estética pobre que admiraba en la serie B de los años 30 y 40. En ellas los malos actores, los monstruos de goma y los decorados a punto de caerse en el fondo eran los detalles de mayor realismo que se podía encontrar en Hollywood, el registro del fracaso de la representación, y también de la escasez económica de sus responsables.

Pero más allá de esta renuncia, la imposibilidad de que el espectador pueda establecer un significado a su película requiere un trabajo amplio y consciente de Smith. Vemos un grupo de personas con vestidos baratos y chillones de épocas sin identificar, la aparición en la pantalla de pechos y penes flácidos subraya la confusión de los géneros. Ni siquiera se puede discernir el lugar en el que se desarrolla la acción. El escenario es plano e irreconocible, “destruyendo completamente el sentido, normalmente bien definido en el cine dramático, de primer plano y fondo y arriba y abajo”¹³⁵. Los sujetos posan como reinas exóticas de otras épocas, se maquillan y se peinan mientras en la banda sonora suenan canciones latinas, chinas o españolas. Su actuación recuerda a la languidez perversa del lujo y la abundancia, ridiculizada por el lado *kitsch* que provoca forzosamente la falta de presupuesto de la producción. De repente comienza una violación grupal en medio de un terremoto, pero la posible empatía que puede despertar la escena se niega cuando los actores vuelven a la calma de la primera parte. La artificialidad de la película vuelve a ponerse de manifiesto, la secuencia de la orgía es tan poco realista como el resto de las escenas; en esto, el nulo pudor en la

¹³⁵ David Ehrenstein, *Film: the front line 1984*. Denver: Arden, 1984, p.24.

representación de los desnudos subraya que la simulación de las poses y los actos sexuales es una elección artística que puede ser “leída” más allá de las presiones de las censuras implícitas o explícitas del sistema cinematográfico.

Pero como en el cuarto doble del poema en prosa de Baudelaire, en el que la realidad termina aplastando la imaginación del soñador, hay un pequeño elemento que se cuelga en la vida artificial orquestada en este sucedáneo de lujo; la vida de este mundo paralelo se ve interrumpida por el anuncio, en la banda de sonido, de un pintalabios imborrable. Cuando comenzamos a escucharlo en la banda sonora, con el lenguaje y el tono de la publicidad televisiva o radiofónica, los personajes comienzan a probárselo y besan al aire una y otra vez, con sonidos estridentes. El mundo de la mercancía y la mercadotecnia aparece en esta reconstrucción artificial sólo para ser asumida por las criaturas en una parodia del buen gusto y la belleza vendida al consumidor; en mitad de esta apropiación del anuncio por los personajes de la película, el choque llega a su punto álgido cuando se establece un diálogo entre las criaturas y el narrador del anuncio en off, alrededor de la posibilidad de que el pintalabios imborrable manche el pene al realizar una felación, y si en ese caso la mancha quedaría para siempre.

La mezcla de su mundo de fantasía particular con la realidad de la vida exterior ocupaba un lugar más destacado en una escena que montará en dos de sus películas (*No President* y *I Was A Male Yvonne de Carlo*). Comienza con varios planos de las calzadas de Nueva York, los gases de los tubos de escape y el vapor de las alcantarillas; en un corte,

parecen personajes vestidos con máscaras y disfraces, el humo del ambiente contaminado permanece pero cuando se disipa estamos en medio de un pequeño apartamento. Esta vez, su juego de poses y desfiles interactúa con la realidad de una típica cocina, subrayando este choque entre el sueño y la realidad de su entorno.



I Was a Male Yvonne DeCarlo, Jack Smith, 1967

Las implicaciones de estos dos polos, la confrontación entre una vida cotidiana amenazada por la masificación y la posibilidad utópica de un mundo aparte, repleto de bisutería, disfraces y artificio, aparecían con mayor claridad en sus apariciones como actor en las películas de Ken Jacobs. Éste tenía menos reparos en calificar sus obras como políticas,

algo que Jack Smith prefería dejar a un lado en sus propias obras para mantenerlas en el terreno de lo puramente sensual. En *Blonde Cobra*, otra de las películas señaladas por Mekas como parte de este bloque, Jacobs parte de un material que su amigo Bob Fleischner rodó y descartó. En el monólogo inicial, se presenta el escenario y el tono caústico de la película: “Esto es Nueva York, la ciudad de las oportunidades, en la que ocho millones de personas viven en paz y armonía y disfrutan de los beneficios de la democracia”. La presencia de la voz en off cobrará especial importancia por la inclusión de amplios segmentos de película en negro, que para P. Sitney Adams suponen uno de los muchos “desafíos a la concentración del espectador”¹³⁶ presentes en la película. El narrador (el propio Smith) utiliza dos citas, como epígrafes; la primera corresponde a Baudelaire “La vida hormiguea en monstruos inocentes”. La segunda, cerca del final de la obra, tiene un giro cómico al descubrirse que su autor es el propio narrador: “¿Por qué afeitarse?... cuando ni siquiera puedo pensar en una razón para vivir. Jack Smith. 1958. Sixth Street”. Las necesidades de la vida cotidiana aparecen como una carga en una vida vaciada, y si las imágenes recuerdan al ambiente onírico que este artista crearía en sus propias obras, la mirada de Ken Jacobs rehúsa pasar del lado de su fantasía.

El destino original de las bobinas era un proyecto fallido de comedia de monstruos (proyecto que recuerda al que después Smith realizaría como director en *Normal Love*). En el montaje de Jacobs, podemos ver la angustia de este intento de evasión desesperada; la creación de este

¹³⁶ P.Adams Sitney, *Visionary Film*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p. 331

rincón totalmente alejado de la vida cotidiana de Nueva York es una reacción desesperada contra el estado del mundo.

La forma de la película es otra reacción, no sólo contra el estilo establecido por Hollywood sino por cualquier noción de estética ya existente. El blanco y negro y el color se mezclan sin razón aparente, los pasajes en negro se extienden varios minutos; son “recursos utilizados agresivamente para romper la continuidad y desafiar la conciencia del espectador”¹³⁷.

Para el cineasta, el desarrollo formal estaba relacionado con el avance social: “Una experiencia formal cinematográfica cambiaba las mentes *operacionalmente* y provocaba que se comportaran de forma diferente en sociedad”¹³⁸. Por esto, nunca pudo congeniar con la comodidad con que los artistas pop de Nueva York tomaban una realidad nauseabunda y la convertían en disfrutable, aunque fuera a través de la ironía.

...estaba disgustado y furioso porque, con algunas excepciones, el Pop Art caminaba *con* la sociedad, realizaba productos vendibles parodiando sus iconos culturales. *Mi* humor era furioso, destructivo; y el Pop Art volvía muy cómodas las diferencias entre capas sociales. Aceptables. Era una forma de sentirse superior a la monstruosidad de la cultura de masas que nos devoraba y una lección en cómo uno podía aprovecharla, disfrutarla, en vez de ofenderse por ella.¹³⁹

Como señalaron Mekas y Sontag, estas películas supusieron un giro que alejó a una parte de los cineastas de la tradición vanguardista,

¹³⁷ Op. cit., p.330

¹³⁸ Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 377

¹³⁹ Op. cit., p. 368

alejándoles por un lado de la tradición psicoanalítica de la vanguardia europea y por el otro de la escuela propia del realismo de origen *beat*. A partir de ellas se vislumbraba la posibilidad de reducir tanto las necesidades técnicas y económicas de la filmación como el contenido de las obras; el cine de Jack Smith era tan sólo la realización de una fantasía perversa, por el propio placer de verla en la pantalla. Cualquiera podía entenderla porque se basaba en los gestos y los movimientos.

Además de esta nueva ligereza de medios e intenciones, al retratar las formas de huir del *spleen* en la época del capitalismo tardío el cine *baudelaireano* supuso una advertencia a una lírica de lo cotidiano que olvidara el tipo de vida a la que se abrirían los ojos de los espectadores en los años sesenta, que los demás autores tomarían en cuenta. Jacobs y Smith realizaron, por adelantado, un contrapunto ideológico necesario a las obras de sus contemporáneos “pintores de la vida moderna”, extasiados y maravillados por todo detalle trivial.

4. CINEASTAS DE LA VIDA COTIDIANA

4.1. *Jonas Mekas*

Como los hermanos Lumière, a los que dedica *Walden* (1969), Jonas Mekas busca situarse en ese momento en que el asombro provocado por la proyección cinematográfica hacía interesantes los hechos cotidianos que registraba la cámara. Pero lo hace siete décadas más tarde con un tono elegíaco; por un lado, la utopía del cinematógrafo como catalizador de esta aspiración romántica duró, como hemos visto, apenas unos meses, tras los que el público demandaba nuevas experiencias que serían saciadas con nuevas aportaciones técnicas en un bucle cuya repetición eterna convenía a todas las partes. Con este hecho las tensiones planteadas por el medio con que se obtenía esta tregua de la alienación moderna terminaban mostrándose: el reencuentro de los primeros espectadores con la naturaleza entendida como “maravilla” había sido devuelto por la misma tecnología que lo había arrebatado en parte, y además resultaba ser una patente en manos de unos industriales que controlaban cada una de las partes del proceso, desde la emulsión hasta la proyección.

Pero Mekas ve siempre presente la posibilidad de cambiar la dirección de la Historia y recuperar esa cualidad potencial del cine. Con respecto a *Pull My Daisy* (Robert Frank y Alfred Leslie, 1959), la película que junto a *Shadows* (John Cassavetes, 1959) se consideró como el inicio del Nuevo Cine Norteamericano, Mekas escribía: “Nadie parece estar

aprendiendo nada, ya sea de Lumière o de los neorrealistas(...) *Pull My Daisy* vuelve donde el verdadero cine tuvo su comienzo, donde Lumière se retiró”¹⁴⁰. Así, una de las principales metas que descubre como crítico en su generación, y que analizaremos en sus diferentes integrantes a lo largo de los siguientes capítulos, es la recuperación de la conexión con lo cotidiano utilizando el medio cinematográfico para alterar el flujo de su Historia y suspenderla en ese puñado de días en los que el invento consiguió devolver al ser humano la mirada del niño fascinado ante el mundo.

4.1.1. *Diarios en defensa propia*

En el caso de las películas-diario de Jonas Mekas este rasgo es por supuesto más destacado que en ningún otro autor del *underground*. P. Adams Sitney definió su obra como “versiones del mito de la inocencia perdida y la búsqueda fallida de su recuperación”¹⁴¹, aunque la rotundidad de esa derrota no parece tan clara y queda diferida gracias a la propia acción creativa. Su elección del diario como método de expresión favorito subraya esta idea; antes de convertirse en el gran pionero de las formas diarísticas en el cine, había llevado durante casi toda su vida un diario escrito y había titulado como “Diario de Cine” sus columnas sobre estrenos cinematográficos en el *Village Voice*. Reconoce incluso que hay escasa distancia entre ellos (“Pronto

¹⁴⁰ Jonas Mekas, *Diario de Cine*. Traducción de Verónica Fernández-Muro. México D.F.: Mangos de Hacha, 2013, p. 18

¹⁴¹ P. Adams Sitney, *Visionary Film*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p.360

descubrí que no eran tan diferentes, en absoluto”¹⁴²). Esta preferencia puede verse como un intento de mantener el registro de una experiencia que se intuye como precaria. Pero en este caso, no leemos que debe culparse a un rasgo inherente a la condición humana; su autor quiere que tengamos siempre en cuenta el responsable de ese sentimiento de alienación.

Invito a leer todo esto como fragmentos de la vida de alguien. O como una carta de un extranjero que siente nostalgia. O como una novela, ficción pura. Sí, invito a leer esto como una ficción. El tema, la trama que anuda estas piezas, es mi vida, mi desarrollo. ¿El villano? El villano es el siglo veinte.¹⁴³

Los diarios de Mekas que han sido publicados¹⁴⁴ comienzan con éste como refugiado de una guerra mundial en la que tiene que huir de ambos bandos, por su condición de independentista lituano a la vez que antifascista. Esto le sitúa en el rol de desplazado, en un desarraigo tanto moral como físico; moral porque este hecho alterará para siempre su concepción de la ideología y del compromiso político. Y físico porque su concepción puramente romántica de la infancia perdida se refleja en su vida cotidiana. La pérdida de su país, absorbido por la URSS, es literal, no metafórica.

La escritura del diario puede ser un método para recuperar una intimidad con el mundo que el sujeto ve en peligro. Cuando escribe “no quiero conexión con el mundo. Busco otro mundo con el que

¹⁴² Jonas Mekas, “The Diary Film” en P. Adams Sitney (ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. Nueva York: Anthology Film Archives, 1978), p. 191

¹⁴³ Jonas Mekas, *Ningún lugar adonde ir*. Traducción de Leonel Livchits. Buenos Aires: Caja Negra, 2008, p. 161

¹⁴⁴ Existirían, según su autor, unos manuscritos anteriores que desaparecieron con el estallido de la guerra.

valga la pena conectarse”, recoge en su entrada posterior la reacción contraria, subrayando la escritura del diario como elemento de reconstrucción de un yo en peligro: “Sí, soy parte de la tierra. Un pequeño fragmento, pero soy parte”¹⁴⁵. Las condiciones terapéuticas que esta escritura, en cualquiera de sus formas, tiene en Mekas puede verse en negativo al analizar su primer largometraje, *Guns of the Trees* (1961). En él presentaba frontalmente, en una ficción deudora de las nuevas olas muy alejada del diario filmado que se convertiría pocos años más tarde en su sello personal, la imposibilidad del ser humano de encontrar la felicidad en una sociedad que conspira para su destrucción. La trama comienza con el suicidio de una mujer joven; su marido, que la acompañaba en su visión crítica y desencantada de la sociedad, queda en shock y sólo cuenta con la ayuda de una pareja de amigos para borrar su desesperación. Mekas aparece en la primera y última secuencia de la película, leyendo a Blake y mirando por la ventana de su habitación, enmarcando con su autorretrato una ficción narrativa que refleja sus preocupaciones, su “situación como extranjero atrapado en una guerra fría que no le permite ni patria ni creencia política”¹⁴⁶. En esta película se plantea un equilibrio completamente opuesto al de los diarios: los breves momentos de felicidad se diluyen con la yuxtaposición de numerosas secuencias de desesperación existencial, señalando la indefensión de los jóvenes respecto a la presión social.

¹⁴⁵ Jonas Mekas, id. p. 149-150

¹⁴⁶ David E. James, *Allegories of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 105

Esta desesperación por una sociedad enferma y sus síntomas entran a formar parte, tras *Walden*, de los contenidos vetados en la filmografía de su autor, que esgrime una razón de peso: los poderes estetizantes de la lente y la proyección cinematográfica pueden hacer el efecto contrario del deseado.

Lo que veo aquí, me es imposible filmarlo, porque no tiene nada de esencial para la humanidad. Esta civilización moderna que veo en la televisión, todos estos productos que la gente compra, utilizan o fabrican, son un insulto. Sólo puedo filmar, y de alguna forma promover, aquello que amo y admiro.¹⁴⁷

Resulta previsible que la magnitud de la represión a la que quiere someterse Mekas llevará a ciertas fallas importantes en su proyecto. En él todos estos factores siguen apareciendo aunque de una forma diferente, como amenaza o como pasado. En una película que refleja el proceso mental, casi automático, de su autor, constituyen las parcelas de la realidad presentes, pero a las que la subjetividad reprime negándoles la atención. Y como no pueden presentarse, flotan a lo largo de todas las imágenes. El lacónico “I thought of home”, que vemos escrito en mayúsculas y en una hoja mecanografiada (en una contraposición más a la impersonalidad de los efectos cinematográficos donde el intertítulo se impone en un proceso mecanizado, aquí podemos ver la materialidad de una acción casera), y los escasos, pero estratégicamente situados a lo largo del metraje, planos en los que el cineasta se retrata a sí mismo en soledad, contribuyen a presentar indirectamente todo aquello que no puede decirse de la autobiografía del protagonista de la película y que hasta

¹⁴⁷VVAA, *Jonas Mekas*. Paris: Jeu de Paume, 1992, p. 66

entonces había llenado sus diarios escritos: el exilio y la comunión perdida con la naturaleza, pero también la injusticia de una sociedad corrompida por el dinero y el progreso ciego, y el trabajo que convierte a los humanos en máquinas.

Otro de los motivos que estructura el montaje de *Walden*, es el que lo relaciona con la obra homónima de H.D. Thoreau. Mekas realiza numerosas referencias explícitas al libro: desde la primera bobina, un intertítulo en el que sólo se lee “Walden” aparece junto a las imágenes de un lago de Central Park, señalando la posibilidad de encontrar un equivalente en Nueva York. A medida que avanza la película, la presencia del libro de Thoreau se hace más fuerte, con extractos filmados directamente del libro.

Las intenciones de Mekas y las de Thoreau convergen en este punto de diferentes formas. Dentro de sus diarios, esta identificación del lago en Central Park puede leerse fácilmente como el final de las negociaciones con su pasado; el parque, como el jardín, es un pedazo de naturaleza domada por la civilización, pero con el esfuerzo continuo que transpiran sus diarios le resulta suficiente para vivir feliz y hacer de esa ciudad su nuevo hogar.

En general diría que siento que siempre habrá un Walden para aquellos que realmente lo quieren. [...] Está amenazado, pero al final somos nosotros los que debemos mantener esos pequeños pedazos de paraíso con vida, y defenderlos y ver cómo sobreviven y crecen.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Jonas Mekas en Scott MacDonald, *The Garden in the Machine*. Berkeley: University of California Press, 2001

Si bien aquí vemos como Mekas lee de forma excelente la exigencia moral que vertebra las políticas del transcendentalismo, omite algo muy revelador: que Thoreau vivió un proceso muy similar al suyo para convertir el nombre de Walden en un sinónimo de pequeño paraíso.

4.1.2. *Un esfuerzo consciente*

La alienación como intimidad perdida con la existencia es también la base contra la que intenta oponerse el diario impuro de Thoreau. Un estado de desconexión en el que el narrador “*puede sentirse afectado por una exhibición teatral; y por el otro lado puede que no se sienta afectado por un hecho real*”. El autor no habla desde el conocimiento de una consciencia superior sino como parte de la masa de hombres perdidos en el caos de la sociedad moderna. A este estado de desconexión radical con el mundo, lo relaciona con el sueño o la duermevela, como estado opuesto a la vigilia. “Estar despierto es estar vivo. Nunca he conocido a un hombre que estuviera completamente despierto. ¿Cómo podría haberle mirado a la cara?”. El diario escrito de Mekas registra también este shock que incapacita la experiencia: “Reflexionaba recordando toda la semana pasada. Y toda la semana, me parecía, se extendía ahora detrás de mí como un enorme vacío en blanco.”¹⁴⁹

Pero a diferencia de su mentor Emerson, que habla de estas cuestiones como inherentes a la condición humana, Thoreau nos presenta esta

¹⁴⁹ Jonas Mekas, *Ningún lugar adónde ir*, p.293

situación como consecuencia inevitable de la modernidad y el capitalismo. El autor ve a sus contemporáneos aplastados por el trabajo, que les priva de libertad durante un fragmento significativo de sus vidas. El “negocio incesante”, el avance del ferrocarril y la velocidad que alcanza la información a través del telégrafo y la prensa también contribuyen a un estado propio de la vida moderna y su estado de ánimo distraído, en el que “todas las cosas, buenas o malas, pasan a través de nosotros como un torrente”.

Varios autores, como David Hard, llaman la atención sobre las semejanzas con la obra de su contemporáneo Karl Marx¹⁵⁰: la crítica de la desconexión con la realidad que provoca la utilización del dinero, su descripción detallada de los flujos económicos (en el caso del norteamericano, en la escala mucho más pequeña de la vida cotidiana y el coste de sus necesidades mínimas). Pero Thoreau tiene otro concepto de la alienación que no tiene que ver con la plusvalía y la propiedad de los medios de producción; aunque esa opción parece considerarse y rechazarse de pleno cuando advierte desde las primeras líneas de *Walden* de que la avaricia que inocular el propio sistema, al encontrar una conciencia pasiva, puede convertir al hombre libre en “esclavista de sí mismo”. Las teorías que se habían propuesto para alcanzar una revolución en la sociedad norteamericana resultaban del todo insuficientes para Thoreau: desde la utopía prometeica de una evolución tecnológica que creara una superabundancia para el sustento del hombre hasta los proyectos fourieristas de comunidades

¹⁵⁰ David Hard, *Enthusiast!*, p.35

autosuficientes que pudieran escapar a la lógica del mercado. Todas ellas entraban en conflicto con sus principios de una conexión respetuosa y única con la naturaleza.

La única forma de vencer esta alienación sería la de despertar del sueño en el que se encuentra el hombre. Siguiendo su metáfora, el pensador de Concord admite que lo que busca es hacer todo el ruido posible y hablar “en algún lugar sin límites, como un hombre que se está despertando a hombres que se están despertando”. El único proyecto que tiene para sus lectores es el de permitir la reconexión tanto con la naturaleza como con su propia interioridad. La mañana es para Thoreau la continuación natural de su metáfora, una mañana concebida como utopía.

