

## Notas al cine de Vanguardia

# DADAISMO, SURREALISMO Y L'AGE D'OR

1. Durante los años 20 la industria cinematográfica diversifica su producción en los tres sentidos siguientes.

Por un lado, un cine de consumo dirigido al gran público, cuyo aspecto dominante es la comercialidad. Es un cine de fácil lectura, provisto de un alto grado de entropía, que basa su éxito en la trivialidad de los códigos y en el constante efecto de reconocimiento que su proyección genera en el público. Es el cine de géneros (melodrama, western, comedia,...), del primer *star-system* (Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, Mary Pickford,...), de las primeras superproducciones (los *peplums* italianos, el colosalismo pseudo-religioso de De Mille...). Este cine constituye la más sólida fuente de ingresos de la industria.

Por otro lado, los años 20 nos ofrecen un tipo de cine de consumo que, en su caso, aúna la comercialidad con la "nobleza artística" y que busca, como principal consumidor, un público burgués y cultivado. Es un cine de "calidad", de más compleja lectura, en cuyo seno se confun-

de el ingenuo y ramplón *film d'art* con los productos lingüísticamente avanzados de Griffith, del "expresionismo" alemán o del cine sueco. Se dirige este cine a un mercado restringido pero seguro. Aunque secundario respecto al cine de consumo "comercial", el cine de consumo "noble" es una zona importante dentro de la producción global de la industria.

Por fin, y en tercer lugar, tenemos el cine experimental, noble, cultivado dirigido a una élite cultural y artística. Este cine surge con el propósito de elevar el cine a la categoría de "arte", —nivel aún no reconoci-

contemplaron el surgimiento del movimiento comunista a partir de las directrices de la III Internacional, vivieron el *crack* económico de Wall Street. Para algunos autores,(2) estos años de crisis corresponden a una importante mutación dentro del sistema capitalista: el paso del Estado liberal, característico del capitalismo concurrencial, a la forma de Estado intervencionista, que será típica del capitalismo monopolista. Esta transición germinará en medio de una gran crisis (política, económica, ideológica), crisis que en algunos países abrirá las puertas al fascismo (Alemania, Italia), o a otras formas dictatoriales de Estado. De los tres aspectos en los que se manifiesta la gran crisis de los años 20 nos interesa sobre todo, a efectos de nuestro trabajo, la crisis ideológica.

Durante el período que nos ocupa tuvo lugar, como consecuencia de la coyuntura de tran-



Luis Buñuel, artillero.  
Madrid 1921.



do, en la época, por la intelectualidad burguesa. Alrededor de ese cine experimental nace también una teoría, una crítica, una estética, una "museografía".(1) Sus representantes más notorios son los Gance, Dulac, Delluc, Epstein, L'Herbier...

### LOS AÑOS 20

Esta triple producción cinematográfica se sitúa, ya lo hemos dicho, en los años 20. Fue éste un período agitado, según se sabe y se mire desde el aspecto que se mire. Los años 20 vieron nacer el fascismo en Italia y el nazismo en Alemania,

En España, con Luis Berlanga (derecha) y Carlos Saura.

sición, una importante crisis de la ideología dominante y aun de la ideología general. La pérdida de la hegemonía dentro de los respectivos bloques nacionales. en el poder, a causa de la situación de transición de un capitalismo a otro, da lugar, entre esas clases y fracciones de clase que lo componen, a una lucha intensa para alcanzar la nueva hegemonía; esa crisis política en el poder se reflejará obviamente en el plano de la ideología. Las contradicciones



serán tan fuertes, la crisis tan profunda en el seno de la clase dominante que la crisis en su ideología impregnará, perturbará, incidirá en la ideología de las clases dominadas —pequeña burguesía, proletariado...—, convirtiendo su crisis en crisis ideológica general.(3)

Es en este doble marco (cinematográfico por un lado, político-ideológico por otro) que debemos situar la vanguardia cinematográfica, —y más concretamente el cine surrealista.

2. En general la Vanguardia de entre-guerras es un reflejo de esa crisis. En el terreno de las prácticas cinematográficas, sin embargo, la existencia de esa Vanguardia presenta aspectos de concreto y positivo interés. Veámoslos.

Tres son los tipos de Vanguardia cinematográfica que se suceden casi de manera superpuesta. Cada uno de esos tipos intenta inscribir su discurso (como respuesta o como rechazo) en el interior del vacío que abre la crisis ideológica. Describimos a continuación cada uno de esos tipos y sus correspondientes discursos.