Debemos aprender a volvernos a despertar, y a mantenernos despiertos, no con ayuda mecánica, sino por medio de una infinita espera de la aurora, que no nos abandone en nuestro sueño más profundo. No sé de un hecho que anime más que la incuestionable capacidad del hombre para elevar su vida gracias a un esfuerzo consciente. Es algo poder pintar un cuadro, o esculpir una estatua, y de esa forma hacer bellos unos pocos objetos, pero mucho más glorioso es esculpir y pintar la atmósfera a través de la cual miramos, cosa que podemos realizar moralmente.

El *Walden* de Jonas Mekas, cuya primera imagen es la del autor despertándose, propone la misma misión borrando del mismo modo las diferencias entre arte y vida, la labor del diario como ayuda personal primero y de los lectores tras su publicación (“Debemos medrar primero en solitario para poder luego disfrutar juntos de

nuestro éxito”¹⁵¹). Descartada la literatura por vivir despojado de su lengua materna, Jonas Mekas buscará en el cine el lenguaje universal con el que poder compartir sus avances en esa búsqueda. Es así como el lituano mira a ese momento efímero de la Historia, intentando alterar su linealidad para recuperarlo.

4.1.3. *Un flujo subjetivo: el tiempo manipulado de Mekas*

Esa representación del tiempo como homogéneo, rectilíneo y vacío surge de la experiencia del trabajo industrial y es sancionada por la mecánica moderna. [...] La experiencia del tiempo muerto y sustraído de la experiencia, que caracteriza la vida en las grandes ciudades modernas y en las fábricas, parece confirmar la idea de que el instante puntual en fuga sería el único tiempo humano.¹⁵²

Otros compañeros de generación, como veremos más adelante, recuperaron de los pioneros sus aspectos formales: plano fijo y único en el que la longitud de la bobina actúa como medida del plano, con la abdicación de la labor creadora del artista para dejar espacio al azar de la naturaleza entendida a la manera de Emerson. Jonas Mekas, sin embargo, considera que siete décadas más tarde hacen falta formas opuestas para obtener los mismos resultados.

¹⁵¹ Thoreau citado en Antonio Casado da Rocha, *Thoreau: Biografía esencial*. Madrid: Acuarela, 2005, p.70

¹⁵² Giorgio Agamben, *Infancia e historia*. Traducción de Silvia Vartoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 140

Déjeuner du chat (Louis Lumière, 1897) comienza con un gato que se lame las patas. Después una niña entra en plano, pone un plato de comida frente al animal y vuelve a salir; el gato lame ahora su plato, hasta que la niña vuelve a entrar en plano para mover el plato y provocar la reacción del animal. Tras esto vuelve a salir de plano y la acción que daba título a la película continúa hasta el final. Por la mirada que la niña dirige a la cámara antes de su salida final, es muy posible que la última acción fuera dirigida por el realizador para que su película no resultara monótona. A finales del siglo XIX, la estructura en tres actos (fortuita o no) de la película de Lumière provocaba un cortocircuito en las expectativas semejante al planteado por Wordsworth: la estructura y las entradas y salidas de escena resultaban familiares al espectador, pero en otros ámbitos y con otros objetivos. Estos mecanismos eran apropiados por el artista para tomar su atención y dirigirla a los motivos insignificantes de su fotografía animada.

En *Walden* (1969) contemplamos una escena parecida, con el título de *Breakfast in Marseilles*; Jonas Mekas desayuna en una terraza y un gato se acerca, atraído por el croissant; el animal termina por comerse un pedazo de su desayuno. Pero en lugar de ceñirse al plano secuencia “realista” de Lumière, el cineasta ha realizado numerosos cortes de plano para mostrar muy sintéticamente las diferentes acciones, ejerciendo el control sobre lo que registra hasta el límite del fotograma: descarta aquellos que no le interesan de una misma acción o captura los fotogramas a una cadencia inferior a la de la futura proyección, para que la secuencia parezca desarrollarse acelerada.

Estoy celebrando la realidad a mi alrededor. Y la celebración es una actitud. Esta actitud... ¿Cómo se puede celebrar en el cine? Tiene que ver con cómo lo filmas, tiene que ver con el ritmo y la cadencia.¹⁵³

Esta es una de las principales formas con las que intenta insuflar de nuevo ese interés desgastado: “A veces, me parece que destruyo el tiempo. Si todo fuera al mismo ritmo, sería cansino”¹⁵⁴. Para respetar la fluidez y la mimesis, el registro de imágenes debía realizarse a la misma cadencia que se establecía para la proyección posterior¹⁵⁵, 16 o 18 fotogramas por segundo en el caso de cine mudo, 24 con la llegada del cine sonoro. La negación a respetar esta regla y trabajar con los ritmos que él impone es quizá el rasgo más llamativo de la obra de Mekas, que intenta destruir una concepción del tiempo asumida por el racionalismo. Si bien su amigo Gregory Markopoulos (uno de los muchos cineastas que aparecen retratados en *Walden* como testimonio de una comunidad creativa y personal) ya había investigado las posibilidades de utilizar el fotograma en lugar del plano como elemento mínimo de trabajo, esta forma de plasmar la realidad frente a su cámara tiene un antecedente aún más evidente en ciertas secuencias de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), película que Jonas Mekas reseñó de una forma inmejorable si tenemos en cuenta su programa ético y estético: “No impone nada al hombre y no distorsiona al

¹⁵³ Jonas Mekas, *Jonas Mekas: conversations, letters, notes, misc. Pieces, etc.* Vilnius: Lithuanian Art Museum, 2005., p.79

¹⁵⁴ Morgan Boedec, Lea Gauthier y Jerome Sans, *Entretiens avec Jonas Mekas*. Paris: Paris Experimental, 2006, p. 33

¹⁵⁵ Su manipulación para usos narrativos forzando el modo de representación institucional fue rápidamente captado por las obras vanguardistas (por ejemplo, la aceleración de las persecuciones del cine cómico que vemos reutilizada en el final de *Entr'acte* [René Clair, 1924]).

hombre: estudia al hombre humildemente y sin pretensiones. Godard, como un monje científico, destila y sintetiza la vida moderna y pronuncia su propio veredicto”¹⁵⁶. Pero si allí se trataba de cortes directos que descartaban fotogramas de la misma toma (por ejemplo, de la nuca de Jean Seberg sentada de copiloto mientras su amigo le recita una poesía), la manipulación del tiempo en Mekas como hemos visto, es mucho más continuada y radical. Apenas vemos algo en lo que se pueda concebir como su velocidad original. La cadencia con que se presenta es un reflejo de la actitud de la subjetividad del filmador¹⁵⁷ y muestra, aunque reducida a la esfera del cine y sus posibilidades, una respuesta a lo que Agamben definía como uno de los problemas fundamentales de la alienación moderna, “la incapacidad del hombre occidental por dominar el tiempo”¹⁵⁸.

Cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo”, sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”¹⁵⁹

Leer el gesto radical con que Mekas afronta la filmación del diario filmado en consonancia con las ideas del filósofo italiano resulta de una gran coherencia por una parte con su obra literaria, donde podemos leer pasajes como “la naturaleza no se guarda nada, no

¹⁵⁶ Jonas Mekas, *Diario de Cine*, p.48

¹⁵⁷ En este caso la semilla de este recurso puede rastrearse en la obra de otra artista lituana, Marie Menken, autora de pequeños cortometrajes líricos en los que los movimientos de cámara reflejaban el pulso y el estado de ánimo de la persona detrás de la cámara; Jonas Mekas le dedica los planos de unas flores en la segunda bobina de *Walden*

¹⁵⁸ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, p. 135

¹⁵⁹ *Ibid*, p. 131

cuenta generaciones, no contabiliza el tiempo, no tiene objetivo. Hay que ser lo que se es y serlo plenamente como la naturaleza”¹⁶⁰ y por otra parte con la obra de Thoreau, que desde su discurso de graduación ya plantea los problemas de la organización del tiempo y propone que “el séptimo debería ser el día de labor en que el hombre se gane el pan con el sudor de su frente; los otros seis, su descanso dominical para el alma”. En una escena muy conocida de su *Walden* plantea el tiempo en lugar del dinero como elemento de medida para calcular el valor de las cosas, “la cantidad de lo que considero vida que estoy dispuesto a dar a cambio”; en ella compara el tiempo que tardaría en ir andando a la ciudad vecina con el de un viaje en ferrocarril al que hay que sumarle el tiempo que tendría que trabajar para ganar el valor del billete.

Asumiendo esta escala, la economía de la técnica cinematográfica de Mekas sería la del potlatch ajeno a la economía de mercado o de intercambio, un derroche en el que el tiempo muerto inherente al hombre plegado al tiempo industrial de la máquina (en este caso, del proyector) es subvertido. “El espectador debe actualizar un dispositivo de visión propio a *Walden* para captar la película”.¹⁶¹

Pero este ritmo acelerado aumenta también el carácter inasible de estas imágenes, resucitando esa amenaza de desaparición brusca que no pasaba desapercibida para los primeros espectadores y que fue perdiéndose con el uso institucional del audiovisual: al contrario que el

¹⁶⁰ Jonas Mekas, *Ningún lugar adonde ir*, 212

¹⁶¹ VVAA, *Jonas Mekas*. Paris: Jeu de Paume, 1992, p. 26

corte impuesto por la bobina, que evidentemente podía interrumpir cualquier movimiento o acción, la evolución del montaje y su tendencia profesionalizada a la “invisibilidad” que no perturbara su carácter ilusionista evitaba por regla general un momento así. En las películas-diario de Jonas Mekas la regla se invierte y el montaje vuelve a mostrarse no sólo como presentación de imágenes sino también como borrado, y recuerda a esa pequeña dosis de idealismo que Emerson veía en el cinematógrafo.

4.1.4. *Recuerdos involuntarios*

El esfuerzo que asume el proyecto de Mekas le sitúa en una posición complicada; todos los factores técnicos y formales le permitirían encajar en el cine casero o *amateur*, cuya inocencia y falta de pretensiones había loado en diversas ocasiones como crítico, pero que orbita en torno a un elemento que se prohíbe a sí mismo como persona y artista: el recuerdo.

Una y otra vez me arrojé hacia lo nuevo sólo para olvidar, sólo para no oír las voces del pasado; haciendo de la búsqueda de lo nuevo el principio y el modo de mi vida. A veces logro escapar y comienzo a vivir en el presente, comienzo a volverme consciente de lo que veo, de lo que oigo. Después me llevan de vuelta hacia atrás, pierdo otra vez el contacto. Me parece [...] que la única dirección en mi vida es siempre hacia adelante. Por temor a que el pasado me alcance.¹⁶²

¹⁶² Jonas Mekas. *Ningún lugar adónde ir*, p.435

Quizá se deba a esto la insistencia del autor a subrayar el presente efímero de las imágenes; cada vez que las imágenes aparecen son juzgadas desde el tiempo presente. Como en el juego de palabras de Thoreau: “El pasado no puede ser presentado”. Esta lectura sencilla de parte de Mekas es peligrosamente engañosa, aunque propone un punto de partida interesante, especialmente si seguimos teniendo en cuenta la práctica diarística como herramienta contra la alienación.

La forma de filmar de Jonas Mekas, muy diferente a la del cine casero tradicional, está por lo tanto muy alejada de la función de archivo de este subgénero. No existe un registro lo más cercano posible a la objetividad que permita un apoyo para el recuerdo, pero tampoco podemos afirmar que lo que se le añade es únicamente el registro de las emociones que la acompañaron.

Las imágenes con las que nos encontramos se parecen más a la traslación de la memoria involuntaria de Bergson y Proust: “Un raudal de imágenes incomparables que componen un fragmento entero de pasado, no reconocido, reconstruido, pero al fin alcanzado, tangible, preciso, deslumbrante: el pasado advenido”¹⁶³. Walter Benjamin escribió en diversas ocasiones sobre este fenómeno por el que la naturaleza humana intentaba compensar el empobrecimiento de su experiencia. “Sólo puede convertirse en elemento de la memoria involuntaria aquello que no ha sido expresa y conscientemente vivido por el sujeto”¹⁶⁴. En los momentos de shock o en aquellos momentos

¹⁶³ VVAA, *Jonas Mekas*, p.28

¹⁶⁴ Walter Benjamin, *Baudelaire*, p.154

en los que simplemente la atención no se dirigía a un estímulo (Bergson ponía como ejemplo a un hombre que, concentrado en sus papeles, no escucha todas las campanas pero sí la última, y luego puede “recordar” cuántas habían sonado), el sujeto almacenaba la información, sólo que de una manera diferente. El descubrimiento resultaba, como es evidente, de gran importancia para la conciencia alienada y distraída de la modernidad.

En sus diarios escritos Mekas anotó, ya establecido en Nueva York, ciertas percepciones muy relacionadas a aquellas que quizá inconscientemente pueden verse reflejadas en el flujo incontrolable de imágenes, muy a menudo irreconocibles, que resultan sus filmes-diario: “Hay todo un período de la vida que atravesé como en un trance, sin saber en realidad qué era lo que veía. Ahora soy como una reacción retardada, todo vuelve hacia mí”¹⁶⁵. Podría decirse que en sus años de diarista, se dedicaba a filmar para poder ver.

Moviéndose continuamente y reaccionando a lo que sucede, el cineasta conseguía esa conexión con la vida gracias a la inmensa concentración que le exige controlar lo que necesita filmar, moverse en consecuencia y elegir qué fotogramas captará de ello. Así consigue crear una relación propia que pueda ser luego contagiada al espectador; la vuelta de esas imágenes, sin embargo, no puede llevar de vuelta a una vivencia primigenia sino cerrarse en bucle sobre su propia creación, que condicionó la vivencia.

¹⁶⁵ Jonas Mekas, *Ningún lugar adonde ir*, p. 434

4.2. *Andy Warhol*

Sacado de su contexto, es decir de sus interpretaciones, y de aquello que lo agrava pero que también lo vuelve soportable – presentado en su banalidad, es decir en lo que lo hace banal, sofocante, agobiante – lo banal se convierte en extraordinario.

Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*

Durante los dos primeros años de su corta carrera cinematográfica, las películas de Andy Warhol consistían en tomas fijas, silentes y en blanco y negro, en las que retrataba una sola actividad ordinaria que daba título a la película: *Sleep, Kiss, Eat, Haircut* (1963). Para Jonas Mekas, que publicitó su cine en *Film Culture* desde antes de que realizara su primera proyección, la llegada del artista al cine *underground* constituía una cima en la estética que defendía, y que sintetizaría más adelante con el aforismo “sólo es sagrado el arte que no tiene ideas, que no tiene pensamientos, significados, contenido”¹⁶⁶. Su principal preocupación era que la realidad filmada por la cámara, los rostros, las voces y los movimientos no fueran sólo puentes hacia otras acciones o ideas; en el peligro constante que representaba una sociedad alienante no podían reducir su valor al de un medio para transmitir mensajes externos a ellas y desaparecer después, como en el modelo hegeliano descrito por Agamben: “Toda expresión es potenciada por un medio –

¹⁶⁶ Jonas Mekas, *Diario de Cine*. Traducción de Verónica Fernández-Muro. México D.F: Mangos de Hacha, 2013, p.179

una imagen, una palabra, un color – que hacia el final debe desaparecer una vez que se efectúe la expresión”¹⁶⁷.

En la austeridad de su cine, al otorgarle a una sola acción cotidiana esa atención radical que R.W. Emerson señalaba como única solución para la volubilidad de la experiencia humana, Mekas veía la posibilidad de revertir el modelo del cine narrativo; pero sobre todo admiraba la capacidad de plegar la historia del cine y su concepción lineal de mejora y progreso. Aunque comienza relacionándolo con la escuela del cine directo, corriente del documental norteamericano que busca un registro de la realidad sin interferencias por parte del cineasta que “intenta dejar fuera su moral y sus propias ideas”¹⁶⁸, el Warhol místico y zen de esta lectura romántica “lleva el cine de vuelta a sus orígenes, a los días de Lumière, para rejuvenecerlo y limpiarlo”¹⁶⁹.

Le unían a los hermanos franceses, además de las elecciones temáticas de vistas ordinarias para el espectador, ciertas características formales como la utilización integral de las bobinas, convertidas en unidades de duración impuesta, y la decisión de no intervenir en la filmación y optar por un registro en bruto. La diferencia más evidente con este cine primitivo está relacionada con el tiempo. Las películas, filmadas a 24 fotogramas por segundo, son proyectadas a 16, lo que conlleva una ralentización de todos los movimientos; además, mientras que las pequeñas películas del siglo XIX apenas llegaban al minuto, Warhol

¹⁶⁷ Giorgio Agamben, Marco Dell'Omodarme et al. *Image et Mémoire*. Hoëbeke. Paris, Arts & Esthétique, 1998, pp. 65-76.

¹⁶⁸ Jonas Mekas, id. p.186

¹⁶⁹ Jonas Mekas en P. Adams Sitney, *Film Culture Reader*. Nueva York: Cooper Square press, 2000, p. 427

utiliza casi siempre varias bobinas para alargar su registro, hasta las 8 horas y cinco minutos de *Empire*.

Vemos una película de Warhol sin prisas. Lo primero que consigue es que dejemos de correr. Su cámara apenas se mueve. Se queda fija en su sujeto como si no hubiera nada más bello y nada más importante que ese sujeto. Se queda más tiempo del que estamos acostumbrados. Suficiente para que empecemos a liberarnos de todo lo que sabemos sobre los cortes de pelo, comer o el Empire State Building; o, a fin de cuentas, sobre el cine. Empezamos a darnos cuenta de que nunca hemos visto estas acciones.¹⁷⁰

En una sociedad con sobredosis de estímulo que la industria cinematográfica, presionada por la televisión, no sólo refleja sino que tiene que sobrepasar, Warhol realiza con su gesto neodadá (Duchamp consideró firmar el Woolworth Building para convertirlo en un *ready-made*¹⁷¹) exactamente lo contrario; la brusquedad del cambio en las expectativas del espectador abre la posibilidad de una nueva escala de interés. La vieja aspiración de las primeras vanguardias cinematográficas, verbalizada tanto por Dziga Vertov como por Jean Epstein, se cumpliría de nuevo, y la cámara podría registrar aquello que el ojo humano no alcanzaba a ver; Benjamin, que resumía en la cualidad del “inconsciente óptico” esta posibilidad, señalaba la importancia de la “capacidad aislativa” y las “dilataciones”¹⁷² del cinematógrafo para alcanzar este efecto. Y ese aislamiento total resulta en Warhol, junto a la doble ralentización, el efecto distanciador que

¹⁷⁰ Jonas Mekas, op. cit.

¹⁷¹ Calvin Tomkins, *Duchamp*. Traducción de Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 182.

¹⁷² Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, p. 54.

ejecuta para recuperar esa capacidad de volver a ver la vida cotidiana. Si un espectador consigue adaptarse a su tiempo ralentizado y dilatado, “la más leve variación se convierte en un acontecimiento”¹⁷³, y llega a ver aquello que ya ha visto demasiado o en lo que nunca se habría fijado, como la respiración en el vientre de la persona que duerme. “Nos hemos cortado el pelo, hemos comido pero en realidad no hemos visto ninguna de estas acciones. Toda la realidad a nuestro alrededor se vuelve interesante de un modo diferente”¹⁷⁴.

Diversos autores han señalado que este Warhol místico y meditativo es ante todo una proyección del propio Mekas, una lectura limitada a las características que le interesan y que llevaría a su propio cine. Pero este no es otro caso de la lectura fuertemente subjetiva entroncada en la tradición romántica; la ambigüedad, que Henri Lefebvre relaciona con la esencialidad de la vida cotidiana¹⁷⁵, es una de las claves principales de una obra como la de Warhol que “debe ser leída de acuerdo a la disposición de cada espectador”¹⁷⁶. Su genio radicaba para Peter Gidal en “no conciliar lo inconciliabile”¹⁷⁷, negar la posibilidad de una solución para el misterio de sus obras, a través de un trabajo de eliminación en consonancia con el orientalismo de su generación artística.

¹⁷³ Henry Geldzahler, “Some Notes on *Sleep*” en *Film Culture*, nº32, Primavera 1964, p.13

¹⁷⁴ Michel O' Pray(ed.), *Andy Warhol film factory*. Londres: BFI Publishing, 1989, p. 39

¹⁷⁵ “La ambigüedad es una categoría de la vida cotidiana, y puede ser una categoría esencial. No agota su realidad; el acto, el acontecimiento, el resultado, surgen de la ambigüedad de las consciencias y de las situaciones, bruscamente.” Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L'Arche, 1958, p. 31

¹⁷⁶ David E. James, *Power Misses: Essays*, p. 159

¹⁷⁷ Peter Gidal, *Andy Warhol: films and paintings, the Factory years*. Nueva York: Da Capo, 1991. p.XI

En sus entrevistas cualquier pregunta referente a sus intenciones se salda con evasivas o contradicciones que contribuyan a emborronar aún más su perspectiva, porque el artista se plantea a sí mismo y a su obra como un gran espejo donde cada cual pueda proyectarse o un test de Rorschach sin sentido por sí mismo, salvo el que pueda revelar de su intérprete (una de sus últimas grandes series, en 1984, consistía en pinturas que imitaban las famosas figuras abstractas del psiquiatra suizo; irónicamente, una de las pocas de su última etapa en que realizó él mismo la pintura en lugar de partir de imágenes previas como era su costumbre). Al comienzo de la década de los 70, en unas “notas tras volver a ver las películas de Warhol”, su perspectiva se abría a esas regiones de las películas que no podía seguir negando; seguía afirmando que la preocupación u obsesión de Warhol era “la realidad concreta a su alrededor” pero esta vez admite que el cineasta “intenta asirla y registrarla, y se le escapa cada vez”¹⁷⁸.

Con esta frase podemos empezar a vislumbrar el poso contradictorio o dialéctico de sus películas; la ralentización remarca todos los gestos y los movimientos, pero también los priva de la pulsión vital que deberían tener, se transmite una pasividad que nunca consigue ser completa, un borrado de la subjetividad que siempre deja restos de su responsable. La posibilidad de leer sus películas desde este ángulo queda supeditada por lo tanto al reconocimiento de estas oposiciones. A la clara cercanía con las piezas de Lumière (la ironía warholiana también le sirve para revelar su lado más frío tras los excesos románticos, la perversidad de una inocencia suministrada a las masas a

¹⁷⁸ Michel O' Pray(ed.),op.cit., p. 37

través de una mercancía monopolizada), convendría sumarle la relación evidente que existe también con ciertas obras del kinetoscopio de Edison; *The Kiss* (1896), dirigido por William Heise, recupera su capacidad de escándalo original en el *Kiss* de Warhol al añadir planos de besos muy apasionados entre homosexuales o personas de distinta raza. Como el pionero norteamericano, rueda en interiores (incluso sus tomas del edificio en *Empire* están filmadas desde la cristalera de unas oficinas) lo que cambia por completo la disposición de las figuras en el encuadre. En el cine de los Lumière

...todo el cuadro es una posible área de actuación. Las áreas cercanas a los bordes del cuadro pueden albergar acciones vitales, tanto como las más situadas en el centro. Por ello, es a menudo difícil para el ojo – para nuestro ojo- localizar el centro narrativamente significativo de la acción diegética – y hay veces en que no existe ninguno realmente, cuando la imagen al completo se ofrece simultáneamente a nuestra mirada.¹⁷⁹

Esta mirada del espectador que en la mayor parte del cine de los Lumière era obligada a “escanear” el plano, dividida entre las diferentes realidades observables en una jerarquía de perspectivas en movimiento perpetuo, descansan en esta primera etapa de Warhol en unos sujetos centrados en el encuadre rígido. Al igual que en los kinetofilms con sus figuras recortadas sobre la oscuridad total del *Black Maria*, los fondos quedan a menudo indefinidos, blancos o negros casi puros debido al alto contraste de la película.

Se pierden también los límites del encuadre con sus apariciones y desapariciones constantes, pero en el cine de Warhol, al contrario que

¹⁷⁹ Noel Burch, “Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach”, en Phil Rosen (Ed.) *Narrative-Apparatus-Ideology*. Nueva York: Columbia UP. p. 491

en aquel surgido del laboratorio de Edison, pueden ocurrir, aunque como pseudoaccidentes: en *Eat* un gato entra en plano subiéndose a la butaca del protagonista, que comparte con él un trozo de seta. En *Empire* unas luces se encienden y vemos los reflejos de varias personas entre las que se encuentran Warhol y Mekas, asistente en el rodaje, y esta presencia momentánea actúa como puesta en abismo de la propia filmación y su trabajo, añadiendo ya explícitamente esta capa de contenido (las condiciones de rodaje, su derroche de energía y material, aquello que Duchamp señaló como la característica más importante de su admirador: el misterio del concepto que lleva a un artista a realizar una acción semejante¹⁸⁰) al resto del metraje. El hecho de que estas situaciones azarosas sean puntuales y no habituales en la película crea un suspense particular, pues en cualquier momento es posible que algo altere el estatismo de la composición, o rompa la unidad del concepto básico. Esto sucede en numerosas ocasiones, lo que hace que la mayoría de las descripciones conceptuales de las películas de Warhol sean falsas. Una película como *Sleep*, erróneamente conocida como un plano de ocho horas de alguien durmiendo, partió originalmente de esa idea pero su resultado final fue una serie de bucles de diferentes planos cortos sobre el cuerpo de su sujeto, con diferentes combinaciones y permutaciones.

Thom Andersen relacionó este mecanismo (establecimiento del concepto y posibilidad siempre presente de su ruptura) con un “suspense formal” que no podía existir ni en el azar natural de los Lumière ni en el laboratorio cerrado y controlado de Edison; un

¹⁸⁰ Calvin Tomkins, op.cit., p. 460

suspense que no se relaciona con la trama argumental o los personajes, ambos inexistentes, y que “aliena lo familiar, lo extraña para que nuestra apreciación se intensifique”¹⁸¹. Así recordaba la primera vez que asistió a una proyección de *Sleep* en Los Ángeles, convencido que se trataba de un plano único: “Nos ha dado tiempo para establecernos en un campo de visión, y sin aviso es reemplazado instantáneamente por otro. Es un tipo de suspense formal, análogo al que sostiene la sonata en música”¹⁸².

Otro matiz del suspense, u otra perspectiva del mismo, tiene que ver con un registro de su cine que el recatado Jonas Mekas también prefirió no tratar: la influencia del cine pornográfico y sus códigos. Fue a través de este hecho, explotado con consciencia, cómo Warhol pudo estrenar comercialmente sus películas y tener un éxito moderado de público; pero las referencias sexuales aparecen diseminadas por toda su obra desde el comienzo, en forma de parodias freudianas o juegos inmaduros en los que el simbolismo erótico pierde toda capacidad de sugestión al afrontarse directamente (como en su película *Mario Banana*, en la que el actor Mario Montez, con peluca y guantes blancos, diadema y collar de perlas, se come un plátano). La erotización constante que alcanza hasta a un edificio: “¡Una erección de ocho

¹⁸¹ Thom Andersen, “The ‘60s Without Compromise: Watching Warhol’s Films”, *Rouge*, n°8 (2006) (sin numeración)

¹⁸² Thom Andersen, op.cit.. La descripción explica de forma implícita por qué el corte, aunque posible técnicamente sin gran problema, no se utilizó en las primeras películas salvo por error mecánico, puesto que el cambio súbito de perspectiva era demasiado chocante para el espectador; Warhol consigue a través de las reglas autónomas de su obra volver a mostrar estos conceptos a un espectador que ya ha asumido el modo de representación institucional del cine

horas! (...). Se ve muy fálico”¹⁸³ se agota a sí misma rápidamente; pero el “suspense formal” de la pornografía (suspense en su concepción original, relacionada no tanto con lo inesperado sino con lo anticipado y postergado), subvertido y apropiado para sus propios fines, es de mucho más largo alcance. Porque el cine pornográfico de la época, previo a la llegada de subgéneros que lo aligerarían de accesorios, también filmaba situaciones banales y triviales, y las hacía soportables por la seguridad de su desenlace¹⁸⁴. En *Blow Job* (1964), Warhol juega con la confianza en estos códigos; en la película la acción que promete el título se realiza en off y sólo vemos la reacción de su protagonista durante todo el acto y los instantes inmediatamente posteriores. Al principio, el suspense es el mismo que se apropia de la pornografía; planteada la situación, cuánto tardará en cumplir su razón de ser. A medida que avanza la película y el espectador entiende que se le negará cualquier perspectiva sobre aquello que le “interesaría”, la expectativa cambia de sentido; el espectador se resigna a presenciar el tabú indirectamente y estudiar los gestos del protagonista para situarse en la temporalidad estructurada en base al acto sexual.

Vemos un ejemplo similar, aunque mucho más sutil, en *Haircut*. Un tercer personaje ajeno al corte de pelo, al fondo del encuadre, aparece desnudo en el fondo pero tapa su sexo con las piernas cruzadas; sus movimientos se convierten en una especie de *striptease* postural (no se

¹⁸³ Jonas Mekas, *Diario de Cine*. Traducción de Verónica Fernández-Muro. México D.F: Mangos de Hacha, 2013, p. 179

¹⁸⁴ “Mostrar el potencial de la felicidad presente en la más insignificante situación cotidiana y en cualquier forma de sociabilidad humana: ésta es la eterna razón política de la pornografía.” Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*. Traducción de Laura Silvani. Barcelona: Península, 1988.

quita ni se pone ropa, sino que son sus diferentes gestos los que ocultan y revelan), desplazando el centro de interés. En este caso, al contrario que en la unidad inquebrantable de las películas anteriores, la atención del espectador es escindida entre primer plano y fondo. La elección continua entre los dos polos, destilación máxima de la cualidad que permitía numerosas repeticiones de las obras de los hermanos Lumière, no sólo refleja las elecciones de la atención en la vida cotidiana sino que tensiona la relación del espectador con la obra al saber que está descartando continuamente una de las dos tramas. Desprovista ya del truco pornográfico, esta herramienta disociativa volvería a aparecer en sus películas sonoras *Poor Little Rich Girl* (1965) y *Chelsea Girls* (1966); en la primera, la protagonista se enfrenta a su imagen pública en un televisor que reproduce una entrevista anterior registrada por Warhol en vídeo, y reacciona a ella criticando su falta de sinceridad. En la segunda, las dos escenas que aparecen en la pantalla partida no guardan relación aparente entre sí (se sugiere que representan diversas habitaciones del Chelsea Hotel), aunque sólo en una de ellas se oyen los diálogos.

4.2.1. Repetición, diferencia e identidad

La repetición es propia del humor y la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley,

manifestando un universal contra las generalidades que hacen ley.

Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*

Erik Satie escribió en la partitura de sus *Vexations*, “Para tocar 840 veces seguidas este motivo, sería aconsejable prepararse antes, y en el más profundo silencio, con serias inmovilidades”. En septiembre de 1963, bajo la dirección de John Cage, un grupo de pianistas llevaron a cabo la indicación y tocaron durante casi diecinueve horas las 180 notas que componían la pieza. Según John Cale, uno de los ejecutantes de aquella noche, se utilizó un acicate económico para fomentar la permanencia del público, que “obtuvo una devolución de cinco centavos por cada veinte minutos, y aquellos que se quedaran hasta el final 20 centavos más”¹⁸⁵. La relación entre este evento y el primer largometraje de Andy Warhol, *Sleep*, ha sido puesta de manifiesto en numerosas ocasiones¹⁸⁶. Les une ante todo un claro elemento de base desde el que analizar los demás, la materialización, o la concretización de la ocurrencia conceptual. El espectador debe pasar por la experiencia real para comprender la idea, y en su realización aparecen nuevos elementos, intencionales o no. Los cuatro minutos y treinta y

¹⁸⁵ John Cale y Victor Bockris, *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale* (Nueva York /Londres: Bloosbury Publishing, 1999), p.57 Cale formaría parte de The Velvet Underground, grupo apadrinado por Warhol y parte esencial de su espectáculo multimedia Exploding Plastic Inevitable.

¹⁸⁶ Callie Angell *The Films of Andy Warhol: Part II*. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1994, p.10-11. Gary Comenas investiga y entrevista a personas del entorno de Warhol para saber si realmente asistió al acto y pudo influirle directamente en el proceso de montaje, en “Notes on John Cage, Erik Satie’s Vexations and Andy Warhol’s Sleep” (http://www.warholstars.org/andy_warhol_sleep_vexations.html)

tres segundos de silencio que Cage había anotado en la que consideraría la obra más importante de su carrera eran desde el principio un proyecto imposible; el compositor aceptaba que su pieza resultaría de las diferentes formas en que su inicial concepción formal *fracasaría*. En la práctica, establecía tan sólo un marco temporal, como en el cine primitivo y su relectura.

En la representación de las *Vexations*, el hecho de tener varios pianistas interpretando la obra aseguraba ya el primer cambio en el concepto, con la fluctuación en las calidades de cada ejecución; a estas diferencias interpretativas se suma el cansancio a lo largo del concierto, tanto mental como físico, del propio intérprete y del espectador.

Lo que pensamos que era lo mismo en realidad no era lo mismo. Y esto es muy útil en nuestras vidas, que van a tener cada vez más lo que parece una repetición. Creo que es bastante inevitable [...] que la percepción de la diferencia en los artículos repetidos y producidos en masa va a ser nuestra principal preocupación.¹⁸⁷

El interés en “el impacto emocional e intelectual causado por la repetición”¹⁸⁸ resultaba una de las características más importantes de la obra gráfica de Warhol, previa a su labor cinematográfica. En los temas que elige para sus cuadros resulta evidente: esos artículos producidos en masa como latas de sopa y refrescos, las estrellas mediáticas y las imágenes de desastres y accidentes que los periódicos terminan por banalizar, igualadas todas por su condición de mercancía.

¹⁸⁷ John Cage, “Questions”, *Perspecta 11* (1967), p. 67

¹⁸⁸ Peter Gidal, *Andy Warhol*, p. 18

Elementos compartidos por la sociedad norteamericana y presentes en todo momento pero a los que el arte no podía prestarles atención, aquellos que “los Expresionistas Abstractos se esforzaban tanto en ignorar”¹⁸⁹.



Big Torn Campbell's Soup Can, Andy Warhol, 1962

Es en la evolución de la forma en que refleja estos elementos donde podemos encontrar el primer paso hacia esa agudización de la mirada que también Cage intentó realizar con la escucha. En una obra de transición como *Big Torn Campbell's Soup Can (Pepper Pot)*, se aprecia el paso de una primera etapa en que estos temas mundanos (como la serie *Nosepicker*) son tratados a través de elementos cercanos a la caricatura, género que permite una gran expresión de la subjetividad del autor al plasmar la realidad, y donde su deformación es casi obligatoria. En este caso, el simbolismo del dibujo puede interpretarse sin demasiado esfuerzo y presentarse una lectura unívoca de sus preocupaciones en consonancia con la trayectoria del autor (la decadencia de la sociedad de consumo, la fragilidad de las apariencias).

¹⁸⁹ Andy Warhol y Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p.3

La etiqueta intacta en la pieza más conocida de la misma serie elimina nuevos factores y lleva a la etapa final en que la serigrafía, reflejando la anestesia de la recepción provocada por el desgaste repetitivo, permite aún una mayor ocultación del artista. Pero ésta nunca llega a realizarse del todo: a la plantilla serigráfica se le opone la aplicación manual de la tinta que, de forma descuidada y sin ninguna precisión como en *Ten Lizzes* o *Green Coca Cola Bottles*, presenta desigualdades evidentes en las repeticiones, y mucho más sutiles en otras. Cuanto mayor profesionalidad en su ejecución, menor diversidad en los elementos; esta relación se convertiría en vital en su obra cinematográfica sonora, como veremos más adelante.



Ten Lizzes, Andy Warhol, 1963

La frágil negación de lo idéntico posibilitaba la apertura de interpretación que hemos descrito como clave del artista: si los objetos repetidos en el lienzo son iguales o no depende de la “percepción de la diferencia” del que los mire. Reflejan a la misma actriz, o el mismo

producto, y provienen de la misma plantilla, pero también pueden verse, con diferentes intensidades dependiendo de la obra, las alteraciones que provoca en el resultado final de cada elemento.

Su obra cinematográfica, a la que se dedicó en exclusiva durante años, sería un paso más en esta evolución. La “alienación sutil”¹⁹⁰ y la pasividad imperfecta se subrayaban gracias a la cámara, y al uso de la repetición podía unirle el de la duración. Con el nuevo medio se planteó también una variación en sus contenidos: “El impulso detrás del movimiento era pintar algo tan obvio que no había llamado la atención de nadie, algo que por lo tanto demandaba reconocimiento. [...] Así que cuando comenzó a hacer películas, ¿qué podía ser más obvio que filmar a un hombre durmiendo?”¹⁹¹. De todos los elementos cuya receptividad anula el desgaste de la repetición, los actos de la vida cotidiana resultaban los más evidentes. En la estructura de *Sleep*, con su alternancia de bucles y las combinaciones de planos ya vistos con la aparición de nuevas tomas, a la performance de Cage se le sustrae el factor humano (los planos están duplicados ópticamente, aunque el espectador puede dudarlo) y se le añade el concepto de permutación. En *Kiss*, sin embargo, la serialidad plantea nuevas cuestiones: los besos de las distintas parejas, al ser montados uno detrás de otro, muestran las diferencias individuales dentro de la misma práctica. El hecho de que varias de las parejas sean homosexuales, besándose de una forma que incluso realizada por heterosexuales resultaba tabú en Hollywood, subraya aún más la cercanía con conceptos clave en la filosofía política

¹⁹⁰ Peter Gidal, *Andy Warhol*, p. 27

¹⁹¹ Thom Andersen, *The 60's Without Compromise*.

surgida a finales de los sesenta: la minúscula pero importante libertad de los individuos en la forma de desempeñar las actividades cotidianas, lugares olvidados cuya carencia de interés permite el último refugio precario de la individualidad. “Las matrices formativas, como los sistemas políticos o las estructuras discursivas, no pueden articular completamente el sujeto”¹⁹². Esta lectura ilumina una escena posterior filmada por Jonas Mekas en *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) en la que su voz cuenta el momento clave que inició su exilio, cuando tuvo que escapar de la policía que rodeó su casa para detenerle. Estaba acusado de criticar el imperialismo soviético que terminaría devorando su país. Mientras oímos la historia, narrada con su peculiar acento, vemos planos de los diferentes miembros de su familia, sentados a la mesa en esa misma casa más de treinta años después, pelando de diferentes formas un huevo duro.

Pero incluso desde la aceptación de esta perspectiva, la dialéctica de Warhol sigue actuando al mostrar la presión sin descanso de esa “matriz formativa”. La duración establecida de la bobina pone de manifiesto la cerrada estructura en la que esta individualidad puede mostrarse; a menudo en *Kiss* los protagonistas parecen hastiarse de la situación pero son obligados por el dispositivo a continuar con desgana la acción. Esta extenuación es un elemento que se repite a lo largo de muchas de sus obras, y alcanza su cénit en las películas más cercanas al retrato, en las que sus modelos son obligados a “mantener la pose” hasta que la bobina se acabe. En los tres minutos de cada

¹⁹² Jennifer Dyer, “The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol’s Serial Imagery”, en *Artibus et Historiae*, Vol. 25, n° 49 (2004), p. 35

Screen Test de Warhol vemos a menudo cómo la imagen elegida por el modelo no es capaz de mantenerse durante toda su duración, y como otros, menos numerosos, consiguen mantenerla todo el tiempo. La incomodidad de los modelos también lleva a veces a la sugestión de una extraña relación de poder, en la que el sadismo del observador es respondido por el sufrimiento masoquista del modelo, que tampoco abandona la filmación aunque nada le retiene (el cantante de Bob Dylan constituye una rara excepción a esto, al levantarse de su silla en mitad de su bobina y salir del plano; o Marcel Duchamp, que decide fingir que no sabe que está siendo filmado). La pieza más extrema de este tipo está fuera de la serie; el retrato de Henry Geldzahler de título homónimo y realizado con las últimas bobinas largas (de 33 minutos) que sobraron de la filmación de *Empire*. La imagen que el protagonista eligió proyectar al comienzo de la película, sentado con confianza en un extremo del sofá y fumando un gran puro, termina diluyéndose por el cansancio y la monotonía de los 97 minutos que dura la película final.

4.2.2. *El teatro de la vida cotidiana*

Estos elementos continuaron en la segunda etapa de Warhol, caracterizada por el paso al cine sonoro¹⁹³. En esta, a través de un borrado de las fronteras entre documental y ficción, las relaciones

¹⁹³ La filmografía de Andy Warhol, que abarca tan sólo siete años (1963-1969) repite de forma condensada las tres etapas básicas de la Historia del Cine: en la primera, películas mudas en blanco y negro. En una segunda, películas sonoras en blanco y negro y por último sonoras en color.

entre vida cotidiana y representación¹⁹⁴ aparecen subrayadas por las fricciones que imponen los métodos de su director. Con la colaboración del dramaturgo Roland Tavel, que se encarga de proporcionarle “no un argumento, sino incidentes”¹⁹⁵, los actores representan una ficción que va desmoronándose para mostrar una realidad oculta hasta entonces. Dicha ficción aparece desde el principio erosionada por el *amateurismo* de sus actores; esta preferencia por una pseudoactuación que no se toma en serio su ficción es una tendencia básica de la ficción del *underground* y tiene su principal acto pionero en la obsesión de Joseph Cornell por Rose Hobart, una actriz de los años treinta cuya personalísima forma de actuar rompía totalmente la ficción exagerada e increíble de la película hollywoodiense y otorgaba, para el artista, la única porción de belleza y verdad en un producto manufacturado; por ello compró una copia de la película, cortó todas las escenas del metraje en las que ella no aparecía, le puso una nueva banda sonora y la firmó como propia, eligiendo como título el nombre de la actriz.

La fragilidad de las ficciones de Warhol desaparecía del todo al encontrarse, de nuevo, con la duración determinada por la bobina; un ejemplo claro se encuentra en *Vinyl* (1965), en la que diversas estrellas de la Factory representan una adaptación del primer tercio de la novela

¹⁹⁴A menudo se relaciona, aunque que es dudoso que se tratara de una referencia directa, la perspectiva de Warhol con la del sociólogo Erving Goffman, cuyas tesis habían sido expuestas con gran éxito en *The Presentation of Self in Everyday Life*, y en las que buscaba dar base teórica a una idea teatral clásica: las interacciones cotidianas como representación.