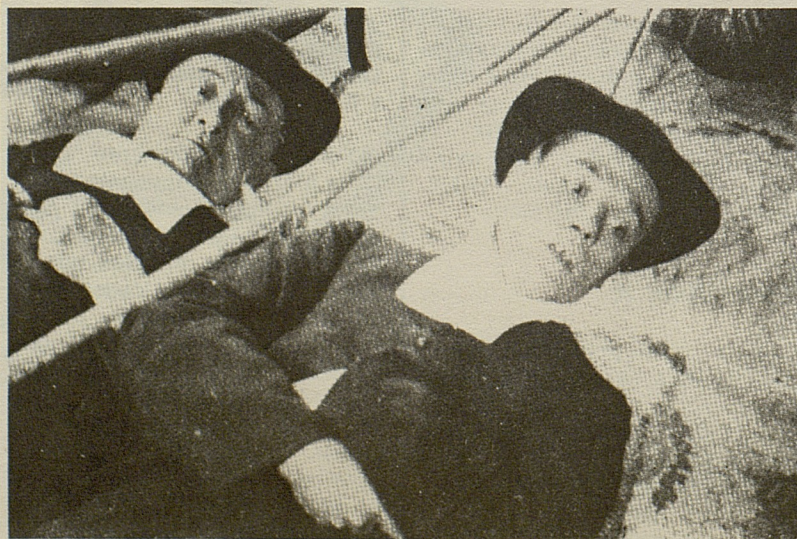
#### VANGUARDIA ACADEMICA

En primer lugar tenemos la ya mencionada Vanguardia de los Gance, Dulac, L'Herbier, etc. A esta Vanguardia la denominaremos Académica. Su intención, ya queda dicho, es incrementar el valor de su mercancía (y por extensión toda la mercancía del



sector) a través de su inserción en el campo superior del "arte". La Vanguardia Académica fija sobre todo sus ojos en las restantes prácticas artísticas (pintura, escultura, literatura...) para introducir en el cine una impresión de desarrollo "artístico" paralelo. Con ello no se pretende otra cosa que aumentar el valor de cambio del propio producto (el cine no sólo es igual a las demás artes sino incluso superior a ellas en la medida que es su suma y compendio), con la intención de efectuar a largo plazo una revalorización de toda la mercancía producida por la industria cine. La Vanguardia Académica (además de estos objetivos indirectos

Una escena de "Le chien Andalou", de Buñuel.



#### "L'Age d'Or", de Buñuel.

tamente económicos) juega también el rol de acelerador en una inaplazable puesta al día: al papel central, en tanto que aparato reproductor de la ideología dominante que ha alcanzado ya el cine, le resulta imprescindible el espaldarazo que le pueda reportar su nueva condición artística.

En segundo lugar tenemos la Vanguardia que por su continuo girar en torno al eje de la especificidad —ya sea a favor o en contra, pero siempre situándose en ese terreno— denominaremos Vanguardia de la Especificidad y que genera el cine de los Man Ray, Hans Richter, Marcel Duchamp, Antonin Artaud o Luis Buñuel, es decir el cine Dadaísta y Surrealista. Los productos de esa Vanguardia se inscriben en medio de la crisis, contrariamente a la Vanguardia Académica, con el decidido afán de ensanchar su boquete. Como su combate, sin embargo, no viene regido por lo político sino por el compartimento estanco de la especificidad, su labor de destrucción resulta a largo plazo ambigua: su ensanchamiento del boquete de la crisis ideológica puede ser demoledor, pero también puede constituir su práctica la punta de lanza, la ideología más avanzada, con que cuente la nueva hegemonía: la del capital monopolista, pasando así a convertirse en ideología de reemplazo plausible (como así ha sucedido en algunos casos).



En tercer lugar tenemos la plaza ocupada por el film *L'Age d'Or* (1930), lo que éste significa dentro de la crisis y el camino que su existencia marca y abre. Este film de Luis Buñuel, al no quedarse encerrado en el problema de la especificidad y al contar también con lo político, no sólo ahonda en la crisis sino que además se inscribe cara el futuro contra la ideología de la clase dominante, según veremos más abajo.

### ESCUELAS, MOVIMIENTOS

3. Esa clasificación de la Vanguardia nos permite superar otras tipologías —'escuelas', 'movimientos'...—, siempre engorrosas y tendentes a confundir los términos reales del problema. De hecho, en nuestra clasificación la novedad relativa que se presenta es agrupar a un lado la Vanguardia de la Especificidad y al otro *L'Age d'Or*, substituyendo la clásica división entre Dada y Surrealismo, quizá útil en otros terrenos pero escasamente operativa en nuestro campo de acción: la Vanguardia dentro de las prácticas cinematográficas en los años 20. El por qué del desplazamiento de la oposición ahora lo explicamos.