¹⁹⁵ Stephen Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films* (Nueva York: Praeger Publishers, 1973), p.63

A Clockwork Orange (1962). Si durante toda la película la ilusión ficcional es imposible de sostenerse (en el plano fijo que representa el grueso del metraje, Edie Segwick aparece siempre a la derecha, sin participar en la acción y mirando aburrida las evoluciones de sus amigos, como una espectadora colocada dentro del escenario para provocar el distanciamiento), en los últimos minutos, con la cámara que continúa filmando pese a que el guión ya ha acabado, los actores entran y salen del papel según les apetece; esto llama más la atención en el caso del personaje principal, que es torturado y que en el último rollo comienza a bailar y a abrazar a sus amigos para luego volver a sentarse en su silla y ser torturado un poco más por uno de ellos.

La escena del Papa Ondine en *Chelsea Girls* resulta también un ejemplo pertinente en esta indivisibilidad entre realidad y ficción. La película presenta diferentes tomas únicas, esta vez con una cámara que realiza continuos zooms y panorámicas para conseguir con un recurso opuesto el mismo efecto que en *Blow Job*: la presentación de una jerarquía propia del autor a través de aquello que queda fuera de plano (en esta película y en todas las posteriores, la cámara se aleja a menudo de la acción que una película narrativa consideraría clave, ocultándola al espectador mediante el encuadre de cualquier otro elemento). Como en los *Screen Test*, pero liberados de su inmovilidad y silencio, los protagonistas deben rellenar la duración de la bobina; en algunos casos es evidente que están improvisando respecto a un tema impuesto previamente, en diferentes estilos más o menos naturalistas. En una de ellas, cerca del final, alguien que asegura ser el Papa confiesa y bendice a otros personajes; pero con uno de ellos la relación se tensa. No es

creyente, y no quiere seguir la conversación con el Papa; le llama “falso” y dice que quiere ser “ella misma” y no fingir como él. El Papa intenta continuar su diálogo, pero ya no sabe cómo seguir; la acusación termina completamente con la representación bufa, ahora descubierta. Furioso, él la abofetea y le grita a Warhol que corte la grabación de una vez. Pero nunca sabemos si la actuación se ha detenido en algún momento, o si comenzó alguna vez más allá del exagerado planteamiento.

Los cineastas de vanguardia interesados en la captación cinematográfica de la verdad, desde Dziga Vertov, indagaban en el planteamiento crítico de cómo conseguir que la cámara filme algo más que las apariencias y la necesidad de técnicas para limitar la influencia de su presencia. Es muy coherente con los planteamientos de Warhol que sus momentos más veraces se consigan con la intensificación de los dos problemas.

4.3. Warren Sonbert

4.3.1. *Secreto y melodrama*

El discurso de la lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto. Eso tiene el aspecto de ser menos importante. ¿Y si lo fuese mucho más? Existe toda una serie de equívocos a propósito de lo "oculto", de lo "reprimido", de lo "no dicho", que permiten "psicoanalizar" a bajo precio lo que debe ser objeto de lucha.

Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder*

Amphetamine (1966), la primera película de Warren Sonbert, muestra a dos hombres que se inyectan anfetamina y, suponemos que bajo sus efectos, se besan apasionadamente y se abrazan en la cama con el torso desnudo. Rodada como un proyecto universitario, comparte con el cine de Warhol el interés por la destrucción del tabú y las energías que esto provoca; ese mismo año, *Chelsea Girls* se convertía en un moderado éxito de público con ciento treinta mil dólares de recaudación, gracias en gran parte a la tentación más antigua que el mismo cinematógrafo de poder ver algo que debería quedar en secreto¹⁹⁶. A una secuencia de Nico cocinando podía seguir la de una chica que hablaba por teléfono inyectándose droga en el brazo con la misma naturalidad: situaciones cotidianas en la vida del hotel. La moralidad vigente condenaba esta presentación normalizada (exenta del humanismo que tendría, por ejemplo, la visión del adicto a la heroína interpretado por Frank Sinatra en *The Man with the Golden Arm* [Otto Preminger, 1955], aún así objeto de controversia una década antes) que al mismo tiempo atraía al público con la fuerza de la represión social. Esta forma, típica de Warhol, de aprovechar a su favor el secretismo al que se le condenaba socialmente¹⁹⁷ terminaría afectando a la concepción general del calificativo *underground*, que

¹⁹⁶ Muchas de las piezas producidas por Edison ya jugaban con este deseo de ver lo clandestino (desde besos a combates de boxeo) en la privacidad del kinetoscopio

¹⁹⁷ Según Warhol, incluso compañeros de generación como Rauschenberg o Johns le rechazaron por exhibir demasiado su homosexualidad (“Eres demasiado loca [swish], y eso les molesta [...] los pintores más importantes intentan parecer heteros; tú exageras la pluma, es como un escudo para ti”, en Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism. The Warhol Sixties*, pp 14-15)

pasaba de ser una referencia a una cita de Marcel Duchamp¹⁹⁸ con la que los artistas podían identificarse, a convertirse en el indicativo de un cine con temas provocadores y oscuros “demasiado privados, demasiado chocantes, demasiado inmorales para la reproducción fotográfica”¹⁹⁹. Aunque “continuó disfrutando de un gran uso a través de los sesenta porque los exhibidores podían atraer con ella audiencias más grandes”²⁰⁰, la asociación reduccionista fue rápidamente denostada por los cineastas, que no deseaban verse afectados por el frágil equilibrio entre expresión artística subversiva y explotación que definía al Warhol de la época²⁰¹; la negación del tabú debía tener un sentido diferente, en consonancia con otras vanguardias artísticas del siglo que habían mostrado la moral corrupta de una época que permitía ciertos comportamientos siempre que no vieran la luz pública. Un famoso ejemplo, en la cinematografía francesa de entreguerras, sería el plano de la bailarina en *Entr'acte* (René Clair, 1924) tomado en un contrapicado extremo que permite ver su ropa interior y que resultaba no tanto un arrebato de *voyeurismo* como el

¹⁹⁸ “Espero que esta mediocridad, condicionada por demasiados favores ajenos al arte *per se*, traiga esta vez una revolución ascética, de la que el público masivo ni siquiera se enterará y que sólo unos pocos iniciados desarrollarán en los márgenes de un mundo cegado por los fuegos artificiales de la economía. El gran artista del mañana se irá bajo tierra”, en “Where Do We Go From Here?” (1961) en *Duchamp: Passim. A Marcel Duchamp Anthology*, Londres: Gordon and Breach Arts International, 1994. p. 89.

¹⁹⁹ Parker Tyler, *Underground Film*. Middlesex: Penguin Books, 1974, p. 11

²⁰⁰ Carel Rowe, *The Baudelairean Cinema*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, p.11

²⁰¹ Un año después, y tras hacer realidad uno de los grandes sueños vanguardistas al ensamblar más de veinticuatro horas de metraje en *Four Stars* (1967), decidió dejar de distribuir sus películas con la cooperativa de cineastas fundada por Mekas y realizar desde entonces todas las acciones fundando su propia productora: “...desde entonces empezamos a pensar principalmente en ideas para largometrajes que los cines normales quisieran mostrar” en Andy Warhol y Pat Hackett, *id.*, p 14-15.

desenmascaramiento ampliado del interés de una parte de sus espectadores (la película fue concebida para ser proyectada en el entreacto de un ballet).

“Las cámaras del *underground* deberían sacar todo a la luz, cada prisión, cada ghetto, cada brigada del ejército, cada oficina, metro, manicomio; no debería de haber secretos en ninguna parte, ningún hombre debería esconder nada de otro”²⁰². Con esas palabras de su columna para el *Village Voice* Mekas resumía el programa que en su opinión les definía como “movimiento político”. En la primera película de Warren Sonbert, esta idea toma cuerpo con unos matices interesantes. Los personajes ya no son filmados con la mezcla de inmediatez y distancia que acercaba las imágenes de Warhol a las del cine directo de los documentalistas norteamericanos (aunque habría una excepción, a escala reducida, cuando en *Kiss* un zoom se acercaba a la pareja homosexual rompiendo la estructura de planos fijos de la serie); no se trata tan sólo de un registro que atrae y provoca por la desenvoltura con que muestra lo “prohibido” sino de una reivindicación de estos elementos con recursos apropiados del cine comercial. El beso de los dos hombres es iluminado con varios reflectores de luz, mostrados voluntariamente en el fondo, en un movimiento circular de 360 grados alrededor de los dos cuerpos que homenajea a *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), una de las películas favoritas de su autor²⁰³. Para Sonbert el ataque a lo moralmente aceptable ya estaba presente en el

²⁰² Jonas Mekas, *Diario de Cine*. Mexico DF: Mangos de Hacha, 2013, p.329

²⁰³ Sonbert firmaba sus críticas de cine en la prensa local con el seudónimo de Scottie Ferguson, el personaje principal de la película, y tras mudarse a San Francisco en los setenta trabajó como guía de visitas turísticas a los lugares de su rodaje

cine del director inglés; dejando de lado el evidente subtexto homosexual que puede apreciarse en películas como *The Rope* (1948) o *Strangers in a Train* (1951) y que entraría en el terreno psicoanalítico, muy transitado en la teoría fílmica, de la expresión inconsciente (o consciente pero condenada a lo implícito) de lo reprimido, lo que le interesaba de Hitchcock era como sus protagonistas suelen ser, en la misma superficie de sus acciones, “una notoria camarilla de pervertidos, asesinos, ladrones e impotentes” que consiguen sin embargo, “la aprobación solemne del público”²⁰⁴ gracias al virtuosismo de la puesta en escena y de la identificación con los personajes a través de sus peripecias. James Stewart, sujeto masculino del beso original, se constituía en uno de los héroes más memorables de su filmografía pese a que sus personajes presentaran rasgos tan poco aceptados socialmente como el *voyeurismo* o la necrofilia. Así “el desprecio de Hitchcock por los falsos valores de su público no podía ser ejemplificado de forma más clara”²⁰⁵.

Amphetamine muestra los tabús de la relación homosexual y el consumo de drogas con la exuberancia formal del melodrama; utilizando la artificiosidad formal del género, otorga *glamour* a algo supuestamente condenado a lo subterráneo. Esta apropiación resulta sorprendente puesto que el melodrama trabajaba en el extremo opuesto de estas obras de lírica cotidiana; en su vertiente teatral, siguiendo el ritmo que marcaban los cambios impuestos por la modernidad, “...alrededor del

²⁰⁴ Warren Sonbert en “Alfred Hitchcock: Master of Morality”, en *Film Culture* n°41. Verano, 1966, p.35.

²⁰⁵ *Ibid*, p.37

cambio de siglo se convirtió casi en sinónimo de acción violenta, escenas peligrosas, y espectáculos de catástrofe y peligro”²⁰⁶, y con las adaptaciones cinematográficas y su evolución como género en el nuevo medio el melodrama se alejaba de tramas y personajes realistas para atraer la atención de unos espectadores que exigían estímulos básicos y fuertes. El choque con la cotidianidad expresada en las películas *underground* se satirizaba en las obras *camp* de George Kuchar, que exageraba las turbulentas tramas melodramáticas y las registraba con la escasez de medios propia del movimiento, pero a la vez añadía escenas explícitas en las que sus protagonistas entraban en el cuarto de baño incluyendo primeros planos de sus deposiciones. Sonbert señala este conflicto entre este mundo de ensueño fabricado en cadena por Hollywood y la realidad cotidiana de sus consumidores en *Hall of Mirrors* (1966), a través de un montaje estilizado en tres actos separados por fotogramas blancos. En primer lugar vemos un fragmento de una película de Hollywood en blanco y negro; un hombre y una mujer pierden los nervios en la galería de espejos que da título a la película. En el segundo bloque, ya en color y filmado por el propio cineasta, un hombre joven de pie en un dormitorio pequeño oscuro se quita la chaqueta, se mira al espejo y se sienta. Ahí permanece, entre la inactividad y el tedio, hasta que en un momento mira a cámara y al tiempo parece que va a quedarse dormido, pero vuelve a abrir los ojos. En el tercer bloque, otro joven se pasea por una galería de arte y al entrar en uno de sus espacios descubre un salón

²⁰⁶Ben Singer, “Modernity, Hyperstimulus, and the rise of Popular Sensationalism”, en Leo Charney y Vanessa R. Schwartz (ed.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 90

de espejos similar, si no idéntico, al de la película antigua de la primera parte. La narrativa mínima que se crea con los personajes, los diferentes niveles de realidad sin jerarquizar y la mezcla de sencillez y sofisticación aparecen más definidos que nunca en este cortometraje, pero su rastro está en toda la obra del cineasta, para el que todas las figuras humanas que filma son “personajes” y la realidad ha de ser construida por el cineasta; una realidad intensificada que aprehende de cineastas que trabajaron el melodrama desde la hiperconsciencia de sus trampas y su ampulosidad. De ellos el más importante es Douglas Sirk, que aparece en *Noblesse Oblige* (1981) comiendo con Nathaniel Dorsky y Jerome Hiler (amigos de Sonbert y cineastas a su vez, sobre los que hablaremos más adelante). De nuevo, le interesa de este director su capacidad para revelar lo oculto desde el artificio y a través de él. La apropiación de estas herramientas, tan alejadas superficialmente pero tan unidas en su finalidad (“como Ozu, Sirk se ocupa de la tarea menos fácil, presentar el presente; lo que es aceptado por hábito, costumbres y estándares que se dan por sentado, reglas de casta y estratificaciones”²⁰⁷) puede verse de diversas formas en su filmografía. En su tercer largometraje, titulado *The Bad and the Beautiful* en homenaje a la película del mismo nombre de Vincente Minnelli (otro representante del melodrama más sofisticado), Sonbert filma a diferentes parejas en su vida cotidiana: bailando juntos, comiendo, en el parque o en la cama.

²⁰⁷Warren Sonbert, “Douglas Sirk and the Melodrama” en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n°56, Primavera 2015, p. 214

Los sujetos de Sonbert posan, hacen el tonto, holgazanean lánguidamente, y se acarician los unos a los otros con un abandono *sexy*, exagerándolo a más no poder [haming it up to the hilt]. En la superficie se lo pasan bien y están a la moda. Pero si estas fueran “películas caseras”, serían las de tipo más lujoso que nunca se hubieran hecho. La atención que presta Sonbert al decorado y al detalle aquí tiene mucho que ver con Minnelli...²⁰⁸

La película es deudora de Warhol en primer lugar por su estructura, pues con cada cambio de bobina (marcado en las imágenes por los violentos virados a amarillo y rojo provocados por el velado de los últimos fotogramas en la cámara Bolex) se nos presenta a una nueva pareja; sus diferentes actividades y sus diferentes formas de realizar las mismas actividades, revelan las características de cada una de ellas.

También se acerca a su manera de entender el retrato la forma en que los protagonistas posan y actúan para la cámara. En un momento de la película, una pareja de jóvenes está desayunando y nos damos cuenta de su escasa naturalidad al saberse filmados; el joven empieza a mirar a cámara y jugar con su novia, tirándole del brazo hasta que le hace derramar su vaso de leche entre risas. En el siguiente plano, como podía sospechar el espectador, le vemos secando el líquido del suelo, pero con una enorme cantidad de papel de cocina y mirando a cámara con expresión neutra. La capacidad de síntesis de la escena al mostrar la relación de la pareja en un breve detalle, su confianza en la posibilidad reveladora del juego y el artificio para sacar a la luz la verdad de la escena es otra de las enseñanzas del género; de él toma también el “melo”, en la importancia que se otorga a la música popular

²⁰⁸ David Ehrenstein, *Film: The Front Line, 1984*. Denver: Arden Press, 1984, p.102

como única banda sonora, siguiendo la línea del trabajo realizado años antes por Kenneth Anger. En *Scorpio Rising* (1963) utilizaba canciones muy famosas de Ricky Nelson, Ray Charles y Elvis Presley en contraste con los planos que mostraban la oculta subcultura *motera*, asociada por el cineasta con la imaginería satánica y la simbología nazi. En este montaje las letras de las canciones, muy conocidas y por ello ejemplo paradigmático de la desatención provocada por lo cercano, mostraban matices insospechados: desde la reinterpretación fetichista del terciopelo azul de Bobby Vinton hasta la literalidad con que las imágenes invitan a leer la canción en la que Kris Jensen ruega que una chica deje de torturarlo, o aquella en la que Elvis retoma el símbolo decadentista de la mujer diabólica y sus disfraces.

En su reseña para el *Diario de Cine* de *Footage from 1967-1970*, que más tarde se convertiría en *Carriage Trade* (1971), Jonas Mekas escribía: “Es un canto a la gente y a ciertos lugares. Es el primer canto cinematográfico que conozco”²⁰⁹. La doble referencia, poética y musical, define bien las características que presenta la filmografía de Warren Sonbert. En su primera etapa, sus imágenes se contagian de las emociones de las canciones pop que constituyen la única banda sonora. Las letras (“¿Dónde se fue nuestro amor?”, “¿Me seguirás queriendo mañana?”), única incursión del lenguaje en las películas, se contraponían a melodías pegadizas y ligeras, y las canciones acompañaban escenas de la intimidad y la vida social de unos jóvenes modernos en la agitada Nueva York. Los contrapuntos surtían su efecto y a la capacidad lírica de registrar fragmentos de realidad

²⁰⁹ Jonas Mekas, *Diario de Cine*. Mexico DF: Mangos de Hacha, 2013, p.468

presente se sumaba una profunda nostalgia por lo efímero de esos momentos, y de la belleza y la felicidad que llevan consigo.

En sus películas posteriores con banda sonora favorece ese estilo musical además de la ópera, otra de sus grandes pasiones²¹⁰. Como señala Philip Lopate, la escala de emoción de la ópera, como la del melodrama, se trasplanta a todos los momentos cotidianos que filma el cineasta como si “esa saturación de amor y anhelo imposible y duda y satisfacción hubiera empezado a infiltrarse en *todas* las imágenes de Sonbert”, en gran parte gracias a su capacidad para “crear un tono intensamente elegíaco alrededor del presente”.²¹¹

4.3.2. *El montaje polivalente*

Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso, ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no es lo que hay que inventariar, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

Cuando los hermanos Lumière quisieron ampliar el estilo de sus películas, y descartada cualquier posibilidad que les llevara al teatro y a

²¹⁰ Su gran proyecto frustrado giraba alrededor de la ópera *Capriccio* de Richard Strauss; en lo que sería su primera película narrativa de ficción, a la filmación de la obra en sí misma se le añadirían varias historias alrededor de los músicos y del intento de asesinato de un oficial nazi que asistía a la primera representación de la obra (en un guiño a *The Man Who Knew Too Much* [1941/1956] de Hitchcock).

²¹¹ Philip Lopate, “The Films of Warren Sonbert” en Wheeler W. Dixon y Gwendolyn Audrey Foster (ed.) *Experimental Cinema: The Film Reader*. Nueva York: Routledge, 2002, p.265

la puesta en escena, los inventores franceses comercializaron dos nuevos tipos de películas: las vistas de lugares exóticos y las tomas en movimiento desde vehículos.

Ambas están muy relacionadas con la segunda etapa en el cine de Sonbert, que comienza con la entrada en la década de los setenta. La supresión de la banda sonora es su rasgo más llamativo²¹², así como la relativa frecuencia con que vemos vehículos e imágenes de otros países (rasgo ya presentado en menor medida en *Holiday* [1968]). Las invitaciones a festivales de cine internacionales y estrenos de óperas le permitían filmar numerosas ciudades extranjeras; desde sus monumentos más representativos y festividades hasta costumbres y momentos privados de los habitantes. Estas prácticas amplifican la condición de bocetos antropológicos (en la expresión de Jonas Mekas, que subtítulo así algunas de sus propias películas) de toda su obra.

Registras las similitudes y las diferencias de la gente – sus ropas, gestos, actitudes, el lugar del mercado, en qué y cómo trabajan, qué hacen en su tiempo libre; juegos, pasatiempos, diversiones, su religión en los rituales y las estructuras, sus autoridades en el ejército y el gobierno; qué controla sus estilos de vida variados, de los burgueses y los pobres, los bereberes y los musulmanes o los *cockneys* y el *establishment*. (...) Una vez que tienes todas esas variaciones en un país se multiplican al entrar en conjunción con el vecino, y después de eso la comparación de continentes es infinita. Al mismo tiempo tienes lo que es único de allá donde estés, pero aún más importante, cómo todo es realmente parecido, similar, como las cosas se extienden.²¹³

²¹² Aunque en la etapa final de su carrera volverá a utilizar canciones rock de los cincuenta y piezas de Gluck o Prokofiev

²¹³ Warren Sonbert, en una carta manuscrita dirigida a Nathaniel Dorsky y Jerome Hiler publicada en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, nº56.1, 2015, p. 250.

La nueva forma de montar su material, el cambio más importante en esta segunda etapa del cineasta, podría verse como la respuesta al impulso de representar fielmente esta dialéctica, con una relación entre imágenes que colocara estas inquietudes en primera línea.

Tanto en Jonas Mekas como en Andy Warhol el montaje cinematográfico perdía su posición clave en el medio; el primero consideraba que alterar la forma en que se realizó la filmación la privaría de su valor como registro emotivo; en qué momento decidió comenzar a grabar y en qué momento dejar de hacerlo, o los movimientos que realizó su cuerpo ante el objeto filmado, eran expresiones de su emoción ante el objeto filmado que no debían ser contaminadas a posteriori. Warhol, como la otra cara de la misma moneda, rechazaba el montaje porque desvelaba la elección de unas imágenes sobre otras, y con ella el reconocimiento del valor, la importancia y la subjetividad que intentó borrar lo más posible de sus obras.²¹⁴ Pese a este rechazo de base, Jonas Mekas cambia a menudo secuencias de orden, alterando la cronología, y añade en el proceso varias capas a su película (sonidos registrados a posteriori, músicas, intertítulos...) que atestiguan su punto de vista en cada uno de los momentos en que se llevaron a cabo los procesos; también es evidente

²¹⁴ A partir de *Chelsea Girls* (1966) Warhol se acercaría al estilo de su amigo realizando cortes en cámara, aunque de una forma algo diferente: la cámara Auricon con sonido sincronizado, por la que había sustituido a su antigua cámara Bolex (el modelo usado por Mekas y por casi todos los cineastas independientes), le permitía apagar directamente el motor; esta interrupción brusca de la maquinaria en lugar del corte tradicional provocaba el velado de algunos *frames* acompañados de la deformación del sonido y un pitido final. Es decir, para aceptar el corte en cámara había de pasar al otro extremo, subrayando la violencia de todo cambio de plano.

que existen en ambos casos secuencias o bobinas archivadas que no llegan a formar parte de las películas. P. Adams Sitney llegó a señalar que la misma idea de película diario (*film diary*) elegida por Mekas para describir su cine no era del todo afortunada “si definimos el género como una secuencia cronológica de pasajes fechados”.²¹⁵ Pese a que se le ha relacionado a menudo con esta aproximación a la idea del diario como género fílmico²¹⁶, el cine de Warren Sonbert (no gira alrededor del “sentido de un punto de vista subjetivo común al cine de vanguardia”²¹⁷ pero se aleja aún más de esta concepción cuando con el paso a la década de los 70 sus películas cambian de forma radical; el montaje de *Carriage Trade*, tras pasar por varias etapas y títulos (*Tonight and Every Night, Footage from 1967-1970*), abandona las líneas y temas que estructuraban los sucesos cotidianos en sus películas anteriores. Como antes, sus imágenes “oscilan entre los fragmentos afectivos de las vidas de los amigos y los iconos abiertamente banales”²¹⁸, pero son editadas siguiendo un “montaje polivalente” cuya noción desarrolló junto a sus amigos Nathaniel Dorsky y Jerome Hiler.

Mientras que en la mayor parte del cine lírico la acumulación de imágenes ciñe y define su tema, estableciendo un campo temático y a veces dramático en el que la anticipación del espectador puede ser confirmada o frustrada, la lírica polivalente resiste constitucionalmente la definición de su tema y deroga las

²¹⁵ P. Adams Sitney, *Visionary Film: the American avant-garde, 1943-1978*. Oxford: Oxford University Press, 1979, p.424

²¹⁶ Es calificado, por ejemplo, de “supremo diarista romántico del cine” por Wheeler Winston Dixon en *The Exploding Eye. Albany: State University of New York Press, 1997* p.159.

²¹⁷ David Ehrenstein, *Film: The Front Line, 1984*. Denver: Arden Press, 1984, p.103

²¹⁸ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down*. Nueva York: Oxford University Press, 2008

expectativas de un desarrollo temático. Esto provoca la supresión del tiempo futuro en la película. Cada imagen encuentra un nuevo momento presente.²¹⁹

Desprovistas de los hilos que enlazaban sus imágenes “insignificantes”, la asociación de imágenes que presenta Sonbert podría hacer pensar en las técnicas de *collage* surrealistas pero, como también les sucedía a sus amigos poetas de la Escuela de Nueva York, no puede identificarse del todo con el movimiento. Éste persigue fines homólogos y señala a los mismos culpables de la represión del hombre “cada vez más descontento de su suerte (...) puesto que ha consentido en trabajar”²²⁰, pero las vanguardias neoyorquinas desconfían por un lado de la posibilidad de utilizar símbolos unívocos (que quedan reducidos a su utilización humorística en parodias como las de Warhol o la de John Ashbery ironizando sobre la interpretación psicoanalítica en el poema *They Dream Only of America*: “Now he cared only about signs. / Was the cigar a sign? / And what about the key”) y tampoco creen, en la línea de Gertrude Stein²²¹, que pueda existir una escritura automática. La relación sí es más cercana con artistas que anteceden al surrealismo como Raymond Roussel o Pierre Reverdy, cuyos versos citados por André Breton en su manifiesto definen mejor los intereses de los neoyorquinos que las obras finales de los surrealistas: “Dos

²¹⁹ P. Adams Sitney, *The Cinema of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 2015, p. 202

²²⁰ André Breton, “Manifieste du surrealisme” en *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1988, p. 311

²²¹ “Puede haber movimientos automáticos, pero no escritura automática. La escritura para una persona normal es una actividad demasiado complicada para realizarla automáticamente”. Citado en Steven Meyer, *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford: Stanford University Press, 2001., p. 221

realidades que no tienen ninguna relación no se pueden unir de modo provechoso. No se crea una imagen. (...) Por el contrario se crea una imagen fuerte, nueva para el espíritu, al unir sin compararlas dos realidades distantes cuya relación sólo el espíritu ha captado.” La advertencia que abre la cita resuena en una carta de consolación de W.H. Auden a Frank O’Hara, enviada después de que el primero le concediera a Ashbery un premio por el que también había sido finalista su amigo: “Creo que tú (y también John, además) debéis tener cuidado con el mayor peligro de cualquier estilo ‘surrealista’, es decir confundir auténticas relaciones no-lógicas que asombran [wonder] con las accidentales que sólo sorprenden y a la postre fatigan”²²². La posibilidad de que las yuxtaposiciones no resulten iluminadoras sino simplemente originales y chocantes resulta tan peligrosa como su opuesto, la concatenación previsible y gastada.

En lo cinematográfico, Dziga Vertov resulta un antecedente reconocido por Sonbert y Dorsky como lo había sido para Mekas, que estuvo a punto de dedicarle la primera entrega de sus diarios.

Los [indicios] más tempranos creo que vienen de *Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara, Dziga Vertov, 1929). (...) En ese tramo en el que van a ver las vías del ferrocarril hay un sueño dentro de un sueño, un coche que se detiene, una mujer con un café... También ese fragmento, de repente, Vertov corta el plano y la cámara se mueve hacia un edificio que se encuentra en la esquina. Después corta de nuevo y vemos un parque con tan sólo unos árboles mecidos por el viento. Toda esa parte no responde sino al tiempo de la película, donde no hay nada más que puro

²²² Citado en Geoff Ward, *Statutes of Liberty. The New York School of Poets*. Nueva York: Palgrave, 2001, p. 96

misterio poético del montaje. Nunca había visto eso hasta entonces. (...) Ni siquiera sabes cuál es el punto de vista.²²³

Junto a relaciones abiertas entre planos como éstas, Dorsky señala ejemplos, dentro de la misma película, de asociaciones más simples, como la imagen de una mujer que se lava la cara por la mañana que nos lleva, por corte, al plano del limpiador que riega la ciudad al amanecer; éstas, pese a su lirismo, carecerían de ese misterio. Pero pese a ciertas reservas como esta (y otras, más fundamentales, que veremos más adelante) las características de la obra de Dziga Vertov resultan muy cercanas a la vanguardia neoyorquina, aunque no siempre sea reconocido como influencia (Sonbert declaró haber visto esta película años más tarde de utilizar estas ideas en sus propias películas y haberse sorprendido del parecido)²²⁴. Formalmente, desde las superposiciones hasta la técnica de filmación de fotograma único utilizada por Markopoulos y Mekas aparecían ya en su cine, que presenta filias y fobias similares. Vertov buscaba la creación de un cine poético sin simbolismo ni mistificación en el que “las frases del montaje riman entre sí”²²⁵, que captara la vida de improviso, un cine que “atravesaba la cabeza de los actores de cine y los techos de los estudios y entra en la vida, en la realidad presente de múltiples dramas y de múltiples historias de detectives”²²⁶, que se opone y ataca al cine artístico, y que como en el caso de teorías hermanas como la de Jean

²²³ Nathaniel Dorsky en “Los caminos del bosque”, *Lumière*, nº5, Primavera 2012, p. 13

²²⁴ En *Experimental Cinema: The Film Reader*, p.265

²²⁵ Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta bolchevique*. Traducción de Joaquín Jordà. Madrid: Capitán Swing, 2011, p. 74

²²⁶Op. cit., p.197

Epstein, comunes entre las vanguardias de entreguerra, confía en el poder desenmascarador de la máquina y sus lentes para mostrar la verdad tras las apariencias, pero sabe que “es indispensable concentrar la atención al máximo para lanzarse de lo habitual a lo inhabitual”²²⁷.

Dziga Vertov cantaba que la vida bajo el régimen comunista era perfecta y para demostrarlo no hacía falta más que ver los hechos de su cotidianidad. Pero para ello hacía falta un trabajo, la comparación y confrontación con los hechos del capitalismo siguiendo “las mismas leyes de la dialéctica que no han sido inventadas sino extraídas de la historia de la naturaleza y de la sociedad humana”.²²⁸ Los continuos problemas para hacerle ver a los altos mandatarios la importancia de su proyecto, su dependencia de las subvenciones estatales para poder pagar la maquinaria y los sueldos del equipo, el celuloide y el laboratorio, muestran la más evidente de las diferencias con el *underground* y su creación individual. A su alrededor, el problema de la independencia y cómo Vertov utilizó su arte para la propaganda; su interés por los detalles más nimios de su realidad venía de la fe en que todas las piezas sin distinción de su tamaño eran indispensables en la construcción de la utopía leninista. Sonbert fue el más duro en el rechazo al factor propagandístico del cineasta ruso. “No hay diferencia en las herramientas de la hagiografía del *Triunfo de la voluntad* de Riefenstahl y las de *Tres cantos a Lenin* de Vertov”²²⁹.

²²⁷ Op. cit., p.135

²²⁸ Op. cit., p.98

²²⁹ Warren Sonbert en *Framework*, p.27

Este desencuentro ejemplifica la unidad entre estética y política que guía las elecciones de Sonbert. La propaganda comparte con el cine convencional el problema de la univocidad; ha de ser fácilmente comprensible y “nada que es analizable por completo de forma instantánea necesita en verdad ser experimentado”. Si no puede experimentarse, no merece la pena que participe de un arte cuyos propósitos son “agitar al espectador, romper los códigos y asaltar criminalmente los sentidos y el intelecto”²³⁰.

Debe ser destructivo, sí, actos criminales para perturbar códigos incuestionados, de acuerdo, pero no un acto de alistamiento.(...)
El Arte puede ser Político en el sentido de expandir horizontes, ampliar sensibilidades, debilitar los códigos, presentar múltiples, y a menudo opuestos, puntos de vista, y la ruptura de la rigidez.²³¹

Las canciones que acompañaban las imágenes en la primera etapa, pese a su capacidad para incorporar elementos contradictorios, marcaban demasiado la emotividad en la recepción del espectador; en las películas de esta segunda etapa de Sonbert es el montaje visual el que debe llevar a cabo la tarea de provocar emociones desde lo difícilmente definible, entre el extremo del shock surrealista (que, por definición, anula la experiencia) y la simpleza de lo propagandístico. Se perciben, desde los primeros cortes, ciertas relaciones poco convencionales pero patentes entre los planos. Las combinaciones de movimientos de cámara con movimientos internos en el plano (por ejemplo el desplazamiento de las figuras humanas o vehículos dentro

²³⁰Warren Sonbert, “Does the Avant-Garde Film Still Exist?”, en *Framework* n°56, p.30

²³¹Warren Sonbert, *íd*, p.28

del encuadre) son las primeras en atraer la atención, pero después los posibles nexos parecen abrirse y se descubre que “se utiliza el contenido, el color, el movimiento, la composición y casi todos los posibles recursos analógicos por los que los planos puedan ser unidos para permitirle a la película ser coherente como unidad”.²³² Las asociaciones de su cine intentan aproximarse a las composiciones musicales²³³, y como en este arte el autor puede dar explicaciones de lo que tenía en mente al realizar su composición. Pero las razones originales quedan lejos de lo recibido y resulta imposible llegar a ellas. “Ninguna lectura particular e individual del montaje puede ser más o menos correcta que otra (...). De hecho el sentimiento de no poder captar totalmente las insinuaciones de las imágenes es uno de los efectos más consistentes de la película”²³⁴.

La base del trabajo de esta segunda etapa se encontrará en la creación de un flujo de imágenes que pueda ser leído de formas diferentes y, en el mejor de los casos, que las tensiones y contradicciones entre las diferentes lecturas posibles puedan ser apreciadas por el espectador a nivel inconsciente.

²³²John Matturri, “*Rude Awakening*, a film by Warren Sonbert” en *Ideolects*, 1.1. Junio-Agosto, 1976

²³³ “*Carriage Trade* sería una especie de *Mi bemol*, un majestuoso amplio, épico, pausado; *Rude Awakening* en Re menor, taciturna, cínica, fatalista, bailando en el precipicio; *Divided Loyalties* en Do mayor, ágil, dinámica, vivaz, con un indicio de turbulencias.” Warren Sonbert, “Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979,” *Film Culture* 70-71, 1983, p.72

²³⁴ Scott MacDonald, *Avant-Garde Film Studies*. Nueva York: Cambridge University Press, 1993, p.130-131

5. HERENCIAS DEL COLECTIVO

5.1. Robert Kramer

En octubre de 1967, más de cincuenta mil personas participaron en lo que sería un acontecimiento fundamental para la nueva izquierda estadounidense. La marcha sobre el Pentágono atrajo la atención de tres grupos de cineastas *amateurs*, un total de unas cuarenta personas que se encontraron allí para filmarla, “se habían dado cuenta de cada uno no iba a hacer una película en su rincón y que hacía falta unir fuerzas”²³⁵ y, coordinados por Jonas Mekas, decidieron reunir su material para editarlo colectivamente. Así nació el New York Newsreel, el proyecto más explícitamente político nacido bajo la influencia del lituano, en paralelo a “Shoot Your Way Out with a Camera”, propuesta fallida de la cooperativa de cineastas por la que pretendían proporcionar material (cámaras, celuloide, equipamiento y formación) a unos doscientos niños de comunidades negras, para que realizaran diarios filmados sobre sus condiciones de vida en Nueva York y convirtieran “sus fotogramas filmicos en balas de Verdad”. El proyecto, que nunca llegó a materializarse, era el contraplano que sentían necesario para la lírica selectiva de su propio cine:

El nuestro es un tipo de compromiso distinto al de hacer films políticos. Está escrito en nuestro programa: “Si pensáis que la vida da asco, si queréis cambiar el gobierno y la ciudad, decidlo. Pero si sólo queréis filmar las flores y los niños, hacedlo también”.²³⁶

²³⁵ Robert Kramer citado en Bernard Eisenschitz, *Punto de partida*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2017, p.25

²³⁶Jonas Mekas, *Diario de cine, 1 de octubre de 1967*

La creación del Newsreel suponía entonces la puesta en práctica de esa primera parte del programa que la propia cooperativa había intentado construir, y contó desde el comienzo con todo el apoyo técnico y económico del entorno de Mekas, que proporcionó además algo aún más importante: la red alternativa de distribución que permitiría que sus películas fueran vistas en diferentes ciudades de los Estados Unidos.

Desde el mismo nombre del grupo, surgido de una apropiación del noticiero canónico y tradicional producido por Universal Pictures, la necesidad de exponer unas imágenes contra la representación de los grandes medios fue el centro alrededor del que gravitarían las diferentes sensibilidades e intereses de sus participantes. El documental de Universal que cubrió la marcha sobre el Pentágono, titulado *Anti-war Demonstrators Storm Pentagon*, presenta todas las características del tipo de reportaje periodístico contra el que quisieron actuar. Todas las imágenes se habían tomado desde detrás del cordón policial, aceptando el punto de vista de los antidisturbios que cargaban y disparaban contra una masa lejana de cuerpos sin identificar, unos manifestantes que aparecían amenazantes pero desorientados. La narración sólo daba cuenta de los dos militares heridos y presentaba los estallidos de violencia sin especificar responsables y el plano final cerraba la historia con los restos de plástico, comidas y hogueras del día siguiente mientras los últimos miembros de la sentada se dispersaban. “La noche acabó con seiscientos detenidos y la opinión extendida de que la manifestación convirtió a todos en perdedores”.

La necesidad de capturar y exhibir la realidad de la experiencia que contrastaba con todo lo que había sido mostrado en los medios tradicionales fue la principal meta en un principio; para ello no se centrarían exclusivamente en presentar un contenido que contrarrestara los filtros de la televisión y la radio gracias a la libertad de su clandestinidad práctica. Empujados por las formas radicales del cine *underground* que habían conocido en las salas de la Filmmaker's Cooperative, la oposición a las estructuras formales tradicionales fue una cuestión importante en los debates del colectivo. Para la mayoría, era necesario presentar películas que negaran unas estructuras formales tradicionales en la que cualquier mensaje, por revolucionario que fuera, terminaría desactivado. En una de sus declaraciones iniciales, confrontaban esta polémica recurrente en las relaciones entre vanguardia y compromiso político explícito:

A todos los cineastas que aceptan las reglas de la claridad de exposición, limitadas y determinadas socialmente, que creen que las películas deben utilizar el vocabulario para “convencer”, les decimos, esencialmente. “Sólo trabajáis, sean cuáles sean vuestras razones, vuestro presupuesto “contenido”, para apoyar y reforzar esta sociedad [...] Vuestro sentido del orden y la forma ya es una elección política. No me habléis de “contenido”- pero si lo hacéis, os diré que no podéis incluir nuestro “contenido” con esos sentidos legislados y aprobados, que no entendéis nada si lo tratáis así. No existe el contenido revolucionario, el espíritu revolucionario, puesto para su inspección y su venta en el mostrador de las ofertas.²³⁷

²³⁷ Robert Kramer, Norm Fruchter, Marilyn Buck, Karen Ross, “Newsreel” in *Film Quarterly*, 1968/Diciembre 1969, Vol. 21, No. 2, p.48

La apuesta por una concienciación más revolucionaria que reformista parecía plenamente establecida y consensuada: buscaban “conmocionar, aturdir, cautivar, deprimir, entristecer, rastrear, demandar. Queremos ese tipo de compromiso, películas de las que la gente no pueda escapar”²³⁸.

Así la relación con las nuevas prácticas artísticas de Nueva York parecía clara. Las películas proyectadas por la Filmmaker’s Cinematheque les habían permitido ver que había una manera de expandir las posibilidades del cine más allá de los límites impuestos por la industria, y su preferencia por la indeterminación y lo emocional sería reciclada para sus obras comprometidas; de ellos aprendían la capacidad del cine para utilizar unas técnicas que actuaran a un nivel más físico y sensorial que emocional.

Los documentales de Newsreel seguían las concepciones de la vanguardia respecto a lo que resultaba aceptable técnicamente: la cámara al hombro que escondía la manipulación del operador que se mueve con ella, de su pulso y su presencia, que pasa a formar parte de la acción y sus lecturas. Las imágenes desenfocadas, la subexposición o sobreexposición y el registro sucio del sonido pasan de ser errores técnicos impresentables a características que pueden aportar una sensación de inmediatez y urgencia. Respondían así a los noticieros de técnica cuidada y profesional que intentaban reducir el caos de los acontecimientos y la pluralidad de perspectivas en una verdad única por razones de claridad. Pero, como había sucedido con Dziga Vertov,

²³⁸ *Íbid*, p.43

con el que se podía establecer una fácil relación por la coincidencia de “juventud, entusiasmo y volatilidad [...] dedicados al concepto de una revolución continua y al potencial del cine para movilizar una identidad política compartida necesaria para un cambio social amplio”²³⁹, la decisión del Newsreel de no imponer una síntesis alternativa a la de los mecanismos de poder provocaría una fuerte polémica respecto a la practicidad de esta indeterminación, la posibilidad de alienar al receptor con una dialéctica no reconciliada que bloqueara su capacidad de acción. Jean-Luc Godard criticaba con dureza el estilo directo del Newsreel y su negativa a oponer su perspectiva a la de los medios de masas tradicionales: “Sólo enseñan lo mismo que la CBS (...). Pero un cineasta revolucionario no enseña sólo una huelga. Explica lo que hay detrás de ella”²⁴⁰. Para contextualizar la crítica de Godard, paradigmática de la oposición a los métodos empleados por Newsreel y en general por los de toda la vanguardia de Nueva York, es interesante señalar que el cineasta francés en este momento había renunciado a la autoría individual, a su firma como artista que revalorizaba sus obras en la industria artística, y se había comprometido en la realización de documentales políticos con un colectivo anónimo, como el neoyorquino, que tomaba el nombre de Grupo Dziga Vertov. En la época de las declaraciones se encontraba preparando *Lotte in Italia*, una película que recogía las ideas políticas de Louis Althusser en una especie de adaptación en paralelo (pues su publicación se retrasó y fue posterior a la finalización de la

²³⁹ Michael Renov, “Newsreel: Old and New – Towards An Historical Profile”, *Film Quarterly*, vol.41, nº1. (Otoño 1987), p.21

²⁴⁰ Andrew Sarris, “Godard and the Revolution”, citado en Davis Sterritt (ed.) *Jean Luc Godard: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998, p. 54

película) de *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. La obra de Godard está estructurada en tres partes. En la primera, presenciamos la vida cotidiana de una joven; en la segunda, gracias a la concienciación política, la protagonista repite estas acciones pero ahora es consciente de cómo reproducen el sistema, cómo todos sus actos forman parte de la normalización inconsciente a la que es sujeta. En la tercera parte, la mujer intentará finalmente, gracias a esta toma de conciencia y su posterior deconstrucción, alterar las acciones de su vida diaria para que sean coherentes con su ideología de izquierda; así, las luchas que buscan representar son las de las acciones cotidianas de su protagonista, la toma de conciencia en los detalles aparentemente triviales. Tanto Godard como Althusser modernizan el planteamiento que remite a los orígenes de la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt, a su interés con relacionar las primeras manifestaciones de una modernidad *extrañamente* interesada en la vida cotidiana con ciertos rasgos de la novela de detectives. Sherlock Holmes, como Auguste Dupin, puede resolver un misterio mediante una simple observación de detalles cotidianos, a través de un razonamiento que se ve como elemental pues “parece ser sólo una cuestión de estar atento al más insignificante de los detalles... un método que transforma lo insignificante en su opuesto”²⁴¹. Para Walter Benjamin ese podía ser el valor de las fotografías de Eugène Atget, instantáneas aparentemente vaciadas de las calles de París comparadas con las del lugar de un crimen: el fotógrafo debía “descubrir la culpa en sus imágenes y

²⁴¹ Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory*, Londres: Routledge, 2001, p. 4

señalar el culpable”²⁴². Para ello, señalaba la necesidad de la leyenda que permitiera un desenmascaramiento real.