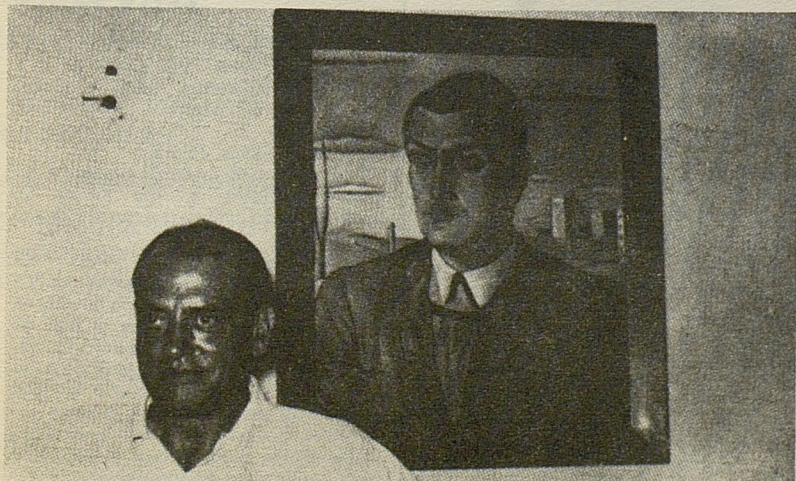
Si en nuestra tipología no hemos opuesto Dada a Surrealismo sino Vanguardia de la Especificidad (que agrupa de hecho a Dada y buena parte del Surrealismo) a *L'Age d'Or* es por las razones siguientes.

La historia del film Dadaísta(4) ha sido protagonizada fundamentalmente por pintores, algunos de ellos con una cierta



experiencia en el campo del cine "puro" o "abstracto" de los años anteriores, como es el caso del alemán Hans Richter. El cine Dadaísta, centrado en la destrucción del efecto de realidad a partir de una reinscripción nueva de los signos en la cadena significativa; reinscripción que choca con los hábitos de lectura del espectador y que basa su trabajo en la reducción de su registro sígnico, prácticamente, al mundo objetual, tendrá, ese cine Dadaísta, sus máximos exponentes en algunos de los films del ya citado Richter (*Filmstudie*, 1926; *Vormittagssfück*, 1927), en la colaboración de Francis Picabia y René Clair que dará como resultado *Entr'Acte*

▲  
**Buñuel delante del retrato que le hizo, en 1923, Salvador Dalí (fotografía tomada en 1953).**  
 ▼



### ▲ "Las Hurdes", de Buñuel.

(1924), en los primeros films de Man Ray (sobre todo *Le retour de la Raison*, 1923), en los escritos teóricos e investigaciones sobre las posibilidades deformantes de la cámara de Raul Hausmann y, marginalmente quizás, en el film de Marcel Duchamp, *Anemic Cinéma* (1926), film cuyo referente son los *rotoreliefs* y las esferas giratorias del pintor del *Grand Verre*.

### DADAISMO Y SURREALISMO

La frontera entre cine Dadaísta y cine Surrealista, en la medida que parte de los miembros de un grupo son transfuga del otro, resultan imprecisas. Así, el dadaísta Man Ray realiza en 1929 un film, *L'Etoile de mer*, basado en un poema del surrealista Robert Desnos, film que por muchos conceptos puede considerarse Surrealista. La línea divisoria, de hecho, entre uno y otro movimiento es que frente a la negación de cualquier sistema en Dada, el Surrealismo impone una organización semántica de los materiales a partir de diversos métodos de trabajo sistematizados por el propio movimiento: escritura automática, mecanismo de los sueños, etc.

Dentro de esa vaguedad de los límites, que separa un movimiento de otro en el campo del cine, los mismos surrealistas



Luis Buñuel con su madre, en 1956. ▲

consideraron como el primer film surgido de su movimiento la cinta de Antonin Artaud y Germaine Dulac, *La coquille et le clergyman* (1927), película, por otra parte, problemática en la medida que el propio autor del guión —es decir Artaud— y otros consideraron traicionado el trabajo de aquel por la comedia y pulcra puesta en escena de la señora Dulac, —procedente según hemos visto de la Vanguardia Académica. Los otros films propiamente surrealistas y definidos como tales por los mismos componentes del grupo son *Le Chien Andalou* (1928), *L'Age d'Or* (1930) y *Las Hurdes* (1932), todos ellos de Luis Buñuel.