La vanguardia neoyorquina se había negado a proporcionarla, y por lo tanto se señalaba como formalista, ajena a las realidades de su sociedad. Como en la nueva recepción artística defendida por Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación*²⁴³, eran obras que preferían una erótica de lo cotidiano, rechazando la hermeneútica y la interpretación. Un recorrido por las claves del pensamiento estadounidense hubiera mostrado que el famoso alegato de la escritora tenía poco de novedoso y polémico, era tan sólo un resumen tajante de una tradición plenamente establecida en su cultura.

Jean-Luc Godard había retomado la pregunta que reaparecía constantemente en las obras vanguardistas de los Estados Unidos, incluso en las que presentaban un contenido explícitamente político, de agitación y conciencia social: ¿podría tener algún valor político ese nuevo interés en la vida cotidiana sin la leyenda, sin la explicación final del detective, que revela lo oculto y señala a los culpables?

Propiciado en gran medida por la “toma de la palabra” en la que Michel de Certeau centraba los acontecimientos más relevantes de mayo del 68, y en la consciencia de una separación a salvar desde la intelectualidad, el debate tomaría fuerza en las discusiones políticas y

²⁴² Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987, p.82

²⁴³ Textos como “Notas sobre el camp”, publicado en el mismo libro, muestran cómo fue una de las primeras en señalar la importancia política que podría tener el movimiento *underground*.

filosóficas de finales de la década y principios de la siguiente. La posición del autor (ya firmara una obra de ficción, un texto filosófico o un discurso del partido ante las masas) se sometía a una reevaluación política y la necesidad de un esquema teórico y de un sistema de pensamiento que guiara e iluminara al lector no sólo había dejado de ser necesario sino que podía ser criticado abiertamente como la toma de una posición de poder en el nuevo mundo de receptores emancipados. Jacques Rancière había resumido este pensamiento confrontándose precisamente a Althusser, su antiguo maestro.²⁴⁴

Ambos colectivos cinematográficos terminaron realizando su propio trabajo de autocrítica respecto a estas cuestiones: Godard finalizaría su período en el colectivo asumiendo de nuevo la autoría (junto a la de su mujer, Anne-Marie Miéville, muy importante en el proceso) en *Ici et ailleurs*, donde revisan las imágenes filmadas de un proyecto fallido para buscar ese posible despotismo a la hora de descifrar e interpretar desde su posición de detective educador. Tras esta obra clave en su filmografía, Godard retomaría para su utilización política algo que siempre había estado en sus películas: la capacidad autorreflexiva de una obra que, siguiendo los postulados modernistas, no esconde su propia condición. El resumen que hace James Monaco de la práctica política en las películas de Godard parece ahora mucho más cercano a los postulados que Rancière propondría para liberar al artista del didactismo ilustrado; el arte podía mostrar a través de su distancia la

²⁴⁴ “Uno podría decir, ampliando la cuestión un poco, que el modelo político asumido por esta problemática era el mismo modelo que el de la filosofía del educador: el despotismo ilustrado”. Jacques Rancière, *La leçon d’Althusser*. Paris: Gallimard, 1974, p.106(n)

forma en la que está construida nuestra noción de la vida y la realidad, y plasmarlas de otro modo para que la diferencia iluminara su funcionamiento. “No divorciar la película de la vida, sino distanciar su arte para que nos sea posible integrarlo en nuestras vidas. Cuando no vemos diferencia cualitativa entre la película y la vida, entonces no tenemos sentido de la película en sí misma, y por lo tanto es inútil”²⁴⁵.

De la misma forma, el Newsreel asumiría su incapacidad de ir más allá del registro. En abril de 1968, con apenas unos meses de recorrido, el colectivo presenta una declaración en el que ya señalan sus posibles errores, señalando la necesidad de encontrar una forma de aportar, de provocar el cambio, sin reducir la complejidad de lo real ni dictar cátedra. “Nos apoyamos en la cobertura y la presentación como nuestro formato básico [...] No es un gran logro ser capaces de cubrir una marcha por la paz o una manifestación”²⁴⁶.

En estas declaraciones se encuentra el reconocimiento de una base compartida con aquello contra lo que luchaban, algo que no supieron transcender: ignorando y evitando los conceptos de empatía y moralidad burguesa para llegar a conmocionar a sus espectadores, habían reproducido los mismos sistemas que atacaban, representando desde otra perspectiva la necesidad del vínculo emotivo que pone a la razón entre paréntesis, y que es la base de la cultura de masas a la que se oponen. Los artistas más sofisticados de los sesenta habían puesto

²⁴⁵ James Monaco, “*Le Gai Savoir*: Picture and act: Godard’s plexus” in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 1975.

²⁴⁶ Newsreel, “Some Newsreel Documents [1967-1968]” citado en Massimo Teodori (ed.) *The New Left: A Documentary History*. Londres: Jonathan Cape, 1970, p. 387

en conflicto (con la integración, paródica o embelesada, por el melodrama, el *star-system* o la publicidad). Sin embargo el Newsreel se encontraba con que, si bien sus reportajes sí suscitaban las reacciones que buscaban, lo hacían reutilizando sin cuestionar unos métodos cuya validez comprobada era sólo una prueba más de su falta de confrontación profunda.

La obra de Robert Kramer, integrante del colectivo desde su origen, pone en cuestión estos problemas. Por un lado, pese a que teóricamente está de acuerdo con los imperativos de la creación colectiva se enfrenta a sus supuestos a través de una defensa de la subjetividad y la necesidad de compartir la experiencia particular para construir vínculos de grupo.

Siempre he tenido miedo de lo que se podría llamar el síndrome Jonas Mekas[...]: “Abrazo completamente mi subjetividad”. Siempre hubo prohibiciones contra el hecho de abrazar totalmente la subjetividad. Han tomado diferentes formas: un cierto tipo de corrección política, una cierta idea de la responsabilidad social, el principio de la comunicabilidad, la idea de hablarle a alguien y no sólo a uno mismo. Pero todas estas formas tenían en común la relación muy compleja entre esconderse y no esconderse, entre sinceridad y artificio...²⁴⁷

Robert Kramer necesitaba los dos polos que mantuvieran la dialéctica: la capacidad del cine *underground* para construir un reflejo de una visión subjetiva como respuesta a la estandarización del pensamiento, y la negación simbólica de su propia personalidad al renunciar a su propia firma y hacer encajar su sensibilidad artística junto a la de sus compañeros. Desde el primer momento, estas tensiones habían

²⁴⁷ Bernard Eisenschtz, *Punto de partida*, p. 119.

supuesto una fuente de energía que ayudaba a realizar unas películas más complejas; la oposición de Kramer a los métodos del cine directo que utilizaban sus compañeros provocaba que la estructura típica de estas películas (la filmación de material en bruto que luego encontrará una forma con la única ayuda del montaje que selecciona el hilo conductor) se complica por su demanda de partir de unas ideas ya establecidas que sirva como base y estructura sobre la que poder trabajar.

Se trata de preparar la situación de la mejor manera posible para que, cuando se filma, pueda continuar conteniendo una cierta espontaneidad, algo de lo que admiramos en la vida. [...] Creo que cuanto más pueda haber una preparación, en el sentido de crear una libertad, más posibilidades hay de que se produzca algo excitante.²⁴⁸

Esta forma diferente de trabajar le aleja de todas las prácticas cinematográficas de la vanguardia de su época, que rechazaban el trabajo de preparación como otra de las formas en las que la razón nubla la capacidad de reacción pura ante lo que sucede frente al artista. Kramer vuelve a una de las referencias primigenias respecto a los valores de la improvisación, el jazz, para afirmar que precisamente cuanto mejor conoce el músico la canción, el *standard* sobre el que improvisará, más libre puede sentirse para explorar nuevos territorios.

La necesidad de imponer su propio punto de vista, su resistencia a ser asimilador por el grupo, tenía también mucho que ver con un compromiso político muy presente en las discusiones políticas del final de la época. Reinvidicarlo era también reconocer que todo discurso

²⁴⁸ Op. cit., p. 127

lleva implícita la situación de la persona que lo efectúa, y que ésta debe ser puesta en primera línea para tener alguna validez.

En 1969, Robert Kramer filma *Ice*, una película de ficción que coloca esta posición en primer plano. Bajo la forma de una distopía política, el filme presenta unos Estados Unidos bajo un régimen fascista en guerra con unos insurgentes que desde dentro y fuera de las fronteras buscan derrocarlo. Los protagonistas son un colectivo de jóvenes que tendrán que decidir si pasan a formar parte de la lucha armada, y terminan conociendo la práctica terrorista después de demasiados años de discusión teórica.

Fue rodada con las mismas técnicas de sus documentales y con compromisos semejantes: los actores eran sus propios compañeros de colectivo, que representaban personajes no muy alejados de ellos mismos y que mantenían el control sobre su propia representación, negándose a hacer o decir ciertas cosas, por mucho que formaran parte de una película ya escrita. El componente de psicodrama es por lo tanto bastante prominente, con la ficción colándose por primera vez en el Newsreel para poder revelar los errores del colectivo y las propias contradicciones internas de sus integrantes. La larga secuencia de la asamblea plantea, con sus monólogos encadenados y subrepticias luchas de poder, el ejemplo más claro al provocar que el contexto ficticio rebaje la reacción de los filmados a cubrir su propia imagen, actuando como escudo transparente; por esto, pese a su hipótesis futurista, no sólo no estamos lejos de la filmación documental de una verdadera asamblea política sino que las técnicas híbridas permiten

acceder a una realidad que hubiera sido autocensurada ante la presencia de la cámara.

La película se centra en mostrar cómo las situaciones de tensión de la lucha política afectan a la vida de los miembros del colectivo y viceversa, cómo la separación entre intimidad y grupo, teoría y práctica, se desmorona ante los hechos; la perplejidad del que, tras armar a la banda con fusiles automáticos, se pregunta cuántos de ellos habrán participado en una pelea alguna vez en su vida, refleja la de Kramer ante una deliberación que no tomaba en cuenta todo aquello que consideran “insignificante” ante la urgencia de la acción. El clima de paranoia en el que viven los integrantes del grupo o la incapacidad de establecer relaciones afectivas o sexuales en este contexto deben ser mostrados como una parte más de sus vidas: considerar esta parte del activismo como desechable es seguir las corrientes deshumanizadoras del fascismo contra el que buscan luchar. Pero hay algo más en este interés de Kramer por la intrahistoria del compromiso político, que tiene que ver con una frase de Don Juan Matus, el indio yaqui retratado por el antropólogo Carlos Castaneda, que el cineasta eligió como epígrafe de su página web oficial. Decía que un guerrero debía ser impecable, y esto “significa poner tu vida en juego para que respalde tus decisiones, y luego hacer mucho más de lo que esté en tu mano para llevar a cabo esas decisiones”²⁴⁹. Todos los actos, públicos o privados, más allá de la importancia y el valor que serles otorgados, deben responder ante una autoexigencia constante dentro de la situación de guerra en la que el cineasta imaginaba el mundo. Cada

²⁴⁹ Carlos Castaneda, *The Art of Dreaming*. Nueva York: Harper Collins, 1993, p. 155

acto, cada elección, deben encaminarse a esa necesidad de coherencia, y por esto no hay detalle que no pueda tener sitio en sus películas.

Tras el montaje y la visión del resultado final, el colectivo Newsreel no aceptó la distribución de *Ice* por considerarse incomprensible y demasiado personal, alejada de sus planteamientos y su ideología. La película contribuyó al abandono de Kramer y también a la propia disolución del colectivo, afectado por la imagen que les había devuelto. Muchos de sus integrantes se negaron a distribuir la película porque supondría apoyar las acciones violentas representadas, y después del meticuloso relato de sus consecuencias reales ya no podían comprometerse con esas decisiones. De forma más general, se había desenmascarado toda una serie de hipocresías que no podían soportar el peso de la atención por los detalles cotidianos. Pese al éxodo masivo del bloque neoyorquino, una nueva generación ocupó su lugar en Newsreel, con mayor énfasis en la presencia de mujeres y minorías como parte central del proceso creativo y dando voz a subjetividades silenciadas que pudieran volver a unir la idea de voz personal y compromiso político.

Pero la disolución de lo que había sido su entorno durante todos esos años afectó profundamente a Kramer. Tras cuatro años retirado en una comuna de Vermont, volvió al cine con *Milestones*, rodada en colaboración con uno de sus antiguos compañeros del Newsreel. Los bombardeos sobre Hanoi se habían cobrado casi dos mil vidas civiles y la respuesta de un activismo en vías de desmovilización le había

empujado a filmar lo que podía esconderse detrás de aquel silencio. Podría ser también el primer paso para una reagrupación.

La película plantea el “importante trabajo político” de intentar “a través de las experiencias vividas por la gente, exponer las elecciones que hicimos y lo que significan en el contexto de la América de hoy”²⁵⁰. La forma es similar a la de *Ice*, lo que llevó a muchos espectadores a dar por hecho que se trataba de un documental. De nuevo los actores tienen un personaje que pueden adaptar a su ideología y sobre el que pueden decidir en un ambiente de creación colectiva. Se trata de una película que muestra la vida personal de unos jóvenes de clase media blancos, que esta vez se replantean su posición en el mundo y cómo ser coherentes con sus ideales, cuál es el mejor camino para luchar por ellos. Vuelven la vista atrás, a su propio pasado, entrelazado con el de su país, hablan con sus padres. Algunos de ellos también fueron militantes en un mundo con verdades más sencillas, otros no entienden la necesidad de escoger un camino que les aleja de su familia y de su entorno. Buscan saber cuál es la posición desde la que ven el mundo y cómo actuar y moverse desde ella.

Una de las principales cualidades cinematográficas es el juego con las escalas, y el poema de Ho Chi Minh al que hace referencia el título de la película se encarga de ponerlo en juego: la piedra sin ningún valor que puede salvar una vida al convertirse en hito y reorientar a la persona que no encuentra su camino. Los protagonistas de la película

²⁵⁰ G. Roy Levin, “Reclaiming our past, reclaiming our beginning”. *Jump Cut*, n°10-11, 1976, p.6

serán estas personas perdidas que también son estos hitos, dando y recibiendo la ayuda de acuerdo a sus posibilidades y necesidades; el acto de cineasta es cambiar toda la escala deshumanizadora que había creado el fascismo y cuyas reglas del juego se habían aceptado tácitamente. En las posibilidades que ofrece el mundo en blanco de una película, en esa distancia del arte, Kramer puede impugnar completamente esas leyes que llevan al desánimo y la derrota sin son aceptadas. Todas las voces cuentan en una compleja polifonía que olvida las nociones tradicionales de relato (salvo en unas pocas ocasiones, ni siquiera la sincronía entre imagen y sonido es respetada), presentando tan sólo fragmentos de biografías, trozos de vida sin un significado impuesto que los desvirtúe, defendiendo su importancia en sí mismos. Los recurrentes recursos a la naturaleza, el río, las montañas, el desierto, la cascada final, son parte de esta búsqueda de frontalidad: en el fondo, estamos viendo a varios animales en busca de techo y comida, que seguirán reproduciéndose en un planeta amenazado por su propia especie. La fuerza de la vida que sigue su curso, como testimonia la larga secuencia del parto; el nacimiento de un nuevo estadounidense ajeno a la Historia de su país pero que cargará con ella (hemos visto, a lo largo de la película, las imágenes antiguas de ese bagaje con el que tendrá que negociar, como han hecho sus padres, y que nunca podrá destruir del todo aunque tengan la obligación de intentarlo haciendo “algo más que todo lo posible”).

Ante la desorientación de sus compañeros, Kramer planteaba una película que les mostrara interrogándose sobre la significación política de sus vidas, como forma de catarsis que les permitiera borrar la culpa

de su inmovilismo y que explorara sus contradicciones para superarlas y entablar “una relación totalmente distinta con la historia del país, mucho menos abstracta y mucho más sentida”²⁵¹. Esta relación inversa entre abstracción y sentimiento recupera ciertos planteamientos del cine *underground* que el cineasta asume explícitamente.

Las políticas de los setenta no pudieron continuar por nuestras propias limitaciones. Es la responsabilidad de los revolucionarios reivindicar todas las cosas buenas del mundo, en la revolución, no crear vidas que las descarten, no decir no podéis tener películas hermosas, por ejemplo. Puedes tener películas hermosas y ser un revolucionario.²⁵²

La necesidad de compartir el mundo centra la obra de Kramer, y encuentra en el cine la mejor disciplina artística para poder mostrarlo tal y como es. Mientras sentía que la literatura le alejaba de él al traducirlo en palabras, la cámara le permite permanecer abierto a todos sus acontecimientos; Kramer podía parafrasear a Warhol afirmando que bastaba colocar la cámara y filmar para obtener algo hermoso.

Hacemos todos lo posible por conservar la espontaneidad y la impresión de lo que se produce ahí se produce por primera vez.[...] Este cine estaba lleno de imágenes muy fuertes, y siempre teníamos la impresión de que el mundo no las regalaba: “No somos más que sirvientes del mundo”.²⁵³

La integración de estas inquietudes en una red más compleja que el sintetismo de casi todos los cineastas líricos, y la explicitud del

²⁵¹ Bernard Eisenschitz, *Punto de partida*, p.33.

²⁵² G. Roy Levin, “Reclaiming our past, reclaiming our beginning”, p.7

²⁵³ Bernard Eisenschitz, *Punto de partida*, p.71.

contexto político de la obra, contribuyó a que la recepción crítica europea aceptara esta vez una propuesta de este tipo. *Cahiers du Cinéma* organizó una mesa redonda para hablar de *Milestones*, la película más importante del año; sus comentarios parecen mostrar una reconciliación con muchas de las características que habían desdeñado en las películas anteriores de la generación de Kramer.

No hay un corte entre la vida privada y la vida política; y ese es un viejo tema, que conocemos también aquí y sobre el cual empezamos a avanzar, a ver lo político en los detalles de la vida cotidiana, de la vida con los amigos, con la pareja, con los niños...²⁵⁴

Los críticos de la revista enfrentan directamente, con algo de autocritica, la diferencia cultural entre los dos continentes a la hora de afrontar la política, reconociendo “una aproximación a la intimidad que está relativamente censurada en lo que concierne al punto de vista político de las cosas aquí, en Francia, en Europa”²⁵⁵, cuya importancia recién descubierta aún tenía mucho camino por recorrer.

5.2. Chantal Akerman

En el año 1968, una joven belga de 18 años llamaba la atención de los festivales de cine internacionales con su cortometraje *Saute ma ville*. En ella se muestran las últimas acciones de un personaje que terminará por inmolarse, un punto de partida inspirado por *Pierrot le fou* de

²⁵⁴ VVAA, “Milestones et nous”, *Cahiers du Cinéma*, n°258-259, Julio-agosto 1975

²⁵⁵ Op.cit

Godard pero al que Chantal Akerman proporcionó un giro revelador gracias al borrado de justificaciones narrativas. En aquélla, la huida de su protagonista era precipitada por la persecución de unos terroristas implicados en el tráfico de armas; como en otras ocasiones el cineasta francés se encargaba de ridiculizar su excusa argumental a través de los recursos formales para dejar claro que esto no merecía ninguna atención, sólo era la excusa para precipitar una evasión de todo lo establecido.

En *Saute ma ville* no hay razón explícita que pueda explicar su acción final, ni su comportamiento absurdo a lo largo del metraje. La película ya comienza en movimiento desde los primeros planos de situación, en los que la cámara se mueve de forma nerviosa por un barrio de pisos altos de la periferia, mostrando panorámicas verticales que testimonien la altura de los edificios. Esta intranquilidad parece reflejar la identidad entre actriz y cineasta: al ver por primera vez al personaje, interpretado por la propia Akerman, sus movimientos ya aparecen nerviosos y acelerados. La protagonista intenta subir el ascensor, presionando el botón sin parar, pero como no llega sube las escaleras corriendo. Remarcando de nuevo que la cocina en la que pasaremos el resto de la película se encuentra situada a gran altura, el ascenso de las escaleras se nos muestra en off a través de un plano largo de un ascensor en movimiento que acude a la llamada del personaje que ya no está ahí.

En el siguiente plano vemos el escenario donde permaneceremos hasta el final: la cocina de un pequeño apartamento. La protagonista se

encierra en ella, cerrando la puerta con cinta aislante, y comienza entonces a realizar una serie de actividades de la vida cotidiana de una forma cada vez más extraña. La actuación de Akerman recuerda al cine mudo cómico y al género burlesco que la cineasta enfrentaría más frontalmente en películas posteriores, y al igual que en *One AM* de Charles Chaplin, el interés de la película se construye respecto a la forma en la que se llevan a cabo acciones banales. Pero como en el caso de Godard, el personaje interpretado por Chaplin tenía una razón para que los gestos cotidianos se convirtieran en epopeyas (volví a casa con una gran borrachera), mientras que será el espectador el que tenga que interpretar, si lo desea, el porqué de este comportamiento en el que “el orden y el caos coexisten como intermitencias estroboscópicas”²⁵⁶. El personaje realiza acciones acordes al lugar: prepara la comida, come, lava el suelo, limpia unos zapatos... pero las lleva a cabo como un autómatas fuera de control que ha olvidado su programación pero que está determinado a cumplir su tarea.

Si bien muchos de los temas de su cine posterior se encontraban ya en este cortometraje, un acontecimiento marcaría la trayectoria posterior de la cineasta. Empujada por la calurosa acogida de su primera obra, Akerman decide mudarse a Nueva York, el centro de la comunidad artística donde “tenía la impresión de que podía hacerlo todo”²⁵⁷.

Vi las películas de Michael Snow y Jonas Mekas, que abrieron mi mente a muchas cosas nuevas: la relación entre la película y

²⁵⁶ Ivonne Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996, p.1

²⁵⁷ Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers de cinéma livres, 2004, p.115

tu cuerpo, el tiempo como la cosa más importante en una película. El tiempo y la energía. Ver sus películas me dio el valor de probar algo más, no sólo hacer dinero.²⁵⁸

La Cinemathèque donde se proyectaban las películas de la cooperativa le permitió acercarse al movimiento de vanguardia, que en 1971 tenía como protagonista a un nuevo género denominado “estructural” por el teórico e historiador P. Adams Sitney, “un cine de estructura en el que la forma de la película completa está predeterminada y simplificada”²⁵⁹. En otra vuelta a los orígenes, esta vez desde el punto de vista más formal, los cineastas de esta escuela recuperaban la idea de la duración prefijada que vimos en el cine de los Lumière. Sitney también señala el cine de Warhol como detonante de este nuevo camino de la vanguardia; los cineastas pueden delegar al azar o a las necesidades técnicas la elección del contenido y la duración, y que a través de “una textura uniforme y una mirada fija a un acontecimiento u objeto drenan el *significado* promoviendo la indiferencia como una estrategia formal y política”²⁶⁰. Para Adams y muchos otros teóricos que han tratado el período, esta decisión servía para llamar la atención sobre la forma cinematográfica, que constituiría entonces “la impresión principal” de estas películas junto al desenmascaramiento de la capacidad ilusionista de la imagen proyectada²⁶¹. En *Lemon*, Hollis

²⁵⁸ Chantal Akerman citada en Marsha Kinder, “Reflections on Jeanne Dielman”, *Film Quarterly*, n°4, Verano 1977, p. 2

²⁵⁹ P. Adams Sitney. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. Nueva York: Oxford University Press, 1979, p.369

²⁶⁰ Margulies, op.cit., p. 9

²⁶¹ Adams, op.cit. En su obra posterior *Eyes Upside Down*, Adams lo relacionaría con el pasaje de Emerson describiendo su experiencia en la cámara oscura, para señalar cómo esta puede llevar al espectador a plantearse la ilusión de cualquier acto perceptivo, y disfrutar de la vida desde una nueva posición.

Frampton conseguía una de las piezas claves de este tipo de cine, uniendo varias tendencias de la época en una película de nueve minutos. Una luz iluminaba poco a poco un limón como si fuera un planeta, con un ritmo pensado para acompañar la duración de la bobina única. El minimalismo radical de su planteamiento (“nos planteábamos cuál sería el mínimo con el que se podría conseguir hacer algo que fuera llamado película”, como reconocía Frampton años después²⁶²) le permite jugar con las escalas tanto literal y figuradamente. El limón se agranda en la pantalla y el foco que le ilumina, y que debería ser pequeño para poder realizar con precisión su trayectoria, podría recordar a los grandes proyectores utilizados en los estudios de Hollywood; y como nada más se presenta en la película, tan sólo el limón y la luz que le ilumina, la importancia que se le concede a sus elementos al aislarlos lo relaciona con la defensa de lo cotidiano del cine lírico anterior.

Inmersa en este ambiente, Akerman aprovecha sus contactos para realizar dos películas silentes que asumen varias características de este estilo. En *La Chambre* una cámara da vueltas sobre su eje para mostrar una habitación durante el tiempo que dura la bobina; ocupando el mismo lugar jerárquico que cualquier objeto de la habitación en el movimiento fijo de la panorámica, la cineasta aparece tumbada en la cama en la primera vuelta, y comiendo una manzana en otra vuelta de la cámara; el cambio de acción crea su propia narrativa y su propio suspense respecto a las siguientes acciones del personaje, pero ambas

²⁶² Hollis Frampton en los comentarios para la edición doméstica de sus obras: *A Hollis Frampton Odyssey*, Nueva York, 2012

se ven frustradas por el final indiferente de la bobina. Tras esta película dirige *Hotel Monterey*, de mayor duración, y en el que la duración de los planos ya no está regida por la bobina; en su lugar, es el espacio el que se impone, en un recorrido desde la planta baja del hotel que acaba en la azotea, del interior al exterior y de la oscuridad de la noche a la luz del amanecer. Como en la anterior obra, la ausencia total de historia o información clásica deja al espectador a solas y sin ideas preconcebidas con las formas del hotel y con las figuras humanas que lo habitan. El ambiente cerrado y oscuro de sus interiores provoca que los últimos minutos del metraje conviertan la filmación de la luz del sol en un clímax: las luces del amanecer comienzan a verse a través de las persianas, la cámara sale a la azotea y registra la mañana.

En *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, cuenta con Delphine Seyrig, ya una estrella de renombre en Francia, para que interprete el papel protagonista (otra ama de casa, como en *Pull my Daisy*, aunque esta vez viuda). Se trata de una vuelta a la ficción de su primer cortometraje, con el que compartirá algunos temas: espacio de la cocina como prisión de la cotidianidad femenina y la mirada a unas acciones triviales que se van volviendo más extrañas. La influencia de sus recientes experiencias con la vanguardia de Nueva York construye una película con unas características formales muy diferentes; para Akerman, la decisión de volver a trabajar en una obra narrativa fue dura, “casi tenía vergüenza: tenía la vaga sensación de traicionar

haciendo ficción”²⁶³. Pero la naturaleza mestiza de la obra, que narra una historia lineal e inteligible pero con el dominio formal del tiempo y el espacio cinematográficos propia de la abstracción vanguardista, resulta uno de sus puntos fuertes y como señaló Manny Farber “sugiere la posibilidad de un diálogo factible entre el cine estructural y el comercial”²⁶⁴, que permitiría a ambos beneficiarse de sus potencialidades, y que refleja la doble educación de su cineasta tomando lo aprendido “de la forma en los Estados Unidos y de la narración en Europa”²⁶⁵.

La película muestra tres días de la vida de una ama de casa viuda: cómo limpia la casa, prepara la comida, se baña, ayuda a su hijo con las tareas del colegio... todas las acciones básicas e indispensables, incluyendo el trabajo remunerado que complementa su pensión, y que también realiza en casa. Jeanne reserva unas horas en la planificación muy estructurada de su día para recibir a hombres con los que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero; esta es la única acción que se mantiene en elipsis hasta el último día, mientras que todas las demás serán mostradas en su duración real. Al transponer este recurso a una narración (aunque sea tan minimalista como esta), se subraya que se trata de “escenas habitualmente ignoradas en la representación convencional”²⁶⁶, de forma aún más clara que en las obras experimentales en las que se inspira. Las secuencias en las que la

²⁶³ Akerman, op. cit. p.116

²⁶⁴ Manny Farber, *Farber on Film*. Nueva York: Library of America, 2009, p. 769

²⁶⁵ Akerman en Kinder, op.cit. 3

²⁶⁶ Ivone Margulies. “A Matter of Time: *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*”, <https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>.

protagonista entra y sale en el cuarto de su hijo mientras realiza las primeras tareas del día dejan claras las intenciones de la cineasta, manteniendo en todo momento la verosimilitud y la coherencia de su estructura. El hijo, al que veremos vigilar con cuidado las actuaciones de la madre (señalándole por ejemplo que le falta un botón de la camisa por abrochar), sigue durmiendo mientras ella prepara la casa, y sólo le despertará cuando todo esté listo. La forma en que permanece completamente ajeno, y literalmente inconsciente, a todo ese trabajo invisible, resume la forma y el fondo con el que Akerman aporta a su trabajo, la “nueva energía politizada [...] con un fuerte acento feminista”²⁶⁷. Enseña el vacío en el que este trabajo femenino permanece tanto en la realidad social como en su representación, perdido en las elipsis por las miradas de autores masculinos.

Como en las obras de la década anterior, en las que cualquier connotación política debía surgir de forma natural de las imágenes y crear unas ideas no impuestas, abiertas a la interpretación del espectador, la denuncia de la situación de la mujer en una sociedad patriarcal, las represiones que sufre, deben mostrarse siempre supeditadas al respeto absoluto a la labor de la protagonista y a su representación fiel. “La preocupación de Akerman radica en cómo interrogar a lo *infraordinario*, cómo describirlo, cómo hacerlo hablar”²⁶⁸. En una entrevista con Marsha Kinder, la cineasta reconocía su negativa a ofrecer un discurso explícito o una solución clara a los problemas que plantea.

²⁶⁷ Margulies, op.cit.

²⁶⁸ David Oubiña. *Filmología: ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000, p. 45

Una nunca puede saber qué efecto tendrá una película, quizá enseñar la trampa lleve a la revolución. No sé cuál es la alternativa. Lo importante es el estilo, la forma. Muestra que todos estamos condicionados. La atención que nuestro a los gestos de esta mujer es muy positiva, mostrar que alguien lavando los platos puede ser utilizado en el arte es muy positivo.²⁶⁹

La incomodidad con que cierta crítica feminista recibió la película está también muy relacionada con estas palabras. Akerman encuentra belleza en esos gestos y utiliza el poder de la cámara para elevarlos. Quiere “revalorizarlos[...], mostrar el justo valor de la vida cotidiana femenina”²⁷⁰ (como veíamos también en Warhol, a través de una dialéctica no reconciliada, sin síntesis posible) al mismo tiempo que señalar que esta mujer está “atrapada en rituales sociales sin sentido que al final la llevan a cometer un acto desesperado y demente”²⁷¹. Cuando en el segundo volumen de *L'invention du quotidien* Luce Giard ha de encargarse del capítulo dedicado a la cocina, comienza citando esta película como ejemplo perfecto del proyecto en el que se embarcó junto al equipo de Michel de Certeau: los gestos y las formas de hacer las actividades cotidianas, los pequeños detalles realizados por los individuos, demasiado pequeños para ser apercibidos por las miradas del poder o del relato, aportan una información clave de la sociedad. Pero Giard no puede evitar narrar desde su propia experiencia su relación, como mujer feminista, con las tareas domésticas de la cocina. Recuerda cómo de adolescente se negó por ideales a que las mujeres de su casa le enseñaran a cocinar, pero que cuando se independizó se

²⁶⁹ Kinder, op.cit.

²⁷⁰ Chantal Akerman citada en Jacques Siclier, “Un film hyperréaliste sur l'occupation du temps”, *Le Monde*, 22 de enero de 1976.

²⁷¹ Kinder, op.cit

dio cuenta de que tendría que hacerlo. De todas formas se dio cuenta de que ya había aprendido casi todo, tan sólo por haber sido testigo involuntario de sus gestos: había conservado una cierta inercia, recuerdos inconscientes que la ayudaban a llevar a cabo estas tareas.

El homenaje a estas acciones inadvertidas, a las mujeres que realizan un trabajo al que se suman las alienaciones de una sociedad patriarcal, está presente durante toda la película aunque el equilibrio va perdiéndose a medida que pasan los días, cuando la precisión casi robótica con la que realiza las acciones el primer día evoluciona poco a poco hasta una versión minimalista, y sin su contenido burlesco, del comportamiento desquiciado de la protagonista de *Saute ma ville*. A partir del segundo día, la rutina perfectamente programada, la cuadrícula de su tiempo se disuelve. No consigue hacer café, y cuece demasiado unas patatas; en el ritmo y las escalas a las que nos ha habituado durante el metraje, estos momentos se viven con la misma tensión que el crimen con el que se acaba la película. Jeanne Dielman se plantea realizar un puré con las patatas demasiado cocidas, pero no puede porque ya va a prepararlo al día siguiente; así que altera el curso de sus acciones para que nada cambie, incapaz de reaccionar ante las contingencias y reorientar su error. Esta mecanización forzada de la mujer, cuyo pensamiento propio resultaría demasiado peligroso y debe reprimirse, aparece también en el monólogo de la vecina, de la que Akerman sólo muestra la voz. Ésta mujer narra a la protagonista cómo, incapaz de decidirse en su turno de la carnicería, terminó comprando la misma carne que había pedido la clienta anterior, mucho más cara y que no sabía cómo cocinar.

La tensión que estalla en esos momentos y la alienación que se hace explícita en esas secuencias están, sin embargo, durante toda la película. “Aprendemos a advertir en los pequeños matices diferencias categoriales [...] una tensión contenida enerva los movimientos)”²⁷². La acumulación cada vez mayor de pequeños *lapses* (se olvida de encender la luz de una habitación, deja un plato sin enjuagar, tira un cubierto al suelo) y que constituyen acontecimientos narrativos en la película avanza al mismo tiempo que la labor descriptiva, en colaboración con su actriz: esta citada tensión de gestos y movimientos que también está omnipresente en la segunda mitad de la película. Jeanne pela las patatas como todos los días, pero en la contención de su rostro y en la brusquedad con la que ataca la piel puede verse todo lo que se mantiene lejos de la superficie.

En el último día que aparece en la película se nos muestra el desmoronamiento final de esta prisión cotidiana en la que Jeanne se sentía cómoda; con uno de sus clientes, en lo que debería ser una tarea más de su día, tiene un orgasmo. Ante un cambio tan drástico, su reacción no puede ser más extraordinaria: Jeanne se levanta para recoger unas tijeras y vuelve en la cama para apuñalar a su cliente con ellas. La espectacular conclusión parece fuera de lugar en una película que optaba por el minimalismo, y así se lo hicieron saber diversos artistas como Marguerite Duras, que criticaron la decisión (aunque la que era considerada una de las películas clave del movimiento estructural, *Wavelength*, también mostraba a su manera semiabstracta un asesinato). Es, sin embargo, la conclusión natural del

²⁷² Oubiña, op.cit. p. 47

desmoronamiento de la obsesiva compartimentación temporal de la protagonista; el orgasmo en el que la noción consciente de tiempo se difumina, una liberación a la que Jeanne ha de responder violentamente al ser privada de su único modo de relacionarse con el mundo.

El siguiente plano es precisamente el de un tiempo detenido. La protagonista está sentada a la mesa, no ha encendido la luz como hacía siempre al entrar a cada habitación. Es la tercera ocasión en la que la vemos sentada, descansando o sin saber qué hacer, planos que en la estructura de la película se cargaban de tensión porque a diferencia de los demás que debían someterse a la duración real de las acciones, parece que podría durar eternamente. De hecho sólo se agota con el final de la película y la aparición de los créditos.



En su texto sobre Baudelaire (autor al que Jeanne lee a través de los deberes de su hijo) Benjamin citó a Jacques Riviere: “Proust murió

por no saber cómo se enciende el fuego, cómo se abre una ventana”²⁷³. En la frase se condensaba, en un montaje a través del tiempo y los autores, su propia idea sobre el empobrecimiento de la experiencia en el capitalismo. Una reseña del crítico John Coleman de esta película de Akerman podría responder desde el otro lado: “Ahora sé cómo cocinar un pastel de carne”²⁷⁴. Lo que podría haber sido un comentario sarcástico respecto a la atención con que Akerman filmaba los gestos de la ama de casa se convertía en un reconocimiento verdadero de una película que entregaba al espectador un saber práctico, una muestra innegable de su propia utilidad.

En *La Maman et la Putain*, película situada en la resaca de mayo del 68 y muy crítica con el movimiento, una escena salvaba algo del naufragio ideológico en el que su autor parecía hallar a toda una generación. El personaje interpretado de Jean-Pierre Léaud hacía la cama en un segundo, de una forma muy alejada de la conciencia obsesiva de Dielman; se ponía de pie encima de la cama, con una esquina de la sábana estirada en cada una de sus manos, y se dejaba caer encima del colchón, con los brazos hacia las esquinas para colocar la sábana. Ante la sorpresa de su amante por esta forma tan curiosa de hacer las cosas, él le responde: “Lo aprendí en una película. Para eso sirven las películas: para aprender a hacer la cama, para aprender a vivir”. Tuvo que ser la protagonista de *Une femme est une femme* la que le sirvió de modelo para su aprendizaje, al igual que Jeanne Dielman enseñó al crítico de cine a cocinar. En esta utilidad

²⁷³ Walter Benjamin, *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980, p.33

²⁷⁴ John Coleman, *The New Stateman*, 1 de junio de 1979

subjetiva del cine cómo realizar un acto cotidiano y cómo vivir se sitúan al mismo nivel, y se delegan ambos al magisterio del cine, que viene a llenar un vacío.

CONCLUSIONES

El poder intrínseco a una representación de la vida cotidiana que consiguiera escapar incluso a su concepto de representación y dejar las cosas “tal cual son”, la dificultad de la tarea pese a su engañosa apariencia de sencillez, ha despertado interés a lo largo de la historia y no es ni siquiera específica de las vanguardias artísticas. Un autor de reconocida reticencia respecto a estas prácticas como era Ludwig Wittgenstein lo plasmaba en el vigesimoséptimo aforismo de sus *Vermischte Bemerkungen*:

...nada sería más notable que ver a un hombre entregado a cualquier actividad sencilla y cotidiana[...]. Pensemos en un teatro, el telón se alza y vemos a un hombre solo que va y viene por su habitación, enciende un cigarro, se sienta, etc., de tal modo que de pronto vemos a un hombre como nunca podemos verlo, casi como si viéramos un capítulo de una biografía con los propios ojos; esto debería ser a la vez inquietante y maravilloso. Más maravilloso que cualquier cosa que un escritor hiciera representar o leer en la escena: veríamos la vida misma. Pero esto lo vemos todos los días y no nos impresiona lo más mínimo. Sí, pero no lo vemos en la perspectiva. [...] Por así decirlo, la obra de arte nos obliga a adoptar la perspectiva correcta, pero sin el arte el objeto es un trozo de la naturaleza como cualquier otro y el que nosotros podamos elevarlo por el entusiasmo no da a nadie derecho a proponérselo. (Debo pensar siempre en una de esas fotografías insípidas, que encuentra interesante quien la tomó, porque estaba allí y experimentó algo, pero que un tercero observa con frialdad justa, si es que es justo observar una cosa con frialdad). Pero ahora me parece que, aparte de la tarea del artista, hay otra manera de apresar el mundo sub specie aeterni. Creo que es el camino del

pensamiento que, por así decirlo, vuela sobre el mundo y lo deja tal cual es –contemplándolo desde arriba, en el vuelo.²⁷⁵

El filósofo ponía en duda finalmente el derecho de los artistas de utilizar este poder, de obligar a los futuros espectadores a presenciar ese desfile de diapositivas de viaje que sólo podía interesar a sus protagonistas. Ese acto es su primera radicalidad, presente en toda la escritura en primera persona. En *Walden* Thoreau se excusa diciendo que muchos le han preguntado por sus años en el bosque y por eso se anima a escribirlo, aunque también deja claro más adelante que desea que aprendan de su experiencia; también era un experimento cuyos resultados podrían beneficiarles. Sus gestos cotidianos, su lista de la compra (que reflejaba en una de sus páginas), sus hábitos de higiene y rutinas de alimentación cobraban ahora el valor de los datos recogidos en este experimento, cuyo propósito era reducir la vida a lo mínimo para así depender lo menos posible del trabajo, el negocio y el Estado, y poder decidir por sí mismo en qué utilizar su tiempo.

Con este planteamiento, los temas sobre los que podía escribir sólo podrían ser el depósito de esta búsqueda. Aparecerían en el libro si pasaban la prueba de esta reducción, todo lo demás quedaría descartado de su obra puesto que no tendría lugar en la estructura de su experimento. En este nuevo orden de valores, la vida cotidiana aparecía siempre tras el borrado de lo superfluo. Una vuelta a los orígenes de la filosofía, en los que la ética se planteaba cómo vivir a través de cuestiones prácticas: cómo alimentarse, buscar abrigo, estar

²⁷⁵ Ludwig Wittgenstein, *Aforismos, cultura y valor*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

solo o con gente... El depurado de su vida conllevaba de forma natural un depurado de su escritura y por lo tanto de su filosofía.