Hasta *Le Chien Andalou* incluido, todas estas películas no representan un salto o ruptura importante respecto al cine Dada. Todos esos films se inscriben en un mismo plano de productividad artística, dirigido, limitado, censurado por los márgenes de la especificidad (se lucha contra o a favor de ella, tanto da; lo importante es el campo que esta acota: un margen rigurosamente estanco). En consecuencia: pese a la cuestión de nombres y matices, ningún salto importante (positivo o negativo) se da entre Dada y Surrealismo. En cambio, ese salto sí se produce en *L'Age d'Or*, según ahora veremos.

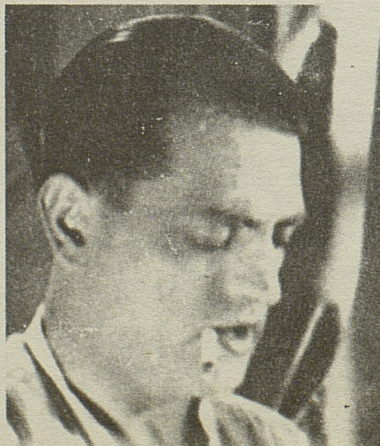
#### CRISIS IDEOLÓGICA

4. El interés de *L'Age d'Or* radica en su capacidad por situarse en el centro de la crisis ideológica de la época, agrediendo con fuerza, en su discurso, aquello que debía constituir la base de renacimiento

to ideológico de la clase dominante: el Cristianismo, pozo en el que esa clase iría a buscar los ingredientes, imprescindibles con los que estructurar su nuevo humanismo idealista.

Pero las figuras blasfematorias que salpican el discurso de ese film no se articulan en el vacío —según podría pensarse— sino que lo hacen sobre un segundo eje, central en la cinta, cuyo motivo es la actividad *castradora* que genera la burguesía.<sup>(5)</sup> Con estos dos puntos (lucha contra el pozo sin fondo de repuesto ideológico de la clase dominante; lucha contra esa misma clase dominante aunque sólo sea a escala de su representación) *L'Age d'Or* marca la distancia que va de este film al resto de cintas producidas por la Vanguardia de la Especificidad, y ya no hablemos de la Vanguardia Académica.

El film de Buñuel, que de alguna manera tendrá su prolongación en *Las Hurdes*, se **Buñuel, actor en su propio film** "*Le chien Andalou*" ▼



desmarca del resto de la Vanguardia por su capacidad de inscribirse en el centro de la crisis a partir de unos criterios regidos de manera dominante —pero no exclusiva, todo hay que decirlo— por lo político. Así al menos supo comprenderlo la burguesía de la época que se cebó con gran violencia censora sobre el film.

5. Pensamos, contra la opinión de la mayoría de exegetas, que el cine Surrealista (en su vertiente Vanguardia de la Especificidad y su vertiente *L'Age d'Or*) concluye con la primera etapa cinematográfica de Buñuel. Como el Dadaísmo, el Surrealismo, su cine en concreto, nace a socaire de una situación histórica precisa que, al quedar definitivamente superada (a partir de la II Guerra Mundial), da lugar a unas nuevas condiciones que permiten, no obstante, a ese Surrealismo, una cierta supervivencia. Pero esa ya es otra historia. Lo que querríamos decir aquí en todo caso es que con la nueva situación histórica también el surrealismo queda modificado, convirtiéndose, en la práctica, en otra cosa. Y así, en nuestro caso, todo el cine que posteriormente se produce —el de un Buñuel por ejemplo, que es un cine, cierto, plagado de recursos y tics Surrealistas— ya nada tiene que ver con aquel primer Surrealismo cinematográfico, ya fuera el de la Especificidad, ya fuera el de *L'Age d'Or*. Otra clasificación y otros enfoques necesitaría ese cine, que ahora, en todo caso, nos ahorramos por rebasar los límites de estas notas.

FELIX FANES

(1) Gianni Rondolino. *L'occhio tagliato*. Martano ed. Torino. 1972, pág. 299.

(2) Nicos Poulantzas. *Fascisme et dictature*. François Maspero. París. 1970, págs. 19 y s.

(3) *Ibidem*, págs. 76 y s.

(4) Para mayor información ver el ya citado Rondolino y Ado Kyrou. *Le surréalisme au cinéma*. Le terrain Vague. París. 1963.

(5) Con gran brillantez Jean Paul Fargier en "La relève de la garde" en VH 101 n.º 6 París. 1972, defiende la tesis de que en última instancia en el film de Buñuel la actitud castradora corresponde a la figura del padre, actuando sólo la burguesía como intermediario en ese proceso de castración. Consignamos este hecho, que en nada afecta nuestro artículo, si bien puede ofrecer el interés de un punto de vista complementario.