Era un texto que llamaba a ser heredado, y como resumió Stanley Cavell, “heredar significa aquí[...]lo opuesto a repetir”²⁷⁶. Más de un siglo después, los temas de Thoreau se adaptan a un nuevo contexto social y a nuevos factores que alientan el alejamiento del ser humano de su experiencia (arrinconada cada vez más en momentos concretos y anormales, listos para su comercialización). En sus búsquedas de lo esencial se difuminan también los límites entre vida y obra y de la misma forma que Thoreau volvía a los orígenes de la filosofía, los cineastas del Nueva York de los años 60 vuelven a los orígenes de su arte.

Gracias a los nuevos formatos de celuloide, podían ser independientes y realizar cualquier película. Un sueño perseguido por muchos cineastas de las anteriores vanguardias, pero que les obligaba a reducir sus necesidades al máximo. Sin el apoyo de estudios ni productores, sólo podían permitirse pagar la película sobre la que filmarían. Estas carencias les situaban de vuelta con los hermanos Lumière, que también dependían únicamente de la realidad más cercana para realizar sus películas. Pero este es tan sólo un punto de partida, y ni siquiera compartido por todos los cineastas del movimiento²⁷⁷. La búsqueda de los elementos básicos del medio se convierte en una parte central del

²⁷⁶ Stanley Cavell, *En busca de lo ordinario*, p.38

²⁷⁷ Por ejemplo, cuando Andy Warhol comienza en el mundo del cine podría haberse producido cualquier película de presupuesto estándar, pero prefiere realizar los sorprendentes “derroches” de celuloide de sus primeras películas largas o seriales.

cine de la vanguardia neoyorquina y el depósito de sus experimentos vuelve a ser la vida cotidiana; la belleza que se encuentra en aquellos momentos que no tendrían hueco en la obra de no ser por este proceso de resituación.

En el caso del cine hay dos particularidades que tienen que ver con el contexto y el medio: por un lado, los hechos que provocaban la desconexión del ser humano con su vida ordinaria habían ido multiplicándose y fortaleciéndose a lo largo de la historia. Por otro, su instrumento de trabajo, la cámara cinematográfica, consigue reforzar automáticamente la belleza de lo que capta; esta capacidad, que ya había sido anunciada por Emerson con respecto al daguerrotipo, constituía la base de la teoría cinematográfica de Siegfried Kracauer. El cine, tan dotado para la vindicación de los detalles olvidados y el descubrimiento de las maravillas de la vida cotidiana, había colaborado con el bando contrario, el de la alienación y el del “culto a la distracción”²⁷⁸ en las películas comerciales que borraban cualquier rastro de la vida real de sus espectadores. Un desvío de la atención para hacer desaparecer las pruebas del delito.

Las esperanzas de una vanguardia que pudiera separarse de las necesidades narrativas sin alejarse de la realidad tangible, depositadas por Kracauer en la generación *underground* de Nueva York, tuvieron su eco en películas como las que hemos analizado. Cada autor presentaba su propia visión, una concepción de la subjetividad que parte de un yo

²⁷⁸ Siegfried Kracauer, *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, p. 215

incompleto y contradictorio, que por lo tanto se niega a fijar sus ideas en las obras, y que da a cambio una revalorización del presente, desprovisto de las estructuras de ideas a través de los que suele aprehenderse. Para conseguirlo, los autores trabajan diferentes métodos según sus caracteres y bagajes: la exaltación romántica de lo intranscendente de Mekas, el extrañamiento de Warhol o los montajes de Sonbert (entre el reensamblaje surrealista y la composición sinfónica con fragmentos de realidad) son algunos ejemplos de estas formas, que tienen que ver con la utilización del que terminaba siendo para Thoreau el elemento más básico de la vida y aquel que servía como valor respecto al que comparar todo lo demás: el tiempo. Compresión, dilatación o utilización rítmica de la duración de los planos, trabajo con las cadencias de filmación y fotogramas sueltos; conceptos clave sobre los que construyeron su obra personalidades muy diferentes, unidas alrededor de una reconcepción de los tiempos marcados por la técnica cinematográfica tradicional.

Las obras de estos cineastas *underground* de los años 60 pudieron ser heredadas por artistas de la época anterior que aprovecharon la esencialidad conquistada y volvieron explícitos ciertos contenidos más políticos, que no podían encajar en los proyectos iniciales; sólo después de esta controlada *tabula rasa* experimental se podía retomar desde la concepción activista de Kramer o esa acción de revelado de la vida femenina obligada al secretismo que lleva a cabo Chantal Akerman. Estos gestos inequívocos tuvieron su origen en otros más pequeños y sutiles de la década anterior; pero a la vez, al verlos junto a aquellos, se hacen más evidentes ciertas cuestiones sobre el

posicionamiento político de las nuevas vanguardias de los años 60. Su aparente neutralidad y el hecho de que la política sólo aparezca como referencia lejana en el otro extremo del espectro, han sido señalados a menudo como el gran pecado original de la generación; incluso para algunos miembros de la generación, la aceptación mística del entorno podía suponer una vuelta de tuerca a la distracción fascista, pues ahogaba por igual las posibilidades de cambio con su celebración del mundo tal y como era.

Las reticencias a las explicaciones de un autor con mayúscula que explicaba la verdad al pueblo formaban parte tanto de la discusión estética²⁷⁹ como política de la década, pero una obra que tan sólo dejara las cosas tal y como estaban seguía siendo problemática. El autor que tomaba la palabra sin que nadie se lo pidiera y sin que hubiera razones de peso para que alguien se interesara por sus asuntos había constituido, como hemos visto, el primer gesto violento de la representación de lo cotidiano y la escritura en primera persona; el paralelismo político que trazaba Michel de Certeau no basta para señalar que todo lo que pudiera decirse a continuación tuviera valor político. El valor está en el hecho de hacerlo posible y de inspirar a otros a heredarlos más que imitarlos. Pero en el estudio de las obras hemos visto otros matices respecto a estas críticas. Quizá el más destacado tiene que ver con la capacidad conquistada por estas películas para registrar vidas fuera de lo normativo que quedaban al margen de la representación; la decisión de que estas imágenes no

²⁷⁹ Y en el caso del cine en particular, aparece siempre marcando los cambios generacionales, desde *Cahiers de Cinéma* hasta *Film Culture*)

aparecieran acompañadas de ningún tipo de discurso era su mayor elección política. Más allá de la representación de identidades y costumbres censuradas por la sociedad pero mostradas sin mayor importancia, como un detalle más de lo cotidiano, las películas también muestran una vida aparte dentro del capitalismo, la posibilidad de escisiones pequeñas dentro del sistema. Como en el libro de Thoreau, los trabajos y los intercambios económicos no pueden encontrar su hueco en el cine de esta generación.

Con su rechazo de las formas y a las narrativas tradicionales (en las que cada elemento avanzaba en línea recta hacia un fin) los cineastas de la vanguardia de Nueva York se oponían también a una organización racional; para Lyotard constituyeron la única forma real de “acinema”, un nuevo arte soñado que se basaría únicamente en el disfrute sensorial y el goce pulsional, y así, opuesto y destructor del orden establecido.

Una cerilla frotada se consume. Si con ella se enciende el gas gracias al cual se calienta el agua para el café que se toma antes de salir al trabajo, la consumición no es estéril, es un movimiento que pertenece al circuito del capital: mercancía-cerilla -> mercancía fuerza de trabajo -> dinero-salario -> mercancía fósforo. Pero cuando el niño frota la cabeza *para ver*, porque sí, le gusta el movimiento, le gustan los colores que pasan por el apogeo de su esplendor, la muerte de la pequeña maderita, el chisporroteo. Le gustan pues, diferencias estériles, que no conducen a nada, es decir, no son igualizables y compensables, pérdidas, lo que el físico llamará degradación de energía.²⁸⁰

²⁸⁰ Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981, p. 53.

La utilización de los nuevos recursos formales por la industria de Hollywood o por futuros géneros audiovisuales como el videoclip dio un nuevo giro al concepto de “cine experimental”: parecía que la historia oficial quería absorberlas como laboratorio de ensayo en los que probar ideas antes de utilizarlas en obras sólidas.

Pero, leyéndolas desde la concepción de experimento de Thoreau, la estética y la política de estas obras están a salvo de cualquier utilización banal de sus recursos; fueron la prueba de que este mundo de energía degradada había sido posible en la vida y la obra de algunos artistas, durante algunos años, en ciertos lugares de la ciudad de Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Idea de la prosa*. Traducción de Laura Silvani. Barcelona: Península, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.
- AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: *Cahiers du cinéma*, Centre Pompidou, 2004.
- ALLAN, Blaine- “The Making (and Unmaking) of Pull My Daisy”, *Film History*, vol. 2, n°3 (Septiembre-Octubre 1988).
- ANDERSEN, THOM. “The ‘60s Without Compromise: Watching Warhol’s Films”, *Rouge*, n°8 (2006).
- ASHBERY, John. *Collected Poems 1956-1987*. Manchester: Carcanet Press, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz, Madrid: Rialp, cop, 1990.
- BENAVENTE, Fran. “No reconciliado”. DVD de Milestones / Ice. Barcelona: Intermedio, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos: Filosofía del arte y de la historia*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Abada editores: Madrid, 2014.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Traducción de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BLASING, Mutlu K. *Politics and form in postmodern poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery and Merrill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BONITZER, P., DANNEY, S., GIRAUD, T. et al. “Milestones et nous”. *Cahiers du cinéma*, n°258-259, julio-agosto 1975.
- BRAKHAGE, Stan. *Essential Brakhage; Selected Writings on Filmmaking*, Mcpherson & Company, Nueva York, 2004.
- BRAKHAGE, Stan. *Metaphors on vision*. New York : Film Culture, cop. 1963.
- BROSSARD, Olivier. “The Last Clean Shirt” *Revue Française d'études américaines* 3/2004 (N° 101).
- BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Cátedra, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Tomás Bartoletti. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- CASADO DA ROCHA, Antonio. *Thoreau. Biografía esencial*. Madrid: Acuarela, 2005.

- CAVELL, Stanley. *The Senses of Walden*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.
- CAVELL, Stanley. *En busca de lo ordinario: líneas del escepticismo y romanticismo*. Traducción de Diego Ribes. Valencia: Universitat de Valencia, 2002.
- CAVELL, Stanley. *Cavell on Film*. Albany: State University of New York Press, cop. 2005.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, C. (ed). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- CHODOROV, Pip. y LEBRAT, Christian. “Jonas Mekas: Le livre de Walden = The Walden Book” Paris: Paris Expérimental / Re:Voir Vidéo, 1999
- COLERIDGE, Samuel. *Biographia Literaria*. Traducción de E. Hegewicz. Barcelona: Labor, 1975.
- COMOLLI, Jean-Louis., *Ver y poder*. Traducción de Víctor Somerou. Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007.
- CUEVAS, Efrén, “The Immigrant Experience in Jonas Mekas's Diary Films: A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost” *Biography* - Volumen 29, N° 1, Invierno 2006, p. 56.
- CUEVAS, Efrén (Ed.) *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio, 2010.
- DANEY, Serge. *La rampe: cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.
- DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar común*. Traducción de Ángel y Aurora Mollá. Barcelona: Paidós, 2002.
- DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. Traducción de Marta Pina Moreno. Barcelona: Paidós, 2011.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, M., GIARD, L. y MAYOL, P. *L'invention du quotidien, tome 2: Habiter, cuisiner*. Paris: Folio, 1994.
- DE CERTEAU, Michel. *La prise de la parole et autres écrits politiques*. Paris: Éditions du Seuil, cop. 1994.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.
- DEWEY, John. *Democracia y educación*. Traducción de Lorenzo Luzuriaga. Madrid: Morata, 2002.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- DIXON, Wheeler W. *The Exploding Eye*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- DIXON, Wheeler W. y FOSTER, Gwendolyn A. (ed.) *Experimental Cinema: The Film Reader*. Nueva York: Routledge, 2002.

- DORSKY, Nathaniel. *Devotional Cinema*. Berkeley: Tuumba Press, 2005.
- EHRENSTEIN, David. *Film: the front line 1984*. Denver: Arden, 1984.
- EISENSCHITZ, Bernard. *Punto de partida*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2017.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensayos*. Traducción de Javier Alcoriza. Madrid: Cátedra, 2014.
- ENGELS, F. y MARX, K.. *Manifiesto Comunista*. Traducción de Wenceslao Roces. Madrid: Ayuso, 1981.
- EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma*. Paris: Galerie Adrien Maeght, 2003.
- FARBER, Marnny. *Farber on Film*. Nueva York: Library of America, 2009.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, M. *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1992.
- FRAMPTON, H. *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*. Traducción de Juan de Sola. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.
- FRISBY, David. *Fragments de la modernidad : teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- GABBIK, Suzi y RUSSEL, John. *Pop Art Redefined*. Londres: Thames and Hudson, 1969.
- GELDZAHLER, Henry. "Some Notes on Sleep". *Film Culture*, nº32, Primavera 1964.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol: films and paintings, the Factory Years*. Nueva York: Da Capo, 1991.
- GOFFMAN, K. *La contracultura a través de los tiempos: de Abraham al acid-bouse*. Traducción de Fernando González Corujedo. Barcelona: Anagrama, 2005.
- GUARDIOLA, Juan (ed.) *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001.
- GUATTARI, F. *Caosmosis*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- GUIBAULT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 2010.
- GILMORE, Michael, *American Romanticism and the Marketplace*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- HAAS de, Patrick. *Andy Warhol, Le cinéma comme braille mental*. Paris: Les Cahiers de Paris Expérimental, nº 21, Paris Expérimental, 2005.
- HABERSKY, Raymond J. *Freedom to Offend: How New York Remade Movie Culture*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.
- HACKETT, Pat y WARHOL A. *Popism: The Warhol Sixties*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- HADOT, Pierre, *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Traducción de Javier Palacio. Madrid: Siruela, 2003.

- HANSEN, Miriam B. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- HARDING, Walter. *The days of Henry Thoreau*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- HARRIS, MARY EMMA. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- HERD, David *Enthusiast! : essays on modern American literature*. Manchester, Nueva York: Manchester University Press, 2007
- HIBON, D., EIZYKMAN, C., KUBELKA, P. et al., “Jonas Mekas”. Paris : Jeu de Paume, 1992.
- HIGMORE, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory*, Londres: Routledge, 2001
- JAMES, David E. *Allegories of cinema: American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- JAMES, David E. (ed.) *To free the cinema. Jonas Mekas & The New York Underground*. Princeton: Princeton, 1992.
- JAMES, David E. *Power Misses*. Londres, Nueva York: Verso, 1996.
- JOHNSON, Dominic. *Glorious Catastrophe*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- KATEB, George. *Emerson and self-reliance*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, cop. 2002
- KATZ, Vincent (ed.). *Black Mountain College: una aventura americana*. Madrid: MNCARS, 2002.
- KINDER, Marsha. “Reflections on Jeanne Dielman”, *Film Quarterly*, n°4, Verano 1977.
- KOCH, Stephen. *Stargazer: the life, world and films of Andy Warhol*. Nueva York: Marion Boyars, 1991.
- KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Traducción de Jorge Hornero. Barcelona: Paidós, 1989.
- KRACAUER, Siegfried. *Los empleados*. Traducción de Miguel Vedda. Barcelona: Gedisa, 2007.
- KRACAUER, Siegfried. *Construcciones y perspectivas: El ornamento de la masa 2*, p.257. Traducción de Valeria Grinberg Pla. Barcelona: Gedisa, 2009.
- KRAMER, R., FRUCHTER, N., BUCK, M. et al. “Newsreel”, *Film Quarterly*, 1968/Diciembre 1969, Vol.21 n°2.
- KRAMER, Robert. “Snap shots”, 1997, en la web oficial de Robert Kramer, www.windwalk.net
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L'Arche, 1958.
- LEHMAN, David. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Anchor Books, 1999.
- LUMIÈRE, A. y L., *Correspondances 1890-1953*. Lumière, Cahiers du cinema, París, 1994.
- MACDONALD, Scott, *Avant-Garde Film Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- MACDONALD, Scott. *Screen Writings; Scripts And Texts By Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MACDONALD, Scott. *A critical cinema 3. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- MACDONALD, Scott. *The garden in the machine*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MACDONALD, Scott. *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing happens*. Durham: Duke University Press, 1996
- MARIOTTI, Shannon L. *Thoreau's Democratic Withdrawal*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.
- MARTIN, A. "Robert Kramer films the event". *Rouge*, n°9, 2006.
- MEDINA, A. "Robert Kramer. Cineasta a la deriva". *Blogs&docs*. Marzo de 2008, www.blogsanddocs.com/?p=113
- MEKAS, J. y ARBASINO, A. *Entre el underground y el off-off*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1976.
- MEKAS, Jonas. *Le cinéma de la nouvelle génération*. Les Cahiers de Paris Expérimental, n° 8" Paris: Paris Expérimental, 2002.
- MEKAS, Jonas. *Entretiens avec Jonas Mekas*, Paris Expérimental, París, 2006.
- MEKAS, Jonas. *Ningún lugar adonde ir*. Traducción de Leonel Livchits. Buenos Aires: Caja negra, 2008.
- MEKAS, Jonas. *Diario de cine*. Traducción de Verónica Fernández-Muro. México D.F: Mangos de hacha, 2013.
- MYERSON, J. (ed.) *The Cambridge companion to Henry David Thoreau*. Cambridge: Cambridge University, 1995.
- NEYRAT, Cyril. "Robert Kramer. Un guerrier". *Cahiers du cinéma*, n°610, marzo de 2006.
- NOGUEZ, Dominique. *Eloge du cinéma expérimental*. Paris: Paris Expérimental, 2010
- NOGUEZ, Dominique. *Une Renaissance du Cinéma: le cinéma "underground" américain: histoire, économie, esthétique*. Paris: Klincksieck, 1985.
- NORDAU, Max. *Degeneration*. Londres: William Heinemann, 1895.
- O'PRAY, Michael (ed.): *Andy Warhol film factory*. Londres: BFI Publishing, 1989.
- O'HARA, Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- O'HARA, Frank, *What's with Modern Art?* Ed. Bill Berkson. Austin: Mike & Dale's Press, 1999
- O'PRAY, Miachel (ed.), *Andy Warhol film factory*. Londres: BFI Publishing, 1989.
- OUBIÑA, David. *Filmología: ensayos sobre el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- OUBIÑA, David. *Una juguetería filosófica*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

- PAGAN, Alberte. *Andy Warhol*. Madrid: Cátedra, 2014.
- PERLOFF, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet Among Painters*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- PURKIS, John, *A Preface to Wordsworth*. Londres: Longman, 1970.
- RANCIERE, Jacques. *La leçon d'Althusser*. Paris: Gallimard, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008
- REEKIE, Duncan. *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*. Londres, Nueva York: Wallflower, 2009.
- REYNOLDS, David S. *Beyond the American Renaissance: the subjective imagination in the age of Emerson and Melville*. Nueva York. Knopf, 1988.
- ROSEN, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- ROWE, Carel. *The Baudelairean Cinema*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- SADOUL, Georges. *Louis Lumière*. París: Seghers, 1964.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. Traducción de Tomás Pérez Turrent. México D.F.: Siglo XXI, 1987.
- SAUNDERS, Frances S. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001
- SAYRE, R.F. (ed.) *New essays on Walden*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992.
- SICLIER, Jacques. "Un film hyperréaliste sur l'occupation du temps", *Le Monde*, 22 de enero de 1976.
- SIEGEL, A. "Some notes about Newsreel and its Origins", <http://www.allansiegel.info/writings/page9/page9.html>
- SITNEY, P. ADAMS (ed.) *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1978.
- SITNEY, P. Adams, *Film Culture Reader*. Nueva York: Cooper Square Press, 2000.
- SITNEY, P. Adams, *Pour présenter Stan Brakhage...*, Les Cahiers de Paris Experimental, n°1, Paris Expérimental, 2001.
- SITNEY, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- SITNEY, P. Adams, *Le Film Structurel*. París : Paris Expérimental, 2006.
- SITNEY, P. Adams, *Eyes Upside Down*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Traducción de Javier González-Pueyo. Madrid: Alfaguara, 1996.
- SUÁREZ, Juan Antonio. *Bike boys, drag queens & superstars*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- THOREAU, Henry David. *Walden*. Traducción de Marcos Nava García. Madrid: Errata Naturae, 2017.
- TOMKINS, Calvin. *Off The Wall - Robert Rauschenberg and the Art of Our Time*. New York: Doubleday and Co, 1980.

- TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Traducción de Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Anagrama, 1999.
- TYLER, Parker. *Underground Film*. Middlesex: Penguin Books, 1974.
- VATRICAN, V. Y VENAIL, C. *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image: 1992.
- VERTOV, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*. Traducción de Joaquín Jordà. Madrid: Capitán Swing, 2011
- VVAA, *Jonas Mekas*. Paris: Éditions du Jeu de paume, 1992
- WARD, Geoff. *Statutes of Liberty. The New York School of Poets*. Nueva York: Palgrave, 2001.
- WARHOL, Andy. *Mi filosofía de la A a B y de B a A*. Traducción de Marcelo Covian. Barcelona: Tusquets, 1993.
- WORDSWORTH, William. *Prólogo a Baladas Líricas*. Madrid: Hiperión, 1999.
- WORDSWORTH, William. *Baladas Líricas*. Madrid: Cátedra, 1990